

ГБУ «Ресурсный центр внедрения инноваций
и сохранения традиций в сфере культуры Республики Татарстан»
Управление культуры Исполнительного комитета г. Набережные Челны
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №6 им. С. Сайдашева»

**Открытая республиканская
научно-практическая конференция
педагогических работников учебных
заведений искусств.**

(ЭЛЕКТРОННЫЙ СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ)

**Набережные Челны
2023**

Печатается по решению Оргкомитета Открытой республиканской научно-практической конференции педагогических работников учебных заведений искусств.

Открытая республиканская научно-практическая конференция педагогических работников учебных заведений искусств. / Электронный сборник материалов конференции. – г. Набережные Челны, МАУДО «Детская музыкальная школа №6 им. С. Сайдашева», 2023 г. – 136с.

В сборнике представлены материалы из опыта работы преподавателей учебных заведений искусств. Статьи посвящены вопросам обучения и воспитания в детских школах искусств: сохранению академической направленности, интеграции в образовательный процесс новых информационно-коммуникативных технологий, преимуществам и недостаткам дистанционного обучения и др.

Сборник адресован специалистам в области дополнительного образования детей художественно-эстетической направленности.

Авторский текст, пунктуация и орфография сохранены.

СОДЕРЖАНИЕ

1.	Арап М.И. Сочинения В.А. Моцарта в репертуаре учащихся класса фортепиано ДМШ.....	6
2.	Александрова С.Ю. Презентация рабочей тетради по сольфеджио...	8
3.	Ахметова Л.Р. Методика работы над жанром симфонии, основанные на методических рекомендациях Евгении Лисянской.....	10
4.	Басина Т.Б. Нетрадиционные формы работы на уроках музыкальной литературы.....	12
5.	Бикташева Ч.И. Особенности работы концертмейстера в детском хоровом коллективе.....	15
6.	Биняева Р.В. Работа над полифонией в классе специального фортепиано в ДМШ и ДШИ.....	18
7.	Боровикова Ю.М. Духовно-нравственное воспитание детей в музыкальных школах.....	22
8.	Валеева А.Р. Музыкальная психология для преподавателя ДМШ.....	24
9.	Вечтомова Л.А. Методика обучения технологии изготовления народной глиняной игрушки.....	26
10.	Гайсина Э.А. Характеристика понятия сознательной дисциплины....	28
11.	Гареева О.В. Роль дидактических игр на начальном этапе обучения дошкольника в классе фортепиано.....	31
12.	Гильмутдинова А.Х. Реализация диалога культур в образовательном пространстве.....	34
13.	Гребцова Н.Г. Вопросы возрастной психологии в процессе формирования музыканта – исполнителя.....	37
14.	Гундадзе М.Н. Лекция-концерт как форма художественно-эстетического развития учащихся в ДМШ.....	43
15.	Давлетханов А.Р. Постановка дыхания на начальном этапе обучения игре на кларнете.....	44
16.	Довженок О.В. Особенности развития музыкальных способностей в театральной школе, теория и практика.....	46
17.	Исламова Е.В. Наставничество – путь к профессиональной деятельности.....	50
18.	Казанцева Е.В. «Солнечное детство». Здоровьесберегающие технологии профессора В.Ф. Базарного.....	52

19.	Карташов П.И. Музыка и танец.....	54
20.	Каюрова Л.В. Камерная музыка в современной музыкальной практике.....	56
21.	Литвина А.А. Особенности работы концертмейстера в классе ударных инструментов.....	59
22.	Логинская А.С. Классный руководитель и его роль в процессе обучения и воспитания учащихся ДШИ.....	61
23.	Мавлютова А.М. Некоторые особенности музыкального сопровождения на уроке классического танца в детской хореографической школе (из опыта работы).....	63
24.	Мищенко Л.Г. Организация учебного процесса в классе общего фортепиано.....	65
25.	Набиуллина Р.Р. Обучение пониманию музыкального искусства на уроках музыки.....	68
26.	Николаева М.В. Проблема запоминания нотного текста на раннем этапе разучивания.....	70
27.	Орлова А.И. Отличия академического и эстрадного вокала.....	73
28.	Пирожкова М.В. Работа над звуком с учащимися в классе скрипки ДМШ и ДШИ.....	75
29.	Поликарпова Ю.В. Ансамблевое исполнительство в учебном и творческом процессе ДШИ.....	78
30.	Рожкова В.С. Особенности работы с детским камерным оркестром...	81
31.	Романенкова Т.А. Исторический вклад русских музыкантов в развитие концертмейстерства XIX –начала XX века.....	86
32.	Рябова Э.З. Педагогическое общение, способствующее развитию интереса детей к музыкальным знаниям.....	88
33.	Санникова Н.А. Роль работы над дикцией на начальном этапе обучения в классе хорового пения.....	90
34.	Сафин И.М. Принципы применения пятипальцевой аппликатуры на баяне. Позиционная игра.....	92
35.	Сергеева Н.В. Вокальные педагогические принципы. Индивидуально-возрастной подход.....	96
36.	Смирнова И.А. Пьесы татарских композиторов в фортепианном классе: особенности интерпретации.....	101

37.	Сосина Е.А. Страх сцены или барьер, мешающий раскрытию таланта.....	102
38.	Сторонкина Т.А. Требования к личности педагога-музыканта в современных условиях обучения детей в ДМШ и ДШИ.....	104
39.	Сулайманова И.К. Роль педагога и наставника в современном образовательном процессе ДМШ и ДШИ.....	106
40.	Сухорукова М.Э. Стимпанк. Методы и приемы развития креативного мышления.....	109
41.	Тазиева Р.Ф. Формирование навыков и приёмов использования средств музыкальной выразительности с учащимися общего фортепиано разных специальностей.....	111
42.	Толстова Ю.П. Подбор исполнительского репертуара, как фактор сохранения мотивации в обучении и музыкальном развитии учащихся.....	114
43.	Урукова Н.Г. Приемы и методы, повышающие психологическую устойчивость к концертному выступлению.....	116
44.	Файзуллина Г.Ч. Из опыта работы над кантиленой в классе специального фортепиано ДМШ.....	119
45.	Фаррахова Л.В. Особенности подбора репертуара и работа над ним с учащимися младшего хора инструментальных отделений.....	123
46.	Фирсова Г.Г. Ансамблевое музицирование как эффективная форма музыкального воспитания и развития учащегося.....	125
47.	Францева Л.А. Тематические концерты – одна из форм работы в классе фортепиано (из опыта работы).....	127
48.	Хисамова Л.Р. Концертмейстерское мастерство. Особенности работы концертмейстера в классах духовых и струнно-смычковых инструментов.....	129
49.	Хусаенова Э.И. Художественно-эстетическое воспитание обучающихся в детской художественной школе. Декоративно-прикладное искусство татарского народа.....	132
50.	Шайхулова А.И. Развитие творческих способностей детей с нарушениями слуха средствами изобразительного искусства в сетевом взаимодействии.....	135

СОЧИНЕНИЯ В.А. МОЦАРТА В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ КЛАССА ФОРТЕПИАНО ДМШ

Аран М.И.
преподаватель по классу фортепиано
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны

Часто педагоги, включая в программу учащихся сочинения Моцарта, ограничиваются несколькими менуэтами и сонатинами. Представляется возможным пополнить этот список еще некоторыми пьесами Моцарта, написанными для клавира, а также переложениями для клавира его оркестровых сочинений. Выбор предложенных пьес обусловлен несколькими причинами. Во-первых, в каждой из них есть манок – нечто заставляющее работать воображение ребенка. Это связано или с названием пьесы, или с интересным приемом игры. Во-вторых, эти сочинения находятся в контексте стилистики композитора, наглядно её представляют. В-третьих, принято считать, что Моцарта играть сложно, а эти пьесы позволяют соприкоснуться с особенностями пианизма композитора на доступном материале. В любом случае необходимо с первых шагов обучения вводить детей в мир моцартовских образов, его стилистики и пианизма.

Все предлагаемые ниже пьесы приводятся по изданию «В. Моцарт. Избранные сочинения» Киев «Музична Україна» 1986г.

«Три менуэта, вписанные юным Моцартом в пустые страницы нотной тетради старшей сестры Марианны».

А каким же он был, маленький Моцарт? Этот вопрос и то, какие пьесы учил он в их возрасте, всегда вызывает интерес у детей. Вот что говорит о детстве брата его старшая сестра Марианна: «Когда мальчику пошел четвертый год, отец начал учить его играть менуэты и некоторые другие пьески на клавиатуре. Чтобы разучить менуэт мальчику требовалось полчаса; для более длинных произведений - час, и исполнял он их безукоризненно четко, точнейшим образом соблюдая текст. С тех пор он стал делать такие успехи, что на пятом году жизни уже сам сочинял пьески, которые играл отцу, а тот их записывал» (из некролога Шлихтеголя). Леопольд Моцарт составил для сына сборник: собственные сочинения, пьесы Телемана, Ф.Э. Баха, Хассе и других. Это были модели стиля. По этим образцам В.Моцарт написал свои первые детские пьесы для клавира. К ним относятся указанные «Три менуэта»: D-dur, C-dur, F-dur.

Менуэт D-dur. Пьеса имеет нежный благородный, даже чувствительный характер. Разучивая этот менуэт с учеником 1-2 класса, следует подчеркнуть важность опоры на сильную долю для танца. Нужно обратить внимание на интонирование мелодии, состоящей из вопросительных и ответных интонаций. В пьесе, возможно, происходит первая встреча ученика с альбертиевыми басами и особенностями исполнения такого рода аккомпанемента. Сложность для него состоит в распределении силы звука в скрытой полифонии аккомпанемента и звуковой дистанции мелодии и сопровождения. Для решения этих задач можно предложить следующие способы. В альбертиевых басах повторяющуюся ноту можно сначала играть «по-немому» (не нажимая клавишу, а только прикасаясь к ней), затем чуть увеличить силу нажима. При этом обязательно нужно ставить слуховые задачи. Для соблюдения звуковой дистанции мелодии и аккомпанемента можно предложить «поиграть» аккомпанемент на колене, еле прикасаясь, затем присоединить мелодию на клавиатуре, далее перенести (сохраняя меру веса) аккомпанирующую руку на клавиатуру. Здесь так же можно использовать метод «немой» игры аккомпанемента.

Менуэт C-dur. Этот менуэт часто встречается в хрестоматиях, пособиях для начинающих пианистов. Когда дети узнают, что менуэт написан их ровесником, они начинают проявлять к нему особый интерес. Менуэт имеет галантный вежливый характер. В нем как будто происходит обмен любезностями на детском балу. Один первоклассник придумал к нему такую подтекстовку: «Здравствуйте девочки, здравствуйте мальчики. Вот и собрались

мы опять здесь менуэт потанцевать». Интонационное зерно-приветствие чопорное в первом периоде, во втором приобретает чувствительный характер, благодаря смене мажора минором. В этом менуэте мы встречаем характерную для Моцарта артикуляционную лигу над двумя нотами в левой руке, которая требует подчеркивания первой ноты, тем более что лига начинается со слабой доли.

Менуэт F-dur – искрящийся, жизнерадостный. В этой пьесе есть один малоизвестный в педагогической практике орнамент – диминуция. Это дробление нотированного длинного тона мелкими длительностями. Данному менуэту диминуция придает особую колкость, задор. Это похоже на хохот.

Здесь мы сталкиваемся с проблемой исполнения последовательности из трех групп шестнадцатых нот. Конец каждой из них ученики обычно «съедают». В этом случае можно прибегнуть к выразительному сольфеджированию каждой ноты. Когда ученик осознает каждую из них, он уже не «пробежит» мимо нот.

Контрданс C-dur K.609 (1)

В контрдансе звучит прямая цитата из арии Фигаро в опере «Свадьба Фигаро» обращенная к Керубино: «Мальчик резвый». Для начала полезно познакомить ученика с этим эпизодом в опере, обратить внимание на оркестровую партию. Помочь услышать особенности моцартовской инструментовки: героические унисоны духовых, обороты терциями и секстами, которые Моцарт часто поручал деревянным духовым инструментам. Это даст ученику представление об одной особенности моцартовского стиля, а именно оркестровом мышлении, которое постоянно проявляется в клавирной музыке. Контрданс C-dur имеет простодушный прямой характер. Ведь слово «контрданс» происходит от английского cantry danse, что значит «деревенский танец». Исполнительская проблема пьесы в параллельных шестнадцатых обеих рук. Обычно в исполнении учеников они «разъезжаются». В этом месте важно услышать двухголосие. Если верхний голос ученик фиксирует слухом автоматически, то второй голос остается для него «смазанным». Здесь нужно просольфеджировать второй голос сначала отдельно, потом при игре в двухголосии, а затем перенести партию левой руки выше правой и сыграть оба голоса, высветив таким образом второй голос. Такой способ работы помогает добиться стройности звучания в параллельном движении.

Гавот В-dur. Находясь в 1778 году в Париже, Моцарт написал для знаменитого теоретика балета Новерра музыку к балету «Бездедушки». Это 13 оркестровых пьес. Две из них «Гавот» и «Пантомиму» в переложении швейцарского пианиста Э. Фрея можно включить в программу средних классов. В грациозность танца Моцарт вносит свою особую лирику, лирику dolce. А также свойственный ему синтез танцевального и песенного начал. В этой пьесе можно использовать педаль в задержаниях. В этом случае педаль подчеркивает гармоническую краску. Нужно отметить, что трели здесь исполняются как морденты, так как приходится на короткую длительность.

Пантомима А-dur. В этой пьесе чувствуется присущая балету театральность, выразительность жестов. Часто жанр пантомимы был связан с масками комедии del arte. Так и в этой пантомиме будто, пробирающиеся украдкой Арлекин и Коломбина, то натываются друг на друга, то смело выскакивают вперед, то шествуют на цыпочках. Здесь слышатся спиккато струнных, деревянные духовые в кадансах, «ужимки» форшлагов, «томные» легатные места.

Бутерброд. Остроумие и юмор – важная часть музыки Моцарта. Вот какую надпись сделал композитор к одному из своих рондо: «Рондо-шутка, приятно-резвое, но не слишком быстрое. Впрочем, и не слишком медленное - и так, и сяк - изящно и выразительно». Эти слова как будто сказаны о пьесе «Бутерброд». Пианисту предлагается приятная шутка, чтобы сыграть её в аристократической гостиной. В музыке способ, заставляющий рассмеяться – это неожиданность, сюрприз, подражание с помощью звуков людям, животным, предметам. В первых тактах «Бутерброда» такой сюрприз – глиссандо, всегда вызывающее живую реакцию у детей. Оно зримо напоминает намазывание масла на хлеб. Здесь много акцентов, неожиданных форте, коротких форшлагов, перебрасывания правой руки через левую. Эти

интересные приемы требуют тщательной работы. Например, глиссандо мы сначала учим «по-немому», скользя по поверхности клавиатуры, точно измеряя расстояние между началом и концом скольжения. Потом, постепенно углубляя пальцы в клавиши, находим нужный наклон ладони. Во время перебрасывания правой руки через левую важно не нагрубить, не «сорвать» клавишу, сыграть приготовленным пальцем. Форшлагы здесь короткие, тем более что они написаны перед нотами, которые играют стаккато.

Траурный марш. В музыке Моцарта много примеров того, когда комическое и трагическое рядом. Самый яркий пример тому его опера «Дон Жуан». Возможно, образный строй пьесы «Траурный марш» связан со сферой драматического и иронического начал. Полностью название пьесы звучит так: «Траурный марш (по маэстро Контрапункту)». И действительно в раннеклассической музыке господствует гомофонно-гармонический стиль. А полифонический стиль становится немодным, считается слишком серьезным. Эта пьеса представляет собой пример контрастной полифонии. Её фактура напоминает звучание оркестра. В ней слышны сопоставление грозных оркестровых tutti с жалобными интонациями солирующих скрипок, в которых звучат характерные, для траурной музыки хроматические ходы. Здесь как будто Командор явился за Дон Жуаном или грозный Архангел разговаривает с Душой. Основной трудностью исполнения пьесы является умение выделить нужный голос в аккордах и двойных нотах. Иногда это верхний голос, иногда средний. Гольденвейзер советовал учить двойные ноты сверху вниз и наоборот, придерживая нужные в голосоведении звуки.

В заключении следует отметить важность поиска нового классического репертуара, так как классика является основой воспитания юного пианиста. Чем богаче багаж навыков и умений ученика, полученных на основе классической школы, тем успешнее его профессиональный рост, шире технические возможности.

Список литературы:

1. Аберт, Г.В. А. Моцарт / Г.В. Аберт. - М: Музыка, 1983 - С.517
2. Бадуря Сгода, Е. и П. Интерпретация Моцарта/ Е.и П. Бадуря Сгода.-М: Музыка, С.1972.-230 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Ливанова. - М: Музыка, 1982. - С.745.
4. Спиридонова В.М. Исполнительские указания Моцарта и редакция его сонат / В.М. Спиридонова. - Казань: Казанская консерватория, 1990. – С.60.
5. Эйнштейн А. Моцарт / А. Эйнштейн. – М: Музыка, 1977. – С. 412.

ПРЕЗЕНТАЦИЯ РАБОЧЕЙ ТЕТРАДИ ПО СОЛЬФЕДЖИО

*Александрова С.Ю.
преподаватель теоретических дисциплин
МБУДО «Детская музыкальная школа №3»
г. Набережные Челны*

В современном многомерном мире среда обучения детей должна быть доступной, здоровьесберегающей и энергоёмкой. Переступив порог музыкальной школы, ребенок становится учеником. Он приобщается к искусству, учится, трудится, музыка становится естественным фоном (в хорошем смысле) его обыденной жизни. В процессе дальнейшего обучения общество приобретает образованного, полезного члена общества, достойного гражданина своего отечества. Все хорошее, полезное, положительное в обучении должно происходить планомерным, «естественным» для обучающегося путем. Самая прямая цель образовательного учреждения – «правильно» запустить процесс обучения, сделав его (обучение) доступным (строго в рамках программы), по сути «научить детей учиться».

В современном образовательном пространстве давно назрела потребность перемен и в методических подходах к обучению, и к оборудованию кабинетов, и к наличию методических материалов по изучаемым дисциплинам. Сам процесс обучения должен быть максимально прозрачным и понятным детям и родителям. В настоящее время все успехи музыкального образовательного учреждения принято связывать с конкурсной деятельностью учащегося и педагога в любых ее проявлениях, иногда в ущерб времени, здоровью и, собственно, самого процесса познания и обучения. Это отражается в таблицах, цифрах, графиках, отчетности. И нет шкалы замера того, что составляет содержание каждого дня, повседневной учебы. Умение трудиться каждый день, рассчитывать на реальный результат, получать удовлетворение от ежедневного труда – все это не менее важно, чем праздники и конкурсы.

Хочется отметить, что такая показательная сторона успешности образовательного учреждения является для «начинающих родителей» и их детей (потенциальных или уже зачисленных учеников) как бы виртуальной и не самой нужной непосредственно им. Прежде всего, они переступают порог школы и начинают повседневное, обыденное, если можно так выразиться, обучение. И вот на этом этапе важна и другая составляющая сторона деятельности музыкальной школы. Это старт, начало процесса обучения. Какие предметы ученик должен будет проходить, какой кабинет, какие пособия, какие требования? Наконец, какие ежедневные обязанности ждут потенциального гения или просто образованного будущего слушателя? Немаловажной составляющей в этой связи являются обновленные учебники и пособия по теоретическим дисциплинам, изучаемым в ДМШ и ДШИ. Выбор остается за школой и за конкретным педагогом-теоретиком. Например, авторские рабочие тетради для использования на уроках сольфеджио. Самое распространенное пособие в этом направлении популярная не одно десятилетие «Рабочая тетрадь Г.Ф. Калининой». Тем не менее, в последнее время назревает необходимость разработки преподавателями-сольфеджистами собственных вспомогательных материалов для более успешного осуществления педагогической деятельности в рамках утвержденной программы. Хочется поделиться своей разработкой в этом направлении.

В детских музыкальных школах сольфеджио традиционно считается трудной дисциплиной. Некоторые дети «боятся» урока сольфеджио, часто можно слышать от учеников, что они «не понимают», родители с домашним заданием помочь не могут, и так далее. Представляется, что облегчить маленькому музыканту его пребывание в прекрасном мире музыки поможет пособие, в котором содержится вся информация, изучаемая в текущем учебном году по классу, в очень сжатом информативном виде.

Краткое пояснение содержания пособия по сольфеджио для 4 класса.

<table border="1"> <tr> <th colspan="2">До-ма</th> <th colspan="2">Третья</th> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> <td>3-й класс</td> <td>4-й класс</td> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> <td>3-й класс</td> <td>4-й класс</td> </tr> </table>	До-ма		Третья		1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс	1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс	<table border="1"> <tr> <th colspan="2">Вторые</th> <th colspan="2">Третьи</th> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> <td>3-й класс</td> <td>4-й класс</td> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> <td>3-й класс</td> <td>4-й класс</td> </tr> </table>	Вторые		Третьи		1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс	1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс	<table border="1"> <tr> <th colspan="2">Акорды</th> <th colspan="2">Акорды</th> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> <td>3-й класс</td> <td>4-й класс</td> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> <td>3-й класс</td> <td>4-й класс</td> </tr> </table>	Акорды		Акорды		1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс	1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс		<table border="1"> <tr> <th colspan="2">Натуральные октавы</th> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> </tr> </table>	Натуральные октавы		1-й класс	2-й класс	1-й класс	2-й класс	<table border="1"> <tr> <th colspan="2">Акорды</th> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> </tr> </table>	Акорды		1-й класс	2-й класс	1-й класс	2-й класс	<table border="1"> <tr> <th colspan="2">Акорды</th> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> </tr> <tr> <td>1-й класс</td> <td>2-й класс</td> </tr> </table>	Акорды		1-й класс	2-й класс	1-й класс	2-й класс		<p>Первая страница включает ВСЕ правила (схематично) по данному классу, что очень удобно для детей (принцип «одного окна»). Вторая страница — это «каталог» интервальных и аккордовых цепочек в ладу. Также особое внимание уделено работе с ритмом. Ритмические столбики даны для систематической (на каждом уроке) проработки размеров.</p>
До-ма		Третья																																																												
1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс																																																											
1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс																																																											
Вторые		Третьи																																																												
1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс																																																											
1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс																																																											
Акорды		Акорды																																																												
1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс																																																											
1-й класс	2-й класс	3-й класс	4-й класс																																																											
Натуральные октавы																																																														
1-й класс	2-й класс																																																													
1-й класс	2-й класс																																																													
Акорды																																																														
1-й класс	2-й класс																																																													
1-й класс	2-й класс																																																													
Акорды																																																														
1-й класс	2-й класс																																																													
1-й класс	2-й класс																																																													

Третья и четвертая странички содержат разделы: «образец письменной работы» по классу и модель для проигрывания дома.

фрагмент 1 части экспозиция. После прослушивания и анализа учащиеся определяют наличие 4 тем, их музыкальные образы. Педагог дает названия этим темам (гл.п., п.п., св.п., з.п) объяснение их названий и тональный план. Далее педагог должен подвести к тому, что этот раздел называется «Экспозиция» и должно быть продолжение произведения.

Третья четверть, посвящена музыкальным формам начиная, с периода и заканчивая сонатно-симфоническим циклом. Подробнее остановлюсь на сонатной форме, так как она имеет непосредственное отношение к жанру симфония. Сонатной форме посвящены три урока. На первом уроке рассматривается первый раздел – экспозиция. Для примера желательно использовать несколько разных произведений. Мы слушаем и анализируем симфонии Моцарта, Гайдна и Шостаковича. Это нужно для того, чтобы дети понимали, что существуют разные экспозиции, может быть вступление, может быть разное количество тем. Главное усвоить понимание, что в экспозиции должно быть наличие двух контрастных тем. Далее подводим мысль, что есть продолжение и таким образом на втором уроке происходит знакомство со вторым разделом сонатной формы – разработка. Слушаем и анализируем те же самые произведения. Цель урока состоит в том, чтобы понять два типа разработки (однотемная и многотемная) и приемы развития (перечислить). Далее педагог подводит к тому, что необходим еще один раздел, который несет в себе некую функцию результата. Таким образом, третий урок посвящен разделу – реприза, где так же определяются ее задачи.

Затем мы должны перейти непосредственно к сонатно-симфоническому циклу. В качестве примера вспоминаем произведение Моцарта симфонию №40, где первая часть определяется как трагическая, то есть возникает потребность еще в одной части. Прослушав и проанализировав вторую часть, приходим к выводу, что она заканчивается так же трагически. Что же делать дальше? Возникает потребность еще в одной части, которая написана в жанре менуэт. Идет беседа о том, что это за танец, каков его характер и для чего он предназначен. Приходим к выводу, что эта часть в жанре менуэта звучит так же не гармонично. Как же быть дальше? Должен же быть результат, некий огромный итог для предыдущих частей. Таким образом возникает 4 часть – финал. В процессе анализа мы выясняем, что 4 часть написана в сонатной форме, где все темы в репризе звучат в миноре и произведение завершается с острым чувством несовершенности, неразрешимости духовных противоречий. На конкретно данном примере педагог говорит о том, что существует 41 симфония, написанная в до мажоре, светлая, жизнерадостная и оптимистическая.

Далее мы с учащимися делаем выводы, что симфония – это крупномасштабное циклическое произведение, с серьезным глубоким содержанием, которое передается только инструментальными средствами.

Симфония состоит из 4-х частей, которых объединяет художественный замысел, у каждой части есть своя функция. Важно закрепить знания о том, что 1 часть быстрая, 2 медленная, 3 танцевальная, 4 финал, большой итог (пояснить на педагогах).

Таким образом, уже на первом году обучения у детей складывается представление о жанре симфонии, и ее признаках.

На втором и третьем году обучения жанру симфонии посвящена 4 четверть. Здесь уже важно не только закрепить понятие о симфонии, но учитывать эпоху, стилистические особенности композитора, национальный колорит, особенности строения, и самое главное содержание, то есть, о чем нам хотел поведать композитор.

Такая методическая работа позволяет учащимся слышать и слушать, анализировать, понимать, размышлять, рассуждать и делать выводы.

НЕТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Басина Т.Б.

преподаватель теоретических дисциплин
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны

Музыкальная литература занимает особое место в курсе обучения теоретических дисциплин в ДМШ. Данный предмет способствует формированию у обучаемых исторических, стилистических, творчески-индивидуальных представлений в искусстве. В последние годы обнаружилась опасная тенденция снижения интереса к занятиям музыкальной литературы. На взгляд автора основными причинами такой ситуации послужили: во многих музыкальных школах музыкальная литература занимает второстепенное место в ряду учебных дисциплин; отсутствие экзамена в конце данного курса.

В настоящее время новые приемы, найденные в процессе многолетней работы многих преподавателей, не могут представать в виде установленных норм, требуются постоянные переосмысления и обновления форм и методов работы. Каждый педагог в процессе своей деятельности вносит свои коррективы в существующие в преподавании традиции. Совершенно очевидно, что для выполнения сложных учебных задач не может быть стандартного единого типа урока, с заданными раз и навсегда этапами и их последовательностью. Творческий подход к методике преподавания музыкальной литературы - характерная особенность работы современных преподавателей.

Обычные формы учебной работы, используемые на занятиях музыкальной литературы (лекции, беседы, практические работы, зачеты), не позволяют формировать активно-познавательную позицию учащегося, поскольку он всегда находится в состоянии обучающегося.

В связи с этим и является актуальной разработка и использование нетрадиционных форм обучения, смысл которых не только в эффекте новизны и оригинальности - это мощный стимул для получения знаний. Важной задачей повышения качества обучения является поиск таких форм и методов организации учебного процесса, которые позволят обеспечить его максимальную эффективность. Успешному решению этой задачи способствует применение игрового подхода: уроки-соревнования, уроки-конкурсы, уроки-игры и т.д. Одна из задач таких уроков - создать психологическую обстановку эмоционального подъема и активности, при которых знания естественно и легко обнаруживаются. Учащиеся, сохраняя приятные впечатления, постигают и науку общения. Очень часто такие уроки, применяясь как заключительный этап работы, являются самым счастливым переживанием каждого ученика. Как показал опыт, игра на занятиях по музыкальной литературе значительно активизирует познавательную деятельность учащихся, позволяет создать обстановку, в которой они могут проявить свои специальные знания, способности. Игра оказывает стимулирующее действие на ход учебного процесса, формирует у учащихся стремление к самообразованию, развивает практические умения и навыки.

Основные достоинства игрового метода заключаются в следующем:

- обеспечивается комплексность формирования знаний, умений, навыков; - процесс приобретения знаний получает деятельный характер;
- учащиеся получают опыт, делают ошибки и исправляют их, не неся при этом значительных моральных издержек;
- развитие желания и способности действовать самостоятельно.

Игровая деятельность ребенка исследовалась многими отечественными психологами (Выготским Л.С., Элькониным, А.Н. Леонтьевым). Ученые считают, что в игре ребенок реализует желания, которые в реально - практической деятельности чаще не осуществимы.

Именно в игре удовлетворяются бессознательные влечения и потребности. Но игра должна носить учебно-познавательную функцию и реализовывать определенные цели и задачи.

Игра, это не развлечение, а серьезная, увлекательная, интересная, требующая полного соучастия учащихся деятельность. Конечно, шутка, юмор, улыбка вполне естественны для творческой атмосферы урока. Однако многое шутовское в музыке в соответствии с характером учебных, дидактических задач может потребовать от учащихся и напряженных, серьезных усилий: внимательного вслушивания в музыку, умения дать глубокую и убедительную характеристику, активного размышления о ней. Музыкальная игра для детей - серьезная деятельность: и по характеру задач и результатов этой деятельности, и по значению этой деятельности в целом для личности ребенка.

Игра обеспечивает преемственность музыкального развития учащихся на различных стадиях обучения. В исследованиях психологов достаточно определены возрастные особенности, связанные с изменением позиций детей в ситуации обучения. Вместе с тем в каждом классе игра сохраняет свое своеобразие в соответствии с возрастными особенностями учащихся и возрастающим уровнем их музыкально-эстетической подготовки. По целевой направленности игровые формы можно классифицировать на три основных типа.

1. Сюжетные игры
2. Ролевые игры
3. Игры-соревнования

Множество таких игр и их вариантов каждый педагог может придумать и применять в своей работе. Они нравятся детям вызывают у них неизменный интерес, проводятся весело и заинтересованно. Позволяют в живой и непосредственной форме развивать навыки самостоятельного мышления и творческих способностей, расширять кругозор. Данный материал разработан для итоговых уроков по музыкальной литературе для учащихся 4-х классов. Каждый из блоков урока направлен на выявление тех или иных признаков успешной учебной деятельности. Задания предполагают сочетание индивидуальной, групповой, фронтальной форм работы в устном и письменном виде. Вот некоторые из них:

Теоретическая разминка. Вниманию учащихся представлен ряд вопросов (10-15), определяющих усвоение музыкально-теоретического материала и служащие средством психологической раскованности детей. Очень важен характер вопросов, они должны иметь высокий уровень «информативности», и в то же время быть короткими (т.е. рассчитанные на короткий ответ). Некоторые вопросы сформулированы в занимательной форме и требуют определенной смекалки.

Примерный ряд вопросов.

4класс.

1. Кто из русских композиторов известен еще и как ученый-химик?
2. Какая геометрическая фигура стала музыкальным инструментом?
3. Какая опера М.И. Глинки, написанная по мотивам сказки А.С. Пушкина, действие которой происходит в Киевской Руси?
4. Какая страна гордится музыкальными произведениями своего национального композитора Э. Грига?
5. Каким инструментом владел Садко, герой известной сказки?
6. В оркестре народных инструментов этот инструмент выполняет ту же роль, что и скрипка в симфоническом. О каком инструменте идет речь?
7. Изначально у славян она была положительным божеством, хранительницей рода и традиций, детей, а в период насаждения христианства этой языческой богине придали злые, демонические черты, наделили уродливой внешностью и злобным характером. О ком идет речь?
8. Как называется вступление к опере?
9. Что такое «камертон»?
10. Как называется балет С.С. Прокофьева написанный по одноименной сказке Ш. Перро?

Работа в команде. Учащиеся делятся на две группы (команды). Серия предложенных вопросов определяет знание музыкально-теоретических терминов, творческого наследия композиторов, музыкального материала. Именно этот блок в большей мере указывает и на необходимость межпредметных связей не только дисциплин курса музыкальной, но и образовательной школ. Например, для выполнения данных заданий необходимы навыки: интонирования и слухового анализа, владение фортепиано, знание исторических дат, литературных произведений. Примером может служить игра для учащихся 4-х классов под условным названием «Пойми меня».

1. В первом туре участникам команды предлагается за одну минуту объяснить друг другу один из терминов темы «Выразительные средства музыки».

Н-р: динамика (сила звучания музык - форте – пиано - крещендо и т.д.).

Усложняется задача тем, что нельзя повторяться, употреблять однокоренные слова, жестикулировать.

2. Во втором туре предлагается тема «Инструменты симфонического оркестра»

Н -р: скрипка (самый высокий по звучанию струнно-смычковый инструмент – перед альтом - тема Шехеразады и т.д.)

3. В третьем туре предлагается узнать прослушанный музыкальный фрагмент, записать название на бумаге и объяснить, не показывая свой ответ, следующему игроку.

Н-р: танец феи Драже (Чайковский - сладости – челеста - балет «Щелкунчик» и т.д.)

В конце игры подсчитываются баллы, определяется команда победитель.

Игра позволяет добиться:

- качественного усвоения ранее изученного материала
- знания терминов, предусмотренных программой
- установить межпредметные связи (сольфеджио - музыкальная литература)

Музыкальная викторина. Это задание позволяет оценить долгосрочную музыкально-слуховую память учащихся, знание произведений, предусмотренных программой. По каждому номеру выставляется определенный балл, учитывается полнота ответа. По возможности номера представлены в видео воспроизведении или живом исполнении. Возможно привлечение учащихся, исполнение заранее подготовленных номеров (музыкальное послание другу).

Кругозор. Это завершающий этап урока и не требующий обязательной привязки к теме урока. Это блок, позволяющий выявить музыкальный кругозор и глубину знаний по истории и теории музыки.

Примерный перечень вопросов.

1. Современниками каких композиторов были: С. Эйзенштейн, Е. Керн, М. Фогль,

Д. Гвиччарди, А. Сальери и т.д.

2. С 1958 года молодые музыканты разных стран собираются в Москву на Международный конкурс имени...

3. Русский балалаечник-виртуоз, создатель первого отечественного оркестра народных инструментов.

4. Русский художник автор портретов М. Мусоргского, М. Глинки.

5. Название Международного телевизионного конкурса юных музыкантов и т.д.

Нетрадиционные формы работы на уроках музыкальной литературы воспитывают мотивацию к учению, положительное отношение к знаниям, способствуют воспитанию самостоятельности в поиске ответов на поставленные вопросы. Формируют в детях психологическое раскрепощение и коммуникабельность, развивают творческую активность. Необходимо отметить, что названные выше формы работы не являются основными и не должны вытеснять традиционные виды работы.

Список литературы:

1. Ражников В. Путеводитель по дневнику творческого развития / В.Ражников / - М., 2000 С.45.

2. Лях Ю. Перспектива развития дисциплины музыкальная литература в ДМШ и ДШИ. / Ю.Лях // Сборник методических работ для преподавателей ДМШ., Абакан 2003 - С.325.
3. Каравская О. Музыкальные знатоки. / О. Каравская / Новосибирск 2000, С.534.
4. Петрушин В. Музыкальная психология / В.Петрушин / М.1997 - С.178.
5. Ражников В. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Ражников / М., 2000, С.185.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОМ ХОРОВОМ КОЛЛЕКТИВЕ

*Бикташева Ч.И.
преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны*

Наиболее широкой и массовой формой музыкального воспитания является хоровое пение. Пение с детских лет в хорах многие десятилетия продолжает быть замечательной традицией отечественной хоровой культуры. При организации хора большое значение имеет коллектив сотрудников, который помогал бы руководителю в осуществлении поставленных им задач. Помимо руководителя необходимо иметь хорошего хормейстера и концертмейстера хора.

Совместное хоровое исполнение является коллективным творчеством всех участников хорового коллектива. Успешность хоровых занятий зависит от творческой инициативности каждого из партнеров – хорового коллектива, дирижёра и концертмейстера. Целью настоящей работы является более подробное рассмотрение особенностей профессиональной деятельности концертмейстера в детском хоровом коллективе. К сожалению, этой теме не уделяется должное внимание в существующей методической литературе. Между тем профессия аккомпаниатора – самая распространенная среди пианистов и самая необходимая в музыкальной педагогике.

Аккомпаниатор. В самом этом слове отражена специфика профессии. Французское слово «accompagnement» образовано от глагола accompagner – «сопровождать». Мелодию сопровождают ритм и гармония, здесь «сопровождение» подразумевает опору – ритмическую и гармоническую. Уже отсюда ясно, какая огромная нагрузка ложится на плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь художественного единения всех компонентов, углубить художественное содержание исполняемого произведения.

Помимо высоких профессиональных качеств пианиста-исполнителя, концертмейстер должен воспитать и развить у себя ряд специфических способностей, необходимых для успешной ансамблевой деятельности. Работа концертмейстера в детском хоровом коллективе имеет ряд особенностей, которые связаны со спецификой хорового исполнительства. Главной фигурой здесь является дирижёр, а его партнёром и непосредственным помощником – концертмейстер. Для успешной концертмейстерской деятельности желательно быть знакомым с азами дирижирования, дирижёрским жестом, иметь навык работы с хором при первоначальном разучивании партий.

Наиболее сложным является начальный этап работы с хоровым коллективом. Сперва руководитель и концертмейстер знакомятся с индивидуальными особенностями хористов. Тут же происходит распределение по партиям. Концертмейстер, обладающий высокими профессиональными качествами и знакомый с навыками вокально-хоровой работы, может не только аккомпанировать хору на уроках и концертах, но также заниматься с учащимися индивидуально, помогая им разучивать партии, а зачастую и замещать отсутствующего педагога, работая со всем хоровым коллективом.

Как правило, концертмейстер использует те же распевки, которые дает хору педагог. Среди них может быть распевание на одном, двух, трех звуках legato, упражнения на staccato,

пение закрытым ртом. Здесь пригодится умение транспонировать мелодии в различные тональности. При распевании важно добиться единого ансамблевого звучания, закрепить реакцию на дирижёрский жест, работать над правильным дыханием.

Далее следует разучивание произведений текущего репертуара. Сначала нужно обязательно познакомить хористов с музыкальным произведением, постараться увлечь их этой музыкой, текстом, чтобы с самого начала они хотя бы в общем плане поняли и почувствовали замысел композитора, основной характер музыки. Для знакомства с произведением желательно несколько раз сыграть его вместе с вокальной строчкой (мелодией), а еще лучше, если преподаватель споёт её с сопровождением фортепиано.

Хоровые занятия строятся по-разному в зависимости от способностей детей, их продвинутости, состояния певческого аппарата. При работе с детьми следует уделять больше внимания чистоте интонации, дыханию, ритму. Много приходится работать над пением *legato*, чтобы одна нота плавно, без толчков и замираний переходила в следующую. Педагог объясняет принципы правильного, не поверхностного дыхания, работает над протяженностью гласных, т.к. поются именно гласные звуки, и концертмейстер должен за этим все время следить. Концертмейстер под руководством педагога учит хористов правильно распределять силу звука на протяжении всей пьесы.

Неотъемлемым качеством хорошего концертмейстера является прежде всего умение слушать и слышать. Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации музыкального произведения, поэтому необходимо чутко реагировать на все указания дирижёра, чувствовать настроение хорового коллектива, проникаясь его задачами и трудностями. Если дирижёр непосредственно работает над хоровой партитурой, приёмами звукоизвлечения, вертикалью, дыханием и фразировкой, то концертмейстер, помогая ему во всех деталях, всегда несёт ответственность за передачу настроения исполняемого произведения. Часто случается, что партия фортепиано призвана передать настроение музыки ещё до того, как вступил хор. То же относится и к фортепианным интерлюдиям и постлюдиям, которые как бы «договаривают» то, что недосказано в стихах и мелодии голоса. Здесь необходимо умение играть свободно, выразительно, не торопясь, гибко, т.е. умение пользоваться *rubato*, строго контролируя при этом темп и ритм.

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

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

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

Концертмейстер помогает также педагогу и в выборе хорового репертуара. Он может подсказать и посоветовать то или иное произведение. При выборе репертуара обязательно надо учитывать степень подготовленности детского хора, его возможности, интересы и восприимчивость.

Профессиональный аккомпаниатор должен обладать также вниманием совершенно особого вида. Это многоплоскостное внимание: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к хору и дирижёру, которые являются главными

действующими лицами. Он обращает внимание на свои мышечные действия, на педаль, а слуховое внимание занято звуковым балансом, звуковедением в вокальной партии. Совершенствование этого многоплоскостного внимания требует напряжения всех духовных и физических сил.

Пианисту нужно всегда помнить, что он владеет инструментом с огромным диапазоном звучания. Важной задачей аккомпаниатора является нахождение правильного звукового баланса между вокальной и инструментальной партией. Он должен всегда слышать хоровую партию сквозь звучание своего инструмента и также воспитывать у хористов внимательное отношение к фортепианному сопровождению как важнейшему фактору создания художественного образа произведения. Важно, чтобы хористы привыкали слушать не только себя, но и фортепианное сопровождение, чтобы они поняли, что партия рояля не фон, а очень важная часть той музыки, которую они исполняют. Поэтому необходимо обращать внимание на некоторые паузы, гармонические модуляции, отдельные аккорды, интервалы, ибо каждый из них имеет своё музыкальное назначение.

Одним из аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». Игра с листа нотного текста представляет собой одну из самых сложных форм чтения вообще. Помимо напряженной деятельности зрения, в чтении активно участвуют слух, контролирующей логику музыкального развития, создающий мысленное представление о ближайшем продолжении музыкального материала. «Внутреннее слышание» - необходимый элемент для лучшего осмысления незнакомого произведения. Владение этим навыком свидетельствует о степени профессиональной подготовки музыканта. Для пианиста - аккомпаниатора она усугубляется необходимостью мысленно слышать партию солиста. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солистов в их намерениях, создавая единую исполнительскую концепцию произведения, обеспечить поддержку в кульминациях.

С мнением о том, что чтение с листа является природным даром, нельзя согласиться. Навык чтения с листа, безусловно, может быть развит в процессе регулярных занятий и тренировок. Развитие этих навыков возможно при хорошем чувстве ритма у аккомпаниатора и ощущении им ритмической пульсации, единой для всех участников.

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

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

Концертмейстеру хорового коллектива очень важно бережно относиться к слову, чутко реагировать на мельчайшие оттенки настроения, заложенные именно в слове, в стихах. Ему нужно «вжиться» в песню, как и певцам, внешний вид его, выражение лица должно соответствовать общему эмоциональному настрою произведения. Концертмейстер обязан точно знать, о чем поется в той или иной вокальной фразе, дабы оказать эмоциональную поддержку исполнителю (хору).

В заключении хочется еще раз подчеркнуть, что аккомпаниатор и хор представляют собой единое целое, подлинный творческий союз, успешная деятельность которого возможна лишь при полном согласии и взаимопонимании. Чем прочнее контакт пианиста и хора, чем дольше они общаются и работают вместе, тем лучше и продуктивнее результаты их совместного творчества, тем выше их художественное мастерство.

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

Во времена концертных выступлений хора концертмейстер должен быть особенно внимателен и чуток. Учащиеся от волнения могут забыть темп, не вовремя вступить, «сползти» с тональности. Концертмейстер должен компенсировать, если это необходимо, темп, а часто настроение и характер, а в случае надобности незаметно подыграть мелодию. Но все эти сугубо профессиональные задачи, требующие большого внимания и сосредоточенности, никоим образом не должны помешать самому пианисту творчески участвовать в процессе исполнения. Он должен быть спокоен и собран, передавать свою уверенность и настроение партнерам.

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

Список литературы:

1. Абелин Л.М. Как организовать детский хор / Абелин Л.М. // Работа с детским хором. Сборник статей под ред. В.Г.Соколова - М.: "Музыка", 1981.
2. Овчинникова Т.Н. Об отборе репертуара для работы с хоровыми коллективами школьников / Овчинникова Т.Н. // Работа с детским хором - М.: "Музыка", 1981.
3. Сафонова В.И. Некоторые особенности вокального воспитания. / Работа с детским хором - М.: "Музыка", 1981.
4. Локшина Д.Л. Работа в хоре / С Локшина Д.Л. // Сборник статей под ред. Д.Л.Локшина - Профиздат, 1960.
5. Благой Д.В. Современные тенденции в развитии советского камерно-ансамблевого исполнительства / Благой Д.В. // Музыкальное исполнительство. Сборник статей вып.10 - М.: "Музыка", 1979.
6. Деличиева Н.И. О воспитании певца - художника. / Деличиева Н.И.// Музыкальное исполнительство. Сборник статей. вып.10 - М.: "Музыка", 1979.
7. Дмитриевский Г. А. Ансамбль хора. / Дмитриевский Г.А. // Работа с хором. Сборник статей под ред. Б.Г. Тевлина - М., 1972.
8. Дж. Мур. Певец и аккомпаниатор / Дж. Мур - М.: Радуга, 1987.
9. Дж. Мур. Воспоминания / Дж. Мур - М.: Радуга, 1987.
10. Дж. Мур. Разборы и размышления / Дж. Мур - М.: Радуга, 1987.
11. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники / Готлиб А.Д. - М.: "Музыка", 1971.
12. Воскресенская Т.Д. Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента / Воскресенская Т.Д. // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов – Л.: 1986.

РАБОТА НАД ПОЛИФОНИЕЙ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО ДМШ И ДШИ

*Биняева Р.В.
преподаватель по классу фортепиано
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны*

Работа над полифоническими произведениями является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Воспитание полифонического мышления, полифонического слуха, то есть способности расчлененно, дифференцированно воспринимать (слышать) и воспроизводить на инструменте несколько сочетающихся друг с другом в одновременном развитии звуковых линий - один из важнейших и наиболее сложных разделов музыкального воспитания.

Музыкальное развитие ребенка предполагает воспитание способности слышать и воспринимать как отдельные элементы фортепианной ткани, т.е. горизонталь, так и единое целое - вертикаль. В этом смысле большое воспитательное значение придается полифонической музыке. С элементами подголосочной, контрастной и имитационной полифонии ученик знакомится уже с 1 класса.

Активное и заинтересованное отношение ученика всецело зависит от метода работы, от умения образно подвести к восприятию основных элементов полифонической музыки и присущих ей приемов, как например имитация. На примерах р.н.п. «Со вьюном я хожу» или «Дровосек» из сборника «Юным пианистам» В. Шульгиной можно образно объяснить ребенку имитацию, сравнивая ее с таким знакомым явлением как эхо. Ребенок сможет ответить и сколько голосов, и какой из них звучит как эхо. Сумеет расставить динамику *f* и *p* самостоятельно, используя прием эхо. Первой задачей педагога будет научить ученика извлекать из фортепиано определенную звучность, необходимую в данном случае.

Важно с первых шагов приучить ребенка ясности поочередного вступления голосов, четкости их проведения и окончания. Необходимо каждый раз на уроках добиваться контрастного динамического воплощения и различного тембра каждого голоса.

Вслед за освоением простой имитации (повторение мотива в другом голосе) следует работа над пьесами канонического склада. В качестве примера можно взять пьесу Ю. Литовко «Пастушок» из сборника «Юным пианистам». Эта песня подтекстована словами. Для преодоления этой новой полифонической трудности следует использовать метод переписывания голосов и исполнение с педагогом. Только после 3-4 уроков заучивания следует передавать оба голоса в руки ученика. При таком методе работы ученик быстрее привыкает к полифонической фактуре, лучше в ней разбирается, более ясно осознает мелодию каждого голоса, их соотношения по вертикали. При таком выучивании с переписыванием ученик видит и схватывает такую важную особенность как несовпадение во времени одинаковых мотивов. Эффективность таких упражнений усиливается, если их играть затем по слуху в разных регистрах, от разных звуков вместе с педагогом. В результате приходит четкое осознание канонического строения пьесы, вступление имитации, ее соотношение с той фразой, которая имитируется и соединение окончания имитации с новой фразой.

Далее особенно важное значение приобретает изучение полифонических пьес эпохи барокко среди которых первое место занимают сочинения И.С. Баха. В эту эпоху складывались риторические основы музыкального языка, связанные с определенной смысловой символикой (фигуры вдоха, восклицания, вопроса, умолчания и т.д.). Знакомство с музыкальным языком эпохи барокко служит основой накопления интонационного словаря учащегося и помогает ему понять музыкальный язык следующих эпох.

Наилучшим педагогическим материалом для воспитания полифонического звукового мышления юного пианиста является клавирное наследие И.С. Баха. А первой ступенькой на пути к «Полифоническому Парнасу» - является широко известный сборник под названием «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах». Маленькие шедевры, вошедшие в этот сборник, представляют собой в основном небольшие танцевальные пьесы. Эти пьесы отличаются богатством, красотой и изяществом и в мелодике, и в ритме, и в настроении. Было бы полезно познакомить ученика не с отдельными пьесами, а со сборником и рассказать, что это своеобразный музыкальный альбом семьи И.С. Баха. Сюда вошли инструментальные и вокальные пьесы самого разного характера. Эти пьесы как собственные, так и чужие, записывались в тетрадь и рукой самого И.С. Баха, и его женой, и в оригинале имеются даже страницы, написанные детской рукой одного из сыновей И.С. Баха.

Из многих задач, встающих на пути изучения полифонии, основная - это работа над певучестью звука, интонационной выразительностью и самостоятельностью каждого голоса отдельно. Самостоятельность голосов - непременная черта любого полифонического произведения. Поэтому изначально важно, чтобы ученик понимал в чем именно проявляется эта самостоятельность:

- в различном характере звучности инструментовки;

- в разной, почти нигде не совпадающей фразировке;
- в несовпадении штрихов (*legato, non legato*);
- в несовпадении кульминаций;
- в разной ритмической организации различных голосов;
- в несовпадении динамики.

Для ясного исполнения и понимания полифонии И.С. Баха следует избегать динамических преувеличений. динамика не должна подменяться «волнообразной».

На материале пьес из «...нотной тетради...» ученик усваивает новые черты, с которыми будет встречаться и в других произведениях различной степени сложности. Например, особенности ритмики - это исполнение соседних длительностей (Марши, Менуэты, Вольты). Известна и еще одна особенность баховского стиля, это так называемый «прием восьмушки», когда мелкие длительности играют *legato*, а более крупные – *non legato или staccato*. Однако пользоваться им следует исходя из характера пьес.

При изучении произведений И.С. Баха ученики встречаются с мелизмами – важнейшими художественно-выразительными средствами 17-18вв. Здесь важны 3 момента:

- исполнять мелизмы следует за счет длительности основного звука;
- все мелизмы начинаются с верхнего вспомогательного звука, кроме перечеркнутого мордента или, если перед звуком, на который поставлено украшение, уже стоит ближайший верхний звук. В этом случае исполняется с главного звука;
- вспомогательные звуки исполняются на ступенях диатонической гаммы, кроме тех случаев, когда знак альтерации поставлен самим автором.

Чтобы ученики не относились к мелизмам как к досадной помехе, этот материал следует преподнести ученику так, чтобы пробудить интерес к ним. Например, поначалу вовсе не стоит обращать на них внимание. Затем, при исполнении с педагогом исполнять с мелизмами и без них, затем сравнить. Нередко детям нравится звучание с мелизмами. Можно ученику самому предложить поискать расшифровку. Можно рассказать, что мелизмы не только украшают мелодию, но и представляют собой сокращенный способ записи мелодических оборотов. Украшения как бы объединяют мелодическую линию и усиливают речевую выразительность. А раз мелизмы мелодия – значит исполнять их нужно певуче и выразительно, в характере и темпе, присущем этому произведению.

Новой ступенькой в овладении полифонией является знакомство со сборником «Маленьких прелюдий и фуг», а от него тянутся нити и к Инвенциям и ХТК. Эти сборники помимо своих художественных достоинств, дают возможность углубить знакомство с характерными особенностями фразировки, артикуляции, динамики, голосоведения, лучше понять такие важнейшие понятия как тема, противосложение, скрытое многоголосие, имитация и др.

В средних классах представление учащегося об имитации расширяется. Он должен понять ее как повторение темы - главной мысли - в другом голосе. Имитация - основной способ развития темы. Поэтому тщательное и всестороннее изучение темы, будь то Маленькие прелюдии, Инвенции или Фуги, является первоочередной задачей в работе над любым произведением имитационного склада.

Приступая к анализу темы, ученик самостоятельно или с помощью педагога определяет ее границы. Затем нужно уяснить образно-интонационный характер темы. Избранная трактовка определяет характер всей пьесы. Поэтому нужно уловить все звуковые тонкости исполнения темы с первого ее проведения. Для этого полезно поиграть с цезурами между мотивами, делая на последнем звуке каждого мотива *tenuto*.

Необходимо познакомить ученика с различными способами обозначения межмотивной цезуры. Он может быть обозначена паузой, одной или двумя вертикальными черточками, окончанием лиги, знаками *staccato* на ноте.

Говоря о внутримотивной артикуляции, следует научить ребенка различать основные типы мотивов:

- мотивы ямбические - от слабого времени на сильное;

- мотивы хореические, вступающие на сильной доле и заканчивающиеся на слабой.

Пример ямба - Маленькая прелюдия №2 C-dur (4-5 такты). Здесь твердое окончание, его называют «мужским». В музыке Баха он встречается постоянно, ибо соответствует мужскому характеру. Ямб в музыке Баха произносится расчленено: затактовый звук исполняется *staccato* или *non legato*, а опорный звук - *tenuto*.

Особенностью артикуляции хорей (мягкого, женского окончания) является связывание сильного времени со слабым. Как самостоятельный мотив хорей, в силу своей мягкости, в музыке Баха встречается нечасто. Одним из характерных свойств баховских тем является преобладающая в них ямбическая структура. Чаще всего уже первое их проведение начинается со слабой доли после предшествующей паузы на сильном времени. При изучении Маленьких прелюдий №2, 4, 6, 7, 9, 11 из первой тетради, Инвенций №1, 2, 3, 5 и других, Симфоний № 1, 3, 4, 5, 7 и других педагог должен обратить внимание ученика на указанную структуру, обуславливающую характер исполнения. При выгрывании в тему еще без сопровождающих голосов слух ребенка сразу же надо включить в «пустую» паузу, чтобы он ощутил в ней естественный вдох перед развертыванием мелодической линии. Чувство такого полифонического дыхания очень важно при изучении кантиленных прелюдий, инвенций, симфоний, фуг.

Ямбическое строение баховских тем определяет и особенность фразировки Баха, о которой обязательно должны знать ученики. Начинаясь со слабой доли такта, тема свободно «перешагивает» через тактовую черту, заканчиваясь на сильной доле, таким образом, границы такта не совпадают с границами темы, что приводит к смягчению и ослаблению сильных долей такта, подчиняющихся внутренней жизни мелодии, ее стремлению к смысловым кульминационным вершинам – основным тематическим акцентам. Баховские тематические акценты часто не совпадают с метрическими, они обусловлены не метром, как в классической мелодии, а внутренней жизнью темы. Интонационные вершины темы у Баха обычно приходятся на слабые доли. «В баховской теме все движение и вся сила устремляются к главному акценту, - писал А. Швейцер. На пути к нему все беспокойно, хаотично, при его вступлении напряжение разряжается, все предшествующее сразу же проясняется. Слушатель воспринимает тему как целое с ясно отчеканенными контурами». И дальше «чтобы играть Баха ритмично, надо акцентировать не сильные доли такта, но те, на которые падает ударение по смыслу фразировки». Учащиеся, незнакомые с особенностями баховской фразировки, часто заменяют акцент тематический акцентом тактовым, отчего тема у них распадается на куски, теряет целостность и внутренний смысл.

Еще одной из существенных черт Баховского тематизма является так называемая скрытая полифония или скрытое многоголосие. Поскольку эта особенность свойственна почти всем мелодиям Баха, умение распознать ее представляется крайне важным навыком, который подготавливает учащихся к более сложным задачам.

Обратим внимание ученика на то, что мелодия у Баха часто создает впечатление концентрированной полифонической ткани. Такая насыщенность одноголосной линии достигается присутствием в ней скрытого голоса. Примеры скрытого двухголосия мы найдем в Маленьких прелюдиях № 1, 2, 8, 11, 12 части первой. В Маленькой прелюдии № 2 с- (часть вторая) познакомим ученика со скрытым двухголосием того типа, который наиболее часто встречается в клавирных сочинениях Баха

Подобное движение скрытого голоса поможет закрепить в сознании ребенка образное наименование - «дорожка». Такая дорожка должна исполняться звучно, с опорой.

Итак, определившись со структурой темы, ее характером, артикуляцией, фразировкой, кульминацией, освоившись с имитацией, следует продолжить изучение противосложения. Ясно осознавая соотношение тема - ответ, тема - противосложение, ответ - противосложение, хорошо проработав их, можно перейти к работе над мелодической линией каждого голоса. О методах работы частично сказано в этой работе, более подробно в предыдущей.

Немного об аппликатуре.

Аппликатура в клавирных произведениях старинной музыки имеет особенность. Особое внимание нужно уделить аппликатурному порядку, который предопределяет ту или иную фразировку, способствует четкому произнесению мотивов, а не служит средством пианистического удобства. Характерный пример - начало инвенции C-dur.

При исполнении многоголосных произведений трудность слышания всей полифонической ткани возрастает по сравнению с двухголосной. Работа над 3-4-х голосными произведениями теми же методами, но парами голосов. Из других способов можно назвать следующие:

- исполнение различных голосов разными штрихами;
- исполнение всех голосов прозрачно *p*;
- исполнение всех голосов ровно при сосредоточенном внимании на одном из них;
- исполнение без одного голоса (его представлять внутренним слухом или петь).

Для понимания полифонического произведения и осмысленности работы учащемуся необходимо с самого начала представлять себе его форму, тонально - гармонический план. Более яркому выявлению формы способствует знание своеобразия динамики в полифонии, особенно баховской, состоящее в том, что самому духу музыки не свойственно излишне измельченное, волнообразное ее применение. Для полифонии Баха наиболее характерно архитектурная динамика, при которой смены больших построений сопровождаются новым динамическим освещением.

Изучение баховских сочинений - это, прежде всего большая аналитическая работа. Выбор нотного текста, внимание к авторским ремаркам особенно важны при изучении музыки вообще, а полифонической музыки эпохи барокко в частности. Для понимания полифонических пьес Баха нужны специальные знания, нужна рациональная система их усвоения. Достижения определенного уровня полифонической зрелости возможно лишь в условиях постепенного, плавного наращивания знаний и полифонических навыков. Перед педагогом музыкальной школы, закладывающим фундамент в области овладения полифонией, всегда стоит серьезная задача: научить любить полифоническую музыку, понимать ее, с удовольствием работать над ней и с успехом исполнять ее.

Список литературы:

1. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры» / Г. Нейгауз., - М.: Музыка, 1988 - С.240.
2. Кременштейн Б. «Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано» / Б. Кременштейн., М.: Классика - XXI, 2003 г. - С.127.
3. Калинина Н. «Клавирная музыка Баха в фортепианном классе» / Н. Калинина. - М.: Издательский дом "Классика - XXI", 2006. - С.114.
4. Браудо И. «Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе» / И. Браудо. Композитор - Санкт-Петербург, 2004 г. - С.92.

ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ДЕТЕЙ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ

*Боровикова Ю.М.
преподаватель по класс фортепиано
МБОУ ДО «Детская музыкальная школа №1 им Р.Н. Нагимова»
г. Альметьевск*

Задача педагога музыкальной школы в развитии и становлении ребенка, как личности, как исполнителя, как музыканта очень велика. Занятие музыкой - мощное средство эстетического и нравственного воспитания школьников. И поэтому педагогу здесь отводится ведущая роль в жизни ученика. Авторитет педагога по специальности часто является авторитетом для ученика.

Задача педагога дополнительного образования, а точнее музыкальной школы привить ребенку любовь к музыке, к искусству, к окружающему миру, к самому себе, раскрыть его как личность, его таланты, внутренний мир. Помочь передать сопереживания и эмоции с помощью музыкального языка и его выразительных средств.

Для достижения своих целей педагог не должен от урока к уроку лишь требовать домашнее задание, подготовке к урокам, быть жестким и равнодушным к внутреннему миру и состоянию ребенка.

На своем опыте работы в музыкальной школе по классу фортепиано я усвоила несколько факторов, являющихся важными для успешного достижения взаимодействия педагога с учеником и его творческого развития на протяжении всего творческого пути в музыкальной школе.

Детей более раннего возраста (от 5 до 8 лет) необходимо в первую очередь расположить к себе, установить контакт между учителем и учеником, стать для ученика другом, психологом, и тем учителем, который будет вести его и поддерживать на протяжении всего его творческого пути в музыкальной школе. Чтоб он мог свободно чувствовать себя как и в взаимодействии с педагогом так и при игре на фортепиано.

Я приведу несколько примеров, как это сделать: как я уже говорила в начале, педагог является авторитетом для ученика.

-Яркая внешность и креативность педагога (ребенок всегда хочет подражать и быть похожим на своего учителя).

-Построить урок так, чтобы ребенок был заинтересован, чтобы ему было интересно и разнопланово (придумать различные музыкальные игры в виде сказок, песен, рисунков, каких-то анимационных сценок). Это поможет развить у ребенка воображение, творческие навыки, мышление. А так же поможет определить характер, образ и сюжет исполняемых им произведений.

-Еще один из важных на мой взгляд способов в развитии ученика, как исполнителя является общение. Диалог нужно вести на различные темы: о семье, о погоде, о домашних или любимых животных, о достижениях и взаимоотношениях в школе, интересоваться его психологическом и внутреннем состоянием. Это необходимо для того, чтобы расположить ученика и захотеть ему довериться и доверять учителю. Это поможет ученику при воспроизведении музыкального материала чувствовать себя свободно, расслабленно, не зажиматься.

-И конечно еще одним не менее важным фактором на мой взгляд в достижении успехов и результатов ребенка является взаимодействие с родителями и их участие в жизни ребенка.

Для того, чтобы узнать и раскрыть внутренний мир ребенка необходимо понять его и его желания.

-В более старших классах после завершения урока уделять небольшое количество времени для самовыражения ученика в более свободной музыкальной форме (например подбор на инструменте известных современных произведений, музицирование, импровизация и т.п). Это повысит интерес у учеников более старшего возраста к дальнейшему развитию и усовершенствованию своих навыков, умений, возможностей.

Все дети разные: кто-то более эмоциональный, раскрепощенный, открытый, кто-то закрытый, не общительный, зажатый. У кого-то хорошо развита память, ритм, слух, какие-то технические навыки, музыкальные способности. А кто берет усидчивостью, временем, трудом. Но не смотря на все эти особенности педагог должен уметь находить индивидуальный подход к каждому ребенку, в подборе музыкального материала, и различные способы для раскрытия талантов, плюсов и творческих навыков, и умений для дальнейшего развития ребенка в мире музыки.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ДМШ

Валеева А.Р.

заведующая отделением народных инструментов
МБОУ ДО «Буинская детская школа искусств №1» при МКУ «Управление культуры
Буинского муниципального района Республики Татарстан»
г. Буинск

Аннотация: *Сегодня, когда музыка стала неотъемлемой частью жизни любого человеческого сообщества, каждый профессиональный музыкант должен особенно хорошо почувствовать и понять свое высокое предназначение. Уберите музыку из концертных залов и дискотек, из церковных храмов и телепередач - общество лишится своей души, станет безжизненным производителем и потребителем материальных благ и знаний. В умирающем обществе прежде всего умирает искусство. И поэтому там, где есть музыкант и праведник, - там еще есть и будет жизнь.*

Ключевые слова: *музыкальная психология, музыкальная педагогика.*

Сегодня, когда музыка стала неотъемлемой частью жизни любого человеческого сообщества, каждый профессиональный музыкант должен особенно хорошо почувствовать и понять свое высокое предназначение. Уберите музыку из концертных залов и дискотек, из церковных храмов и телепередач - общество лишится своей души, станет безжизненным производителем и потребителем материальных благ и знаний. В умирающем обществе прежде всего умирает искусство. И поэтому там, где есть музыкант и праведник, - там еще есть и будет жизнь¹.

Первые ростки науки музыкальной психологии мы находим в работах античных философов. Одним из важных понятий этики Пифагора было учение об эвритмии, под которой понималась способность человека находить верный ритм во всех жизненных проявлениях - не только в пении, танце и игре на музыкальных инструментах, но и в мыслях, поступках, речах. Через нахождение верного ритма, которое позже оформилось в этике в таком широко распространенном понятии, как "такт", античный человек мог войти в ритм жизни своего города, а затем и подключиться к ритму мирового целого - жизни Космоса, основанной на законах Вселенской гармонии. От Пифагора пошла традиция сравнивать общественную жизнь как с музыкальным ладом, так и с оркестром, в котором каждому человеку, подобно инструменту в оркестре, отведена своя роль².

Пифагором, по свидетельству его учеников, были установлены мелодии и ритмы, с помощью которых на души молодых людей можно было оказывать соответствующее влияние. Здесь были мелодии против неумеренных страстей, против уныния и душевных язв, против раздражения, гнева и других душевных недугов. Одним из самых известных подвигов Пифагора на музыкальном поприще является усмирение им некоего разъяренного гневом греческого юноши, решившего поджечь дом своей неверной возлюбленной. Он приказал находившемуся неподалеку флейтисту сыграть мелодию в спондеистском ладу, чем и успокоил клокотавшую страсть страдальца.

По мнению другого греческого философа - Платона, могущество и сила государства напрямую зависят от того, какая музыка в нем звучит, в каких ладах и в каких ритмах. Для государства, считал Платон, нет худшего способа разрушения нравов, нежели отход от скромной и стыдливой музыки³. Через распущенные ритмы и лады в души людей проникает такое же постыдное и распущенное начало. Ибо музыкальные ритмы и лады обладают способностью делать души людей подобными им самим. Платон и его последователи считали, что в государстве допустима только такая музыка, которая помогает

¹ Петрушин В.И. Музыкальная психология. - М.: Академический проект, Гаудеамус, 2009. - С.209.

² Лосев А. Античная музыкальная эстетика. - М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. - С.15.

³ Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки в XVIII в. - М.: Издательство Юрайт, 2019. - С.24.

возвыситься индивиду до уровня общественных требований и осознать свой собственный мир как единство с полисной общиной.

Древние греки именовали необразованного человека словом ахореутос, что в переводе означало индивида, не умеющего петь, танцевать, играть на музыкальном инструменте и, следовательно, непригодного для участия в хорейе - так называлось древнее музыкально-хореографическое действо, объединявшее всех жителей древнегреческого полиса в единое целое.

У античных авторов мы находим множество свидетельств, касающихся воздействия музыки на психическое состояние человека. В эпосе об Одиссее приводится описание того, как от музыки и пения рана Одиссея перестала кровоточить. Древнегреческий герой Ахилл приступы своей ярости смирал пением и игрой на лире. Знаменитый Орфей своим пением не только смягчал нрав людей, но также укрощал диких зверей и птиц. Суровый царь Спарты Ликург сам сочинял музыку для своего войска и никогда не шел в бой, если его солдаты предварительно не были приведены в боевое состояние звуками труб и барабанов.

Демокрит, известный греческий философ, рекомендовал слушать музыку при инфекционных заболеваниях. Когда Платон предлагал своим пациентам лекарства, надо было обязательно слушать магические песни - считалось, что иначе лекарство действовать не будет.

В библейской истории также можно найти примеры воздействия музыки на человека. Так, библейский пророк Давид вылечил царя Саула от уныния и тоски своим пением и игрой на кифаре⁴.

Подобно тому как общая психология имеет несколько ответвлений в изучении отдельных видов деятельности (например, психология летчика, психология спортсмена), в области музыкальной психологии тоже несколько ответвлений. Уже существуют такие направления исследований, как психология музыкального восприятия, психология исполнительской деятельности, психология музыкального творчества, психологическая подготовка музыканта к выступлению, социология музыки, диагностика музыкальных способностей, психология музыкального обучения.

Большой проблемой для нынешней музыкальной педагогики является вопрос о раннем различении и развитии музыкальных способностей. Диагностика их в настоящее время в основном идет по линии проверки точности музыкального слуха, объема музыкальной памяти, чувства ритма. И здесь мы имеем разработанные специально тесты, которые позволяют выделить из начинающих обучаться детей таких, которые показывают высокий уровень развития природных задатков. Проверя музыкальные данные ребенка, мы говорим о его задатках потому, что соответствующие способности в полном смысле этого слова могут проявиться только после какого-то определенного периода обучения. Но для того чтобы стать хорошим музыкантом, оказывается мало иметь только хорошие исходные природные данные. Не меньшее значение, а может быть, и даже большее здесь приобретает наличие особых свойств характера, которые ведут музыканта к успеху на жизненном пути. Помимо чисто музыкальных способностей при выборе музыкальной профессии надо учитывать и склад характера, и особенности мыслительной деятельности. Если вы любите уединение и общение с книгой, вам вряд ли придется по нраву публичные выступления на сцене. А если вы любите красоваться на людях и производить впечатление успехами своей персоны, вам вряд ли понравится часами просиживать в библиотеке, изучая исторические фолианты. Если человек, даже обладая хорошими музыкальными способностями, пойдет против своего характера, то вряд ли из этого получится что-либо хорошее.

Музыкальная психология может помочь человеку найти себя, порекомендовав ему, исходя из его психологических особенностей, соответствующий тип музыкальной деятельности.

⁴ Аксеосфера музыкального искусства и ее влияние на развитие личности // Материалы, механизмы достижения катарсиса у детей младшего школьного возраста на уроках музыки URL: <http://musicexplore.ru>

Список литературы:

1. Аксеосфера музыкального искусства и ее влияние на развитие личности// Материалы, механизмы достижения катарсиса у детей младшего школьного возраста на уроках музыки URL: <http://musicexplore.ru>
2. Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки в XVIII в. – М.: Издательство Юрайт, 2019. 246 с.
3. Лосев А. Античная музыкальная эстетика. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 303 с.
4. Петрушин В.И. Музыкальная психология. - М.: Академический проект, Гаудеамус, 2009. 276 с.

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ НАРОДНОЙ ГЛИНЯНОЙ ИГРУШКИ

*Вечтомова Л.А.
преподаватель скульптуры
МАУДО «Детская художественная школа №1»
г. Набережные Челны*

Преподавания лепки в детской художественной школе -это эстетическое воспитание и художественное образование, широкое поле деятельности для обучающихся. Глина служит хорошим материалом для изготовления игрушек и поделок. Это прекрасный пластический материал, позволяющие лепить разнообразные объемные предметы.

Традиционная народная керамическая игрушка продолжает восприниматься как живой, развивающийся элемент национальной культуры. Глина - один из самых древних материалов, освоенных человеком. Глиняная игрушка - это часть материально-художественной культуры яркое выражение традиционного художественного сознания.

В сфере художественного образования и эстетического воспитания на всех уровнях народная игрушка выступает как носитель национальных особенностей пластической образности народного творчества, выявления специфических качеств материала керамики в детально отработанной ручной технологии. Образцы керамических игрушек различных регионов России, раскрывают перед обучающимися Детской художественной школы на уроках скульптуры, неисчерпаемый творческий потенциал народной пластики.

Внимание обучающихся должно обращаться на характерные особенности каждого традиционного вида игрушек - пропорции, формы, зависимость форм и декора от способов лепки и особенностей материала. Можно выделить основные образы и сюжеты: изображения животных и птиц, фантастические образы, акцентировать внимание обучающихся на изобразительной стилизации, обусловленной особенностями материала керамики. Народная пластика - результат естественного формообразования, стилиобразования и различения свойств природных глин. Например, запесоченные глины задают уплотненность формы, вытянутость силуэта, ограничивают пластическую разработку деталей (филимоновская игрушка). А высокая пластичность, жирность глины наталкивает на использование обильного пластического декора, служит стимулом для развития скульптурного начала в произведениях народной керамики (дымковская игрушка).

Первое занятие, цель которого знакомство с искусством традиционной народной пластики, желательна посвятить лепке игрушек - фигур животных. Лепка человеческих фигур требует определенных практических навыков работы с глиной, в программе обучения это скульптура малых форм. Обучающиеся должны познакомиться с тремя основными способами ручной лепки игрушек: пластическим, конструктивным и комбинированным. Понимание основных технологических принципов формообразования дает возможность свободно воспроизводить пластические особенности различных этнографических типов народной

игрушки, местных традиционных промыслов, так и создавать авторские варианты декоративной пластики. Изучение этапов лепки и демонстрации преподавателем способов лепки поможет обучающимся эффективно использовать полученные знания.

Пластический способ лепки, предполагающий выдавливание из куска массы. Куску глины придается округлая или овоидная форма, путем вытягивания с последующим выглаживанием оформляются голова, ноги, хвост животного. В процессе лепки фигурка заглаживается оттягивающими движениями со всех сторон, при этом корректируются пропорции, силуэт, плавность контуров. Лепка ведется только руками, стеки следует применять лишь для изготовления свистка и нанесения тисненого декора.

Этапы конструктивного способа лепки игрушек, который предполагает лепку изделия по частям, с последующим присоединением деталей, преподаватель может пояснить на примере готовой игрушки-образца и таблицы. Начинают лепку с самой крупной детали, например, с туловища животного. Для этого куску глины придается форма толстой колбаски. Затем формируется голова и с помощью примазывания присоединяется к туловищу. Следующие детали, также подготовленные вытягиванием и раскатыванием из куска глины, поочередно присоединяют к основной части. Необходимо обращать внимание на тщательность присоединения деталей: плотно прижимать кусочки глины, вытесняя воздух. Изделие обрабатывается разглаживающими движениями со всех сторон, при этом на протяжении всей работы следует стремиться к гармоничным отношениям пропорций, к плавности и выразительности линий силуэта.

Комбинированный способ лепки предполагает использование элементов двух предыдущих способов, а также может включать элементы лепки из пласта. Лепкой из пласта можно изготовить крупную звуковую игрушку, которая имеет внутри пустоту - различных размеров, преподаватель поясняет, как нужно выполнять отверстие и звуковой канал, используя стеки.

Чтобы получить пустотелый объем, следует расплющить ребром ладони или в руках кусок глины, образуя довольно толстый пласт («блинчик»), затем края его собрать, образуя чашевидный объем, который путем ручной лепки замыкается в округлую форму, заключающую внутри пустоту. К основному объему конструктивным способом примазываются голова, ножки животного или птицы. Пустотелый объем из пласта глины можно получить также, сворачивая пласт (например, юбка дымковской барыни). Здесь возможны авторские варианты форм, синтезирующие элементы народной пластики и современность.

Рассмотрев три основных способа лепки, преподаватель знакомит обучающихся с распространенным в традиционной народной пластике декором в виде ритмического узорного тиснения, который дает эффектную игру светотени на поверхности изделия. Подобный декор получают, прижимая палочки и печатки различной формы к поверхности чуть подвяденного изделия, стараясь не деформировать стенки. Ритмичные орнаментальные линии штрихов дополняют пластику формы, подчеркивая ее выразительность.

Обучающиеся создают эскиз, цель которого выявление качеств материала, что предполагает округлость, «наполненность» форм, характерные особенности пропорций, плавность переходов в сочленениях деталей, определение способа лепки игрушки, конструктивных особенностей, характерных пропорций, деталей, а также расположения декора.

После анализа эскизов и корректировки недочетов, обучающиеся приступают к работе с глиной. Изготовление игрушки ведется от руки, стеки применяются лишь для фактурного декорирования. В процессе лепки внимание ведется путем установки, направляется на восприятия и различения свойств материала, приемов его пластической обработки и соответствующих им особенностей пластики форм игрушек. Преподаватель контролирует процесс работы, помогает проанализировать и устранить недостатки.

Слегка подсушенные изделия можно декорировать при помощи печаток - палочек, трубочек различной формы, используя также штампики и разнообразные предметы типа

гвоздей, пуговиц, карандашей, колец. Изделия с гладкой поверхностью, изготовленные по типу дымковских, декорируются так называемым холодным способом - росписью темперными красками с предварительной грунтовочной окраской фона.

Выполнение задания завершается анализом и оценкой изделий, их конструктивно-пластических и образных особенностей, качества изготовления.

При изучении отдельных региональных промыслов народной игрушки с целью воспроизведения и развития нужно последовательно проработать с обучающимися материалы по истории возникновения и развития промысла, обрядовой роли традиционной игрушки, изучить символику цвета и знака, сюжетные, пластические и цветовые особенности, зафиксировать имена известных мастеров. Эти вопросы могут стать основой для творческого проекта и исследовательских работ обучающихся, посвященной восстановлению, распространению и развитию региональных промыслов народной глиняной игрушки. Основой работы должно стать освоение местных приемов формообразования и декорирования, выполненных мастерами промысла.

Современную жизнь глиняной игрушки отражают выставки, которые проводятся на региональных, республиканских, всероссийских выставках, наряду с дымковскими, каргопольскими, филимоновскими присутствует самобытная глиняная игрушка, декоративная пластика, авторы которой занимаются поиском местной пластической традиции. Обращение к местному материалу, самобытности, приводит к интереснейшим результатам. Авторская художественная интерпретация соединяет традицию и современность, стилизует, создает новые формы и образы. Сохранение и развитие художественной культуры народной пластики, современное осмысление традиций становится источником новых направлений, поисков, находок.

В настоящее время в воспитании обучающихся большая роль отводится народной игрушке, формированию художественно-эстетических и патриотических чувств. Народное творчество учит видеть мир во всей его полноте и красоте, любить свой край и беречь родную природу, прививает нравственные ориентиры. Вместе с тем обучающийся овладевает такими понятиями, как форма, размер и цвет, а также специфическими художественными навыками.

Список литературы:

1. Бардина Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. - М.: Высшая школа, 1986
2. Дурасов Г.П. Каргопольская глиняная игрушка. - Л., 1996
3. Дьяков Л.В. Дымковские глиняные, расписные. «Художник РСФСР», 1998
4. Комарова Т.С. Условия методики развития детского творчества. – М., 1994.
5. Традиционная глиняная игрушка Русского Севера. Составитель А. Г. Кулешов. - М.: 2009.

ХАРАКТЕРИСТИКА ПОНЯТИЯ СОЗНАТЕЛЬНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Гайсина Э.А.

преподаватель по классу сольного пения

*МАУДО «Детская музыкальная школа № 6 им. С. Сайдашева»
г. Набережные Челны»*

Термин «сознательная дисциплина» охватывает простую и практически необходимую идею о том, что дисциплина должна сочетаться с пониманием необходимости, полезности, обязательности и важности порядка.

Школьная дисциплина включает в себя "академическую дисциплину", которая требует, чтобы учащиеся регулярно посещали занятия, регулярно и прилежно выполняли свою работу, поддерживали порядок в классе и выполняли все инструкции учителя; правила поведения по

отношению к другим и к самим себе (внимание и забота, гигиена и уважительное поведение по отношению к молодежи, сверстникам, родителям, учителям и взрослым)[1, с.12].

Есть три аспекта: "дисциплина личного характера", которая требует от учащихся соблюдения правил поведения по отношению к другим и к самим себе, и "социальный долг". Правила и предписания поведения учащихся формируются отдельными школами и образовательными учреждениями в соответствии с Кодексом Российской Федерации об образовании. Основными характеристиками дисциплины являются осведомленность и добровольчество. Поскольку дисциплина - это осознанность, самодисциплина является наиболее важным выражением.

Все мы знаем, что сознательная дисциплина необходима для развития детей. Конечно, дисциплина не должна быть идеальной и не должна подавлять всякое творчество и инициативу. Но без дисциплины невозможно добиться заметного успеха в жизни. Дисциплинированный человек обычно развивает самоконтроль и уважение к другим. Дисциплинированные люди не крадут чужое время. Сознательное дисциплинарное воспитание - это не суровая и жестокая дисциплина, а неконфронтационное воспитание, помогающее детям управлять своим поведением. Иногда родители думают, что их дети слишком малы для дисциплинарного воспитания или что будет трудно научить их следовать правилам, когда они вырастут и будут склонны к конфликтам. Однако совсем маленьких детей легче научить хорошим привычкам.

Во-первых, важно объяснить правила и убедиться, что они соблюдаются. При введении дисциплины нельзя потакать или опекать. Исключения должны делаться только в крайних случаях. Когда дети ходят в школу, важно иметь четкую программу, например, уроки, игры, занятия в музыкальной школе, танцевальной студии и т.д. Однако программы не являются абсолютными. Важно не переусердствовать, чтобы ребенок не возненавидел дисциплину. Детям необходимо свободное время, чтобы заниматься тем, что им нравится. Это особенно необходимо подросткам. Чтобы дисциплина работала, родители должны иметь одинаковую философию воспитания) [2, с.24].

Если мама запрещает, а папа разрешает, это может сбить ребенка с толку. То же самое относится и к бабушкам и дедушкам. Вместо того чтобы воспитывать внуков по своим собственным стандартам, они должны поощрять их прислушиваться к родителям. Понятно, что они должны спокойно учить их следовать правилам, не ругая и не повышая голоса. В противном случае есть опасность, что у малыша выработается отвращение не только к дисциплине, но и к вам. Если ребенок сознательно следует правилам, его следует хвалить и поощрять. Если взрослый ребенок открыто бросает вам вызов, вы должны ответить уверенно и решительно.

Большинство детей будут пытаться бросить вызов своим родителям, чтобы оспорить их роль лидера и расширить их границы. Борьба поколений - это нормально и естественно. Важно доказать, что вы подходите на роль лидера, показать свое самообладание и внутреннюю силу, но никогда не теряйте самообладания, не оскорбляйте и не бейте своих детей. Так поступают только глупые и внутренне слабые родители. Истинная сила и авторитет не нуждаются в таком сопровождении. Если вы дадите ребенку задание, которое он не может выполнить, глупо ругать или наказывать его) [3, с.21].

Дисциплинированный человек чувствует необходимость следовать установленному кодексу поведения и испытывает сожаление и вину, когда он или она этого не делает. Чтобы развить дисциплину, учителям необходимо научить студентов правильному балансу между работой и отдыхом, необходимости правильно выполнять свою работу и обращать внимание на новые знания. Это ускоряется за счет обучения студентов определению целей исследования, правильной организации своей работы, четким действиям по достижению целей и самоконтролю.

Для повышения мотивации к обучению и развития познавательных интересов, содействия самообразованию и социальной мотивации, приобретения навыков и умений в учебной деятельности важно правильно организовывать уроки, применять личный опыт

учащихся, разнообразное и интересное содержание уроков и вовлекать в занятия всех учащихся. Инициатива модернизации российского образования определяет приоритетные задачи, решение которых требует создания соответствующей системы психолого-педагогического сопровождения.

Одной из таких задач является Сознательная дисциплина подрастающего поколения. Федеральные государственные образовательные стандарты для обучающихся с умственной отсталостью направлены на формирование основ политической идентичности, которая является центральной для гражданского общества, включает развитие личности в соответствии с требованиями современного общества и гарантирует возможность успешной социализации и социальной адаптации в семье и общей культуре в соответствии с общественно принятыми духовно-нравственными и социокультурными ценностями, гарантирующими основы личности и политической идентичности.

Они легко откликаются на любые инициативы, способны искренне сопереживать и сочувствовать. В этом возрасте есть большие возможности для систематического и последовательного нравственного воспитания детей. Происходит формирование психических основ ребенка, его эмоций, ощущений, мыслей, процесс адаптации к обществу, начинается процесс осознания окружающего мира.

Именно этот период оказывает наиболее положительное влияние на эмоции и психологию учащихся, так как образы настолько яркие и сильные, что остаются в их памяти надолго, иногда на всю жизнь, и очень важны для развития сознательной дисциплины.

Методические рекомендации, разработанные творческой группой Российского центра развития и коррекции детско-юношеского спорта под руководством кандидата педагогических наук Е.П. Система организации внеурочной деятельности основана на следующих принципах. В основу проекта положены принципы Российского центра развития и коррекции детско-юношеского спорта под руководством кандидата педагогических наук Е. Д. Худенко. Содержание программы рассчитано на совместную деятельность детей и взрослых и разделено по возрастным категориям.

Вовлечение учащихся во внеклассные мероприятия оказывает большое влияние на развитие дисциплины совести. Участвуя в групповых занятиях, студенты берут на себя определенные обязанности, учатся планировать свое время, организовывать игры и развлечения в пользу своей любимой профессии.

Участие в общественной деятельности имеет филантропический эффект. Это связано с тем, что в этом случае студенты учатся выполнять свои обязательства по достижению важных социальных целей и последовательно помогать друг другу. Студенты узнают, что достижение общей цели зависит от организованности и ответственности каждого члена группы) [4, с.26].

Вы можете использовать эти механизмы, чтобы присоединиться к дисциплинарной организационной группе. Одним из таких правил является организация заданий учащихся в классе и в школе, на что указывает А.С. Макаренко, где пикетчики являются членами группы, ответственными за выполнение школьных заданий, им предоставляются индивидуальные права и возможность менять задания для размещения учащихся на разных должностях. Система отбора очень важна для формирования дисциплинарных, этических и нравоучительных навыков.

Дисциплинарная система - это система дисциплинарных требований и поведения, установленная в образовательных целях. Молодые люди без колебаний приняли требования режима и продемонстрировали свою готовность продолжать их выполнять.

Такие привычки, как вовремя вставать, вовремя ложиться спать и выполнять домашнюю работу в назначенное время, являются важными привычками, которые формируют основу сознательной дисциплины. Чтобы привить детям сознательную дисциплину, необходимо разработать подробную систему этики и норм поведения в классе и в общественных местах. При тщательном совместном наблюдении учителей и родителей эти привычки могут закрепиться в жизни детей и стать важным способом укрепления дисциплины) [3, с.28].

Для развития дисциплины также важно включить конкретные требования. Без систематических осознанных требований невозможно обеспечить социально благоприятные условия для учебы, работы и других видов деятельности детей. "С самых первых дней школа предъявляла своим ученикам строгие и неоднозначные требования советского общества, снабдив их кодексом поведения, чтобы они могли определять, что возможно, а что неосуществимо, что похвально, а что наказуемо. Этические кодексы способствуют поддержанию порядка и дисциплины в школах и классах, а также прививают учащимся организованный дух деятельности и поведения. Воспитание дисциплинированной совести требует систематической, регулярной и организованной работы со стороны преподавательского состава.

Список литературы:

1. Валеева С.Г., Валеев И.И. Школа без дисциплины. - М.: МПА, 1999 г.
2. Крупская Н.К. Педагогические сочинения. - М.: Издательство АПН РСФСР, 1957 г. - Т.3.-С. 39
3. Кулагина И.Ю. Возрастная психология. // Развитие ребёнка от рождения до 17 лет. М., 2004г.
4. Архангельский Н.В. Нравственное воспитание. - М.: Просвещение, 2006 г.. - 284 с.

РОЛЬ ДИДАКТИЧЕСКИХ ИГР НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ДОШКОЛЬНИКА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

*Гареева О. В.
преподаватель по классу фортепиано
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны*

Огромная роль в развитии и воспитании ребенка принадлежит игре - важнейшему виду детской деятельности. Она является эффективным средством формирования личности дошкольника, его морально-волевых качеств.

Дошкольный возраст - важный период становления личности. В эти годы ребенок приобретает первоначальные знания об окружающей жизни, у него формируется определенное отношение к людям, к труду, вырабатываются навыки и привычки правильного поведения, складывается характер. В процессе игры развиваются духовные и физические силы ребенка; его внимание, память, воображение, дисциплинированность, ловкость.

Воспитательное значение игры во многом зависит от профессионального мастерства педагога, от знания им психологии ребенка, учета его возрастных и индивидуальных особенностей, от правильного выбора определенной методики.

Игры и их характер зависят от разных обстоятельств. Для детей младшего возраста свойственны игры процессуальные, они мало подвижны и не связаны с утомительными движениями. Очень скоро дети начинают играть в подражательные игры. Через эти игры идет усвоение социальных ролей – познание действительности. Дидактические игры – это вид учебных занятий, организуемых в виде учебных игр, реализующих ряд принципов игрового, активного обучения и отличающихся наличием правил, фиксированной структуры игровой деятельности и системы оценивания. Отличительными особенностями дидактических игр является наличие игровой ситуации, которая обычно используется в качестве основы метода (дидактика - от греч. «didaktikos» — поучающий и «didasko» — изучающий — часть педагогики, разрабатывающая проблемы обучения и образования; основные вопросы дидактики: -чему учить? -как учить? -когда учить? -зачем учить? -кого учить?-где учить?). В игре формируются важные стороны личности ребенка, происходят значительные изменения в его психике, подготавливающие переход к новой стадии развития. Этим объясняются огромные воспитательные возможности игры и актуальность данной темы.

Музыкальное обучение дошкольников, призвано не просто дать первичные музыкальные сведения детям, но его главная цель - выявление природных творческих возможностей учащихся, формирование личностных качеств, культуры поведения и общения, импровизационных способностей, обогащение интеллектуальной и эмоциональной сфер, воспитание чувства прекрасного.

Многие выдающиеся музыканты и педагоги обращали внимание на дифференцированность возрастных педагогических ступеней при обучении музыке. Каждая ступень обучения требует особых методов, приемов, подходов.

Однажды бывший ученик известного русского пианиста Ф. М. Blumenфельда обратился к своему педагогу за советом, как и с чего, начинать обучение маленьких детей. Ф. М. Blumenфельд честно признался: «Я не брал детей, поэтому не могу дать конкретного ответа».

И. Гофман говорил: «...можно взять какого-нибудь исключительного учителя с отличной репутацией, который будет превосходным преподавателем для продвинутого ученика, но может оказаться неспособным заложить доброкачественный фундамент у начинающего». Отзвук детских впечатлений, связанный с миром музыкальных звуков, неотъемлем от образа педагога. От того, кто будет первым учителем, зависит музыкальная судьба ребенка. Впечатления музыкального детства сохраняются в памяти навсегда.

Обучения музыке в дошкольном возрасте имеет свои преимущества:

- младший школьник уже в значительной степени является сформированной личностью. Круг его интересов, эмоциональные впечатления часто уже столь многообразны, что могут возникнуть проблемы с формированием мотивации и целей обучения.

- в дошкольном возрасте уже отчетливо проявляются индивидуальные особенности физического и интеллектуального развития – памяти и внимания, эмоциональной восприимчивости, богатства воображения, фантазии, зрительно-пространственных представлений. Младшему школьнику уже как правило, скучно играть стандартный музыкальный репертуар для начинающих, знакомиться с простейшими мелодиями, хотя более сложный ему еще не под силу. В таком случае работа должна быть более интенсивной, процесс обучения ускоренным, а это может вызвать нервозность у ребенка, и в итоге возникнут значительные провалы в знаниях.

- пианистический аппарат ученика дошкольника гораздо податливее, чем у младшего школьника. У детей дошкольного возраста очень пластичны мышцы, навыки координации движений легко формируются и закрепляются, так как еще не окончательно сформирована костно-мышечная система. В 8-9 лет она уже вполне сформирована, а к 11—12 годам этот процесс завершается, и подвижность мышц снижается.

- в период дошкольного обучения преподавателю в классе фортепиано можно воспользоваться временем, чтобы заложить фундамент тех знаний и навыков, которые в дальнейшем пригодятся ученику при участии в конкурсах разного уровня.

В период начального обучения в классе фортепиано закладывается фундамент всех знаний и навыков, которые в дальнейшем лишь совершенствуются. Именно первые впечатления от знакомства с искусством оказывают очень сильное влияние на последующее музыкальное развитие ученика. Основная задача начального обучения в классе фортепиано - введение ребенка в мир музыки в доступной и увлекательной для этого возраста форме.

Учебный материал для дошкольников, данный в игровой форме, легче воспринимается, увлекает, рождает азарт, желание самому сделать что-то, запомнить, повторить — то есть научиться. На уроке фортепиано, на начальном этапе обучения важно создать благоприятные условия не только для овладения инструментом, но и для одновременного развития музыкального слуха. Также для развития различных творческих и музыкально-исполнительских навыков: сочинение, импровизация, транспонирование, ансамблевое музицирование и др. Таким образом, обеспечив разностороннее, гармоничное музыкальное развитие ребенка, охватывая такие направления обучения как исполнительство, теорию, творчество.

Самовыражение ученика на уроке фортепиано формируется также средствами других доступных ребёнку видов искусств – живописи, поэзии, танца. Раскрашивая рисунки или рисуя собственные иллюстрации, учащийся выражает свое отношение к музыке на пока еще более знакомом языке изобразительного искусства. Точно также при помощи стихов и движений под музыку он точнее представляет содержание музыкальной пьесы. У педагога всегда должен быть в запасе большой выбор музыкально-дидактических пособий и игр, они придают уроку динамику.

В работе с начинающими пианистами дошкольниками я опираюсь на методики разных авторов-С. и Е. Железновых, Т.Б. Юдовиной - Гальпериной, М. Глушенко, И.С. Корольковой, С. Барсуковой и др. Использую различные нотные пособия, игрушки, ноты – раскраски, аудио диски, музыкальные сказки, придуманные с учащимися.

Характерной особенностью вышеперечисленных методик является игровая форма подачи учебного материала, комплексный характер, доступность и практичность использования, что превращает уроки музыки с малышами в веселую обучающую игру.

Обучая дошкольников через дидактические игры приятно видеть результаты работы своего класса:

- на уроках дети успешно выражают себя в музыке, ощущают радость творчества, интерес и любознательность;
- стабильно выступают на зачетах и экзаменах;
- с удовольствием принимают участие в школьных и городских концертах;
- учащиеся становятся конкурентно способными на конкурсах различного уровня от городского до международного.

Детский педагог достигнет больших успехов, если облечет свои уроки в игровую форму. Он должен пребывать в творческом состоянии духа, потому что каждый урок — это маленький спектакль, это мини-театр! Дидактическая игра всегда должна сохранять увлекательность, присущую именно этой форме деятельности, давать возможность проявления творческой инициативы, выдумки, находчивости, эмоциональной отзывчивости. В этом ценность игры как средства формирования осознанного восприятия музыки, так как в процессе обучения ребенок ставится в такие условия, которые способствуют эмоциональному обогащению, развитию волевых сторон личности и ее познавательных способностей.

Можно сделать вывод, что дидактических игры имеют очень важную роль на начальном этапе обучения дошкольника в классе фортепиано. Чем интереснее и увлекательнее проходит на каждом уроке встреча ребенка с музыкой, чем больше открытий он делает совместно со своим учителем, тем лучше и быстрее он усваивает материал, тем интенсивнее идет развитие его потенциальных творческих данных, тем большее удовлетворение получает он от своей музыкальной деятельности.

Педагог, способный пробудить фантазию и разжечь в душе малыша интерес, создает ту атмосферу, к которой стремится каждый ребенок, когда впервые соприкасается с музыкой.

Список литературы:

1. Альтерман, С.С. 40 уроков начального обучения музыке детей 4-6 лет / С.С. Альтман. - СПб.: Композитор, 2002. – С. 30-48.
2. Барсукова, С. А. Весёлая музыкальная гимнастика: сборник пьес для фортепиано для учащихся подготовительного и первого классов ДМШ: учебно-методическое пособие / С. А. Барсукова. - Ростов на Дону: Феникс, 2008. – С. 35.
3. Глушенко, М.А. Волшебный мир фортепиано/ М.А. Глушенко. - СПб.: Композитор, 2003. – С.53.
4. Железнова, Е.С. Альбом для обучения пению и игре на клавишных инструментах. Бим! Бом! / Е.С. Железнова - М.: Издательство В. Катанского, 2006. – С.65.
5. Королькова, И.С. Первые шаги маленького пианиста / И.С. Королькова - 3-е Изд. - Ростов на Дону: Феникс, 2007. – С.43.

6. Королькова, И.С. Крохе-музыканту. Нотная азбука для самых маленьких. Часть I, II / И.С. Королькова // Хрестоматия педагогического репертуара - Ростов на Дону: Феникс, 2007. – С.56.
7. Царева, Н.А. Уроки Госпожи мелодии / Н.А. Царева. - М.: 2006. – С.70.
8. Шмидт-Шкловская, А.А О воспитании пианистических навыков / А.А. Шмидт – Шкловская- Л.: 1971. – С.64.
9. Юдовина – Гальперина, Т.Б. За роялем без слез, или я детский педагог / Т.Б. Юдовина - Гальперина - СПб.: Союз художников, 2002. – С.57.

РЕАЛИЗАЦИЯ ДИАЛОГА КУЛЬТУР В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

*Гильмутдинова А.Х.
преподаватель живописи, рисунка и композиции
МАУДО «Детская художественная школа №1»
г. Набережные Челны*

Региональный компонент в художественной школе на уроках ДШИ. Живопись на стекле

Важной органической частью формирования гармонически развитой личности служит эстетическое воспитание. Это многогранный процесс, включающий знакомство с различными видами искусства, историей родного края, его культурой. Это приобщение к богатому миру традиций и обычаев, изучение различных древних техник. Наконец, применение их в новой интерпретации, обогащенной новыми веяниями и техническими возможностями.

В художественной культуре татарского народа декоративное искусство - это яркое и сильное явление. Шамаиль - особый, специфический вид татарского искусства. И в городской, и в сельской среде он был необычайно популярен. Ибо являлся, и является по сей день, оберегом, сакральным предметом для дома и его жителей.

Наша республика, а в частности, наш город представляет целую плеяду художников - каллиграфов, работающих в этой уникальной технике в том виде, в котором она была завезена из Турции, а в Турцию из Италии и Чехии. Первый директор нашей школы и сам был шамаилистом, поэтому эта техника глубоко укоренилась на уроках декоративной композиции. «Живопись на стекле» - такое название получили эти работы. Для разного возраста используются разные материалы. Для малышей вместо пера с чернилами подойдет перманентный маркер, он хорошо пишет и не растекается сразу от воды. Вместо акрила и масляных красок с темперой подойдет гуашь. На сегодняшний день, в этой технике часто используются и витражные прозрачные краски, они выполняют роль туши. И самая интересная часть работы, когда малыши приклеивают фантики под прозрачный слой или незакрашенный фрагмент работы. Завершающий этап - оформление работы. Он зачастую получается совсем неожиданным и интересным, ведь вся работа велась на обратной стороне стекла.

Для детей постарше сюжет берется сложнее.

1. Композицию нужно нарисовать карандашом на бумаге.
- 2.Затем, подложив эскиз под стекло, перевести его на стекло тонким пером обычной черной тушью.

4.После высыхания туши готовим колеры из темперы, гуаши или акрила в баночках, иначе будет трудно повторить цвет, если его вдруг не хватит. Он обязательно будет отличаться на обратной стороне стекла. Прокрашиваем композицию, начиная сверху - вниз. Техника мазка может быть любая. Учитываем, что с обратной стороны цвет будет чуть темнее. Если гуашь плохо ложится, можно смешать ее с клеем ПВА.

5. Заранее продумываем и не закрашиваем те места, где у нас будет фольга, блестящие фантики или голографическая пленка. Блеск придаст искристость и воздушность работе. Не рекомендуется в работе много блеска.

6. После высыхания краски, прикрепляем кусочки цветной фольги.

7. Закрываем заднюю часть стекла картоном и вставляем в рамку. Работа готова.

Живопись на стекле - кропотливая и увлекательная работа. Всегда интригует результат работы, так как нельзя окончательно предугадать результат. Изучая технику, мы затрагиваем темы татарского орнамента, самобытность татарского народа, культуру родного края, возвращаемся к истокам. Также мы посещаем мастер-классы и мастерские живописцев - шамаилистов. Нашим любимым мастером – шамаилистом является известная в республике член союза художников России и Татарстана Чулпан Ильгизаровна Шарифуллина. Ее работы вдохновляют, удивляют и нравятся всем без исключения. Они представляют пример древнейшего искусства, которое может не только не умереть, но и стать призванием, радовать современных людей. А наши преподаватели и учащиеся перенимают мастерство и учатся у профессионала, 18.11.2021г. состоялся мастер-класс Чулпан Ильгизаровны в стенах нашей школы. Тема эскизов была приурочена к предстоящей выставке «Традиции и современность». Художница поделилась своим опытом в исполнении сложной, трудоемкой техники, рассказала свои секреты изготовления шамаила, успела даже рассказать о философском мировоззрении мусульманина. Мастер-класс получился очень насыщенным. Не смотря на то, что преподаватели давно знакомы с техникой, вопросов возникло очень много. Одиннадцать преподавателей и их учащиеся занялись творческим процессом – выполнением работ в старинной технике на стекле. В первых числах декабря 2021г. Успешно прошло открытие выставки в новом татарском драматическом театре, затем выставка прошла во многих других учреждениях города.

Современные шамаили, выполненные в старинной технике. Автор член союза художников России и Татарстана Шарифуллина Чулпан Ильгизаровна.



Работы учащихся, выполненные под руководством Чулпан Ильгизаровны в технике «живопись на стекле» и в технике «шамаиль».



Преподаватели живописи, рисунка, композиции и скульптуры МАУ ДО Детская художественная школа №1, г. Набережные Челны, а также их учащиеся. Мастер-класс «Живопись на стекле в технике «шамайль», в рамках проекта «Традиции и современность».





Список литературы:

1. Шарифуллина Ч.И. Красота. // Журнал «Майдан». – 2020. – №5 –С. 136 – 140.
2. Муратова Э.С. Декоративная композиция в детской художественной школе. / Использование техники «Шамаиль». // Сборник по итогам научно-практического семинара в рамках X открытого республиканского Арт-фестиваля по изобразительному и дизайнерскому искусству «Инновации и традиции: теория и практика». – 2018. – С. 81 – 33.

ВОПРОСЫ ВОЗРАСТНОЙ ПСИХОЛОГИИ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАНТА – ИСПОЛНИТЕЛЯ

*Гребцова Н.Г.
преподаватель по классу фортепиано
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны*

Многие учащиеся средних и высших учебных заведений плохо себе представляют реальную деятельность, к которой они должны готовиться во время обучения. Так же не все преподаватели музыкальных школ имеют четкое представление о требованиях общества к музыкальным школам. Многие считают музыкальную школу начальным звеном профессионального музыкального образования и ставят целью своей педагогической деятельности - подготовку ученика к поступлению в музыкальное училище. Программа изобилует инструктивными этюдами, традиционными и классическими программами. На музицирование не остается ни времени, ни сил, ни желания. Однако родители хотят, чтобы их ребенок умел подбирать по слуху, читать с листа, творчески воспринимать музыку. Настоящим воспитателем в музыкальной школе может стать тот педагог, которому удастся проникнуть в духовный мир ребенка. Необходимые музыканту-педагогу профессиональные знания можно разделить на две основные группы: знания о человеке и знания об искусстве. Вопросам педагогики психологии уделяется меньше всего внимания.

Научно доказано, что ребенок развивается в утробе матери -слыша и чувствуя. Реагирует на эмоциональное состояние матери. Родается уже индивидуальность, еще не личность, но со своим характером. До трех лет накапливается словарный запас, до пяти лет идет девяностопроцентное становление характера. До семи лет - эмоциональное накопление, до двенадцати лет - становление, укрепление костей. Примеры: - до 3х лет «почемучки»; в 5 лет требуют, становятся порой «вредные». В 7 лет все остро, ярко воспринимают. В 12 лет - развитие техники.

И вот к нам приходят эти хрупкие создания, с чувством восторга, страха, открытием чего - то нового, неизведанного. Педагог должен, прежде всего любить детей, и то, что он дает - т.е. музыку. Невозможно «зажечь» ребенка, если сам не «горишь». Как можно увлечь, если

сам не увлечен. Артистизм, находчивость, изобретательность - вот составные творческого процесса.

Мы не просто педагоги, но и воспитатели, совместно с родителями. Контакт с родителями дает нам ключик к душе ребенка. Выяснить, что ребенок больше всего любит - лепить, рисовать или петь. Совместно мы находим подход с индивидуальности, и методы обучения выбираем и применяем уже с учетом индивидуальных способностей. Но индивидуальный подход не может быть решен без знания психологии. Основной аспект - вера в свои силы. Одобрение, поощрение - залог успеха. Выявлять положительные стороны ребенка и на них укреплять веру.

Личность - это индивидуальность. Для формирования личности большое значение имеет темперамент, который сказывается на работоспособности, уравновешенности, приспособляемости. Есть 4 вида темперамента:

Холерик - Неуравновешен, горяч, вспыльчив, но быстроотходчив. Не обладает выдержкой, впечатлителен. С таким видом темперамента необходимо укреплять процесс торможения. Требовать выполнения начатого дела до конца. Ставить более трудные задачи.

Сангвиник - уравновешен, подвижен, легко реагирует на неудачи. Добродушен, легко находит друзей. Но не может организовать на не интересной, монотонной работе.

Флегматик - медлителен, невозмутимый, устойчив в настроении. Но не может сразу сосредоточиться. Этим детям рекомендуется постепенное наращивание темпа, посильность в работе.

Меланхолик - слабый тип, но глубоко думающий. Обращает внимание на трудности, работоспособен, но обидчив, мнителен. Медленно усваивает, но долго сохраняет в памяти.

Абсолютно всем этим детям нужна похвала и поощрение. Но если все время ласкать, целовать, восхищаться, отстранять от трудностей, - нервная система становится вялой, ребенок будет плаксив и пассивен. Но и чрезмерная строгость истощает нервную систему. Укрепить нервную систему поможет жизнерадостность, посильная деятельность. Кроме поощрения, необходимо так же доверительные отношения, взаимопонимание.

Выделяют три основные музыкальные способности: ладовый, музыкально слуховой, ритмический. Необходимо развивать эти способности, т.к. музыка является важнейшим средством в развитии личности. Мы должны научить любить, слышать, чувствовать, понимать. Как говорят, чтобы понять японскую сказку, нужно хотя бы знать этот язык.

Начинаем с первого этапа - слушание программной музыки. Есть методы и приемы:

- наглядно слуховой
- наглядно словесный
- практический.

При слушании музыки необходимо научить ребенка выражать свои мысли, чувства. Происходит и развитие речи, и умственное развитие. Затем можно ребенка попросить нарисовать музыку. Рисование развивает чувства, ведь чувства в этом возрасте сильные, но не устойчивые.

Угасание интереса - сигнал к смене деятельности. Все дети в младшем возрасте подражают взрослым - в одежде, манере поведения и конечно исполнению. Самый быстрый результат - наглядный (или наглядно слуховой, наглядно зрительный или словесный). Прямой показ часто приводит к «натаскиванию». Это вредно для развития личности.

Проблемный метод - медленный, но эффективный. Учить самостоятельно мыслить (сравнивать, обобщать, придумывать), делать самостоятельные открытия (с накопленного опыта) приводят к вере в свои силы. Все это стимулирует творческие проявления и подходит для каждого типа характера. Сочетание словесного, наглядно - зрительного, наглядно-слухового и проблемного метода дают отличный результат.

Конечно, нет особых рецептов воспитания детей в музыкальной школе, но педагогические принципы воспитания и обучения детей имеют много общего с принципами обучения в общеобразовательной школе. На вопрос, что является необходимым условием

воспитания пианиста, Гофман отвечает: «Прежде всего хороший руководитель, который сумеет наблюдать за первым этапом молодого музыканта».

В исполнительском искусстве музыканта принимают активное участие все психические процессы в их неразрывном единстве. Наука рассматривает их как самостоятельные области исследования, дифференцируя следующим образом: ощущение, восприятие, представление эмоции, воображение, мышление, память, внимание.

Ушинский писал: «Внимание есть именно та дверь, через которую проходит все, что входит в душу человека из внешнего мира». Понятно, что приучать детей держать эти двери открытыми есть дело первой важности. Как часто мы говорим: - ребенок очень невнимательный, забывая об исключительно большой роли непосредственного интереса. То, что интересно, занимательно, эмоционально, насыщено, - увлекательно, - вызывает длительное сосредоточение.

1. Пробуждение интереса наилучшее средство для предупреждения трудностей.

2. Педагог должен быть всегда в хорошем настроении. Дети в возрасте 7-10 лет чутки и впечатлительны. (Девочка прибегает домой и говорит: «Галина Ивановна сегодня была такая «смешливая») И противоположный пример: «у нее что-то случилось, глаза такие грустные и говорила тихо».) Бодрое настроение стимулирует деятельность человека. Жизнерадостное настроение повышает их интерес к занятиям. Перельман проводил уроки «восхищения», пресловутые гаммы и этюды играют одухотворенно, если придумать к ним названия: «вьюга» - хроматическая гамма, «волны» - короткое арпеджио и т.д.

Внимание ученика на уроке определяется особенностями его построения-динамика, темп, громкость голоса.

1. Урок должен быть правильно спланирован по динамике. В этом многое зависит от ученика. Если он возбужден, то не следует начинать с кропотливой работы в медленном темпе, нужно дать возможность перестроиться на творческую работу. Если ребенок пришел несколько уставший, необходимо «зажечь» его, что бы к концу урока он ушел «окрыленный», наполненный эмоциональным желанием трудиться. Педагог в полном смысле должен быть аршином.

2. Уметь умело использовать интонацию речи. Утомляет как громкая, так и тихая речь. На громкий голос ребенок скоро перестает реагировать, а тихая речь убаюкивает, «усыпляет» внимание. Значительно сосредоточит внимание переход от громкого голоса через паузу, к очень тихому. Вообще, паузе отводится большое внимание как в музыке, в театре, в ораторском искусстве, так и педагогической деятельности.

3. Темп урока должен быть живой, энергичный- это лучше мобилизует внимание. При медленном темпе работа не захватывает, а создает условия для отвлечения (представьте, педагог задает вопрос: «что такое ?» - долго и упорно ждет ответа, время идет, ученик сидит; а лучше помочь ему отыскать эту нишу, и половина ответа будет известна, может быть ребенок не может сформулировать свой ответ). При быстром темпе могут появляться ошибки и не внимание (не успевает вслушаться в свою игру, обрывает концы фраз и т.д.) Поэтому и работа над произведением эффективна в среднем темпе.

4. По характеру происхождения и способам осуществления выделяются два основных вида внимания:

- произвольное - возникающее не зависимо от намерений и целей человека;

- произвольное - это сознательное регулируемая сосредоточенность. У детей 6-7 лет развито произвольное внимание. Следует помнить, что однообразие утомляет, интерес падает. Играя произведения - каждый раз ставить определенные цели и задачи. Не получается ровность из-за первого пальца, не нужно «долбить» это место, лучше дать несколько упражнений на этот вид работы. Ребенок успешнее справиться с достаточно сложным заданием, требующих разнообразных приемов и способов работы, чем с простым, но однообразным заданием. Разучивая пьесу в младших классах, необходимо, чтобы ребенок умел пропеть ее, т.к. чаще дети запоминают ее зрительно, схематично, а слуховое внимание не участвует в воспроизведении.

5. Внимание привлекают сильные раздражители (яркий свет, яркий цвет, громкие звуки). Так, например, при разборе произведения ученик допускает ошибки в случайных знаках - пусть он сам обведет все ноты со знаками альтерации. При смене позиционного исполнения - поменялась аппликатура, можно хлопнуть в ладоши, чтобы привлечь внимание к содержанию. Устойчивость внимания восстанавливается к 12 годам, к тому же времени необходимо приучать детей к произвольному заучиванию.

6. Внимание детей раннего возраста целиком направлено на то, что они делают. Вы не раз замечали - стоит только заговорить учителю, когда играет ребенок, он тут же прекращает игру, чтобы выслушать педагога, либо продолжает играть, но при этом не понимает ни одного слова из того, что сказано. И то, и другое вредно. В старших классах ученик способен распределить свое внимание, он может играть и слушать замечания педагога, но это приводит к натаскиванию, т.к. не способен самостоятельно мыслить и трудиться, будет ждать подсказки, больше внимания уходит на то, что сейчас скажет педагог. В будущем пропадает уверенность в своем исполнении, мы педагоги часто говорим «В классе играл лучше».

7. Для сосредоточения внимания необходимо задать образец. Если мы хотим научить ребенка выделить определенный звук в аккорде, ярко, выразительно провести мелодию, мы должны дать образец этого звука и т.д.

8. Учить сосредотачиваться на существенном, ограничить число одновременно решаемых задач. К этому нужно отнести и последовательность в работе.

9. Для концентрации внимания полезны занятия по два человека или группами (можно проводить прослушивание учеников с обсуждениями самих учащихся). Дети любят играть-дать роль педагогам. Показывая и объясняя непонятное другому, ребенок многое объясняет для себя. Внимательно слушая игру другого и анализируя исполнение, ученик не будет допускать подобных ошибок в своем исполнении. Дети учатся осуществлять контроль самостоятельно.

10. Выявлено, что внимание и работоспособность 1-2 класса более чем наполовину меньше, чем у старшекласников. Лучше всего дети работают с 8 до 11 часов, затем уровень работоспособности снижается. Во второй половине дня с 16 до 17 наблюдается подъем. Вторник, среда- наивысшая работоспособность. Пятница самая низкая. Умственная работоспособность высока с октября по январь. С января по март снижается. Затем мышечная и физическая работоспособность нарастает до июня. Когда снижается работоспособность, появляется рассеянность внимания.

Одна из основных задач педагога- музыканта - необходимость воспитания воображения и образного мышления. В ДМШ дети приходят в младшем школьном возрасте. Он иностранец в музыке, не понимает языка, не знает направления улиц, законов, обычаев. Ему необходим гид, который ответит вежливо на вопросы. Младший школьник очень любознателен - эта особенность, умело направляемая педагогом, может стать основной в воспитании интересов узнавать новое. Сухомлинский считал, что нет детей, которые не хотели бы учиться. Это пропадает от неумения трудиться и работать самостоятельно. Не умение трудиться порождает нежелание, нежелание порождает лень. Часто ребенок не выучивает задание не потому, что не хочет, а потому что не умеет этого делать. В первый год обучения необходимо на уроке учить работать. Научить выделить задачу и с помощью знаний суметь выполнить конкретное задание. Надо поставить цель, чтобы ребенок учился потому, что ему хочется учиться, чтобы получать удовольствие от самого учения. Не все дети одинаково быстро усваивают материал.

Будучи не в силах победить «бестолковость» ребенка, мы прямо или косвенно подсказываем ему ответ. Неумение думать постепенно закрепляется. Полезно беседовать с ребенком, задавать ему вопросы, которые его заставляют искать пути обоснования своих мыслей. Необходимо с самого начала приучить ребенка подробно объяснять, доказывать необходимость именно такого действия.

Нужно все время задавать вопрос о том, что он делает, почему делает именно так, почему такое действие правильно. Ответ не всегда и не сразу может быть верным. Необходимо помочь ему, поставить наводящий вопрос». «Уважайте его незнание, уважайте труд

познания». (Б. Спок). Заданный вопрос: - «А как ты думаешь»? заставит его мыслить, а человек, когда мыслит самостоятельно, делает для себя открытие чего-то нового.

Процесс мышления связан с речью. Вот почему важно, чтобы дети, усваивая новые знания, вслух объяснили, что и как они делают. Контроль и самооценка занимают видное место в учебной работе. Ребенок должен знать, что он умеет, а над чем ему необходимо поработать.

Процесс мышления это прежде всего анализ - умение анализировать собственные действия и оценить их. Анализ - это умение сравнивать. «Сравнение - основа всякого понимания и мышления» (Ушинский).

Часто в работе педагога нет конкретных, последовательных задач. Ученик как в дремучем лесу среди замечаний (и знаки пропускает, играет не ритмично, берет неверную аппликатуру, толкает слабые доли). А подумайте, будет ли гореть костер, если его завалить сучьями, чуть разгоревшийся огонек потухнет. Привычкой стали призывы к учащимся - слушай, вслушивайся. А часто ли вы сами педагоги, вслушиваетесь в игру ученика? Улови, угадай его замысел. Легче отвернуться, чем понять. Если вы действительно не согласны с исполнением, то нужно убедить, доказать свою правоту, отчасти с чем-то согласиться. Не «забывать» инициативу ученика, дать возможность ему высказать свое отношение. (словами или исполнением). Некоторые исполнители, не обладающие творческим воображением, заменяют его голым техницизмом, форсируя звук темы, в ущерб содержанию. Но любая индивидуальная трактовка должна соответствовать общему замыслу автора. Мышление и воображение воспитывается с детства. Наверное, нужно взять за правило – ставить вопрос в конце урока: «Чему ты научился на уроке?».

В воспитании мышления и воображения слово несет рациональную и эмоциональную функцию. Необходимо свою речь пояснять, украшая образными эпитетами: «подари звук», заботливо закончи фразу», гордо сыграй аккорд. Словесные и музыкальные характеристики важны, потому что пробуждают у учащихся творческие мышления. Дети младшего возраста лучше усваивают произведения, с доступной их возрасту программные пьесы. «Необычное происшествие» Гречанинов, Майкапар «В садике» и т.д. Здесь творческое воображение основано на жизненных впечатлениях, которые сохраняются в памяти и перерабатываются в художественные образы.

Важнейшее назначение воображения заключается в том, что оно позволяет представить результаты труда, до его начала. (мальчику, занимающемуся музыкой, не удавалось яркое выступление. Тогда педагог решил провести эксперимент. Ему было предложено роль артиста. Все было как в жизни – и билеты, и публика. Эффект был поразительный. Ученик играл хорошо, как никогда). Контроль и самооценка занимают видное место в учебной работе. Каждое задание должно быть оценено. Научить читать оценку - научить самооценке достоинств и недостатков. Главное ученик должен понимать почему и за что поставлена оценка, педагог должен «расшифровать» свою оценку, затем оценка переходит в отметку.

Память - запоминание, сохранение и воспроизведение накопленного опыта. В детях мы ценим природную память, быстроту запоминания. Часто сетуем на плохую память ученика, что он долго и плохо заучивает наизусть. А как заучивает на память ваш ученик? По опыту работы знаем, что хуже всего запоминается то, что безразлично. Прежде всего необходимо «зажечь» ребенка. Активная позиция способствует развитию памяти. В памяти различают основные процессы: запоминание, сохранение, воспроизведение. Часто ученик даже не знает в какой тональности находится, не говоря уже о форме, предложениях, фразах. Произведения запоминают механически. (Один папа убеждал меня в том, что дочь занимается несколько часов подряд. В конечном итоге выяснилось, что дочь занимается в комнате, где постоянно включен телевизор.)

Зная, как построено произведение можно за короткое время выучить наизусть. Как правило период состоит из двух предложений, предложения из двух фраз. Начало первого предложения схоже началом второго и т.д. В этом случае мы пользуемся методом сопоставления.

Разбивка материала - небольшой объем информации запоминается легче, но дробить на слишком мелкие части нецелесообразно, нарушается смысловая цельность - а смысловая цельность - необходимое условие хорошего запоминания. В запоминании музыкального произведения участвуют все виды памяти: образная (зрительная, слуховая), логическая, двигательная, эмоциональная. Предлагается шесть способов заучивания наизусть:

- по нотам на инструменте,
- без нот на инструменте,
- по нотам на крышке инструмента,
- без нот на крышке инструмента,
- по нотам - зрительно,
- без нот без инструмента.

Это очень эффективный способ - где участвуют все виды памяти и заучивается произведение прочно.

Часто дети «срываются» при исполнении не от того, что плохо выучено произведение, а от неумения быстро мыслить. Трудно охватывают произведение целиком. В этом случае нужно учить в медленном темпе от начала до конца.

Много нам педагогам надо уметь и знать, думать и искать, перенимать опыт и щедро делиться своим. Основным качеством личности педагога является доброта, чуткость, тактичность, требовательность к себе, знание своего предмета и умение его преподнести. Существует ложное обвинение, что от дружеского обращения дети наглеют. Но не станем называть добротой беспечность. Бывает учитель заигрывает с детьми, хочет быстро и дешево, без труда вкратце в доверие, может порезвиться, если в хорошем настроении, подчас барские побрякушки сменяются приступами дурного настроения. «Ребенок не глуп, дураков среди них не больше, чем среди взрослых» (Я. Корчак). Весь педагогический процесс держится на любви, восхищении ребенка педагогом. Не убивайте возможность восхищаться вами. Нет мы подчас недоброжелательно осведомляем, выговариваем. Плохо, когда ученик боится своего учителя. Он молчит, замыкается, на вопросы отвечает односложно, на уроке нет творческой обстановки. Очень трудно сдержаться от крика и раздражения, когда ученик снова что-то не сделал. Педагог разрядил свою нервную систему, что для здоровья и не плохо, но для дела – вред. Ученик в лучшем случае привыкнет к крику и не будет реагировать, а может сложится комплекс – зажатость, психические расстройства. В практике много таких моментов, когда педагог вправе возмутиться, когда свой гнев должен выразить в резкой форме, но он должен вызвать верную реакцию ученика - чувство своей вины, желание исправить недостатки в работе. Ведь смысл воспитания – не убить желание стать лучше.

Список литературы:

1. Божович Л.И. «Личность и ее формирование в детском возрасте» /Л.И. Божович / М- 1968г. – С.21.
2. Выготский Л.С. «Эмоции и их развитие в детском возрасте» / Л.С. Выготский / Собр.соч. Т2 М – 1982г.
3. Чеснокова И.И. «Особенности развития самосознания в онтогенезе. Принцип развития в психологии» / И.И. Чеснокова / М-1978г. - С.12.
4. Спок Б. «Воспитание человека» М-1974г.
5. Нейгауз Г «Об искусстве фортепианной игры» М-1988г. – С.13.
6. Баренбойм Л. «Путь к музицированию» Л-1979г.
7. Вопросы музыкальной педагогики М-1979г Выпуск 1
8. Вопросы музыкальной педагогики М-1986 Выпуск 7

ЛЕКЦИЯ-КОНЦЕРТ КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ УЧАЩИХСЯ В ДМШ

Гундадзе М.Н.

преподаватель теоретических дисциплин

*МАУДО «Детская музыкальная школа №6 им. С. Сайдашева
г. Набережные Челны*

Лев Николаевич Толстой утверждал, что «И воспитание, и образование нераздельны. Нельзя воспитывать, не передавая знания, всякое же знание действует воспитательно».

Каждый наш с вами урок-это творческий процесс, и мы стараемся в первую очередь заинтересовать детей, подключив к этому все формы и методы, которые с годами накопились у каждого педагога. Стараемся донести излагаемый материал максимально интересно, доступно и понятно. Особенно сейчас, в наше время, нам тяжело «конкурировать» с гаджетами, детям, порой ничего не интересно, вовлечь их в учебный процесс бывает трудно.

Лекция-концерт появилась еще в советское время как форма просветительской деятельности. Уровень музыкальной подготовленности слушателей был очень низок, а знаменитый лозунг «Культура-в массы» был кредо работников искусства и культуры. Сейчас лекции –концерты проводятся в каждой школе и имеют огромное значение для художественно- эстетического развития не учащихся, но и их родителей. Слушатели знакомятся с интересными фактами биографии того или иного композитора, с историей создания произведений, с культурой страны, представителем которой является композитор и т.д. Особенно ценно, что в этих концертах принимают участие дети, с удовольствием исполняя выученные произведения. Лекции обычно приурочиваются к конкретным датам того или иного композитора, например, 2023 был ознаменован двумя крупными датами: 150-летием Ф.И. Шаляпина и С.В. Рахманинова, оба родились в один и тот же год, познакомились в театре С. Мамотова, стали неразлучными друзьями. Дети с удовольствием узнают новые интересные факты о композиторах, которые не проходят по программе т.о., расширяется их кругозор.

В этом году мы подготовили лекцию о творчестве венгерского композитора Б. Бартока, она так и называлась «Белла Барток - детям», его слова «Воспитывая-обучать, обучая-воспитывать» несут тот же смысл, что и слова Л.Н. Толстого. Музыка несет мощный эмоциональный заряд, а ее воспитательное воздействие колоссально, а значит очень важно, что именно играет маленький музыкант- от этого зависит не только развитие беглости пальцев и аккордовой техники, но и то, кем он станет в будущем. Создавая свои детские пьеса, Барток шел тем же путем, что и Роберт Шуман в "Альбоме для юношества" или П.И. Чайковский в "Детском альбоме", писал для детей в том же стиле, что и для взрослых.

В своем цикл «Для детей Б. Барток познакомил юных музыкантов с жемчужинами родного фольклора. Здесь и детские припевки, и пастушеские наигрыши, и эпические напевы, и баллады, и застольные, и шуточные. Для лучшего понимания того или иного фольклорного жанра композитор приложил к сборнику тексты песен.

На нашей лекции были исполнены несколько пьес из этого цикла учащимися педагога Францевой Людмилы Александровны: «Играющие дети», «Детская песня», «Про индюка», «Рождественская заговорная песня», «Рондо», «Песня свинопаса», «Баллада», «Шутка», «Прощание» и др.

Огромное удовольствие получили не только дети, исполняющие произведения Б. Бартока, но и их родители, пришедшие на концерт. Много интересной информации услышали о самом композиторе.

После таких концертов- лекций целесообразно провести небольшую викторину – вопросник, который выявит, насколько внимательны были родители и сами ребята, слушая информационный материал.

При проведении концерта я использовала проектор с демонстрацией видео –блока о самом композиторе. Слушатели посмотрели фотографии семьи Б. Бартока ,прониклись той

музыкальной атмосферой , в которой рос и воспитывался юный композитор , с историей родного города Надьсентмиклоша ,с венгерской культурой и тем вкладом , который внес композитор в развитие музыкальной культуры не только родной Венгрии, но и в развитие всей мировой музыкальной культуры в целом.

Данные лекции – концерты расширяют кругозор, прививают интерес к классической музыки не только самих учащихся, но и родителей в том числе.

К урокам музыкальной литературы учащиеся старших классов готовят презентацию о композиторах, их произведениях или о тех или иных событиях, которые имели место в истории мировой музыкальной культуры как в нашей современной жизни, так и в прошлых столетиях. В дальнейшем планирую подключать учащихся старших классов в проведение уже самих концертов. Т.о., дети будут набирать лекторские качества, появится больше возможности проявить себя.

ПОСТАНОВКА ДЫХАНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КЛАРНЕТЕ

Давлетханов А.Р.
преподаватель по классу кларнета
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны

Дыхание, пожалуй, является одним из самых главных элементов исполнительского аппарата. Фактически именно дыхание является нашим основным музыкальным инструментом. Однако если быть более последовательным, то надо признать, что всё наше тело является музыкальным инструментом (амбушюр, дыхание и т.д.), ведь работа наших мышц, нашей психики «оживляет» безмолвное акустическое приспособление (инструмент), которое выступает в роли передатчика и усилителя наших эмоций и мыслей.

Дыхание заменяет нам смычок скрипача, и мы должны уметь им пользоваться с филигранной точностью, ведь именно с помощью дыхания мы создаем и поддерживаем звук, влияем на соединение звуков, на динамику звука. Именно дыхание может сделать игру гибкой и выразительной. От правильного владения дыханием зависит чистота интонации, устойчивость и выразительность звука, поэтому необходимо серьезное освоение правильного владения дыханием с самого начала обучения игре на духовых инструментах.

Среди певцов существует поговорка, выражающая глубокую истину: «Искусство пения - есть школа дыхания». Эти слова вполне могут быть применены к играющим на духовых инструментах.

Исполнители на духовых инструментах во всём мире, в том числе и кларнетисты, взяли на вооружение не грудной или диафрагмальный типы дыхания, а грудобрюшной, *смешанный тип* дыхания, как наиболее рациональный и создающий наиболее благоприятные условия для производства вдоха и выдоха во время игры. Такой тип дыхания способствует наибольшей длительности выдоха и исполнению без вынужденного перенапряжения продолжительных музыкальных фраз. При грудном типе дыхания акцент вдоха падает на средний участок грудной клетки, нижние отделы грудной клетки в процессе вдоха участвуют слабо, диафрагма почти не участвует. При брюшном или диафрагмальном типе дыхания акцент падает на работу самой сильной и активной мышцы – диафрагмы. Однако объем легких при таком дыхании неполный, так как средний и верхний участки грудной клетки в процессе вдоха участвуют слабо.

При грудобрюшном (смешанном) типе дыхания благодаря комбинированному действию диафрагмы и всех мышц грудной клетки достигается наибольший эффект вдоха. Диафрагма, сокращаясь, активно давит на внутренности и опускается ниже. Нижние и средние ребра поднимаются значительно больше, чем при спокойном вдохе, верхняя же часть живота вытягивается не только спереди, но и с боков, в то время как нижняя часть его несколько

поднимается или втягивается. Расширение грудной клетки происходит как в вертикальном, так и в горизонтальном направлениях. При самом глубоком вдохе слегка поднимаются и ключицы, но не путем поднятия верхней части грудной клетки, которая при любом вдохе остается в покое, а вследствие полного ее расширения. Так осуществляется вдох с максимальным заполнением легких воздухом. При задержании воздуха в легких происходит как бы равновесие вдыхательных мышц и их антагонистов - выдыхательных, чем и объясняется чувство меры. А затем это внутреннее равновесие мышц нарушается, и воздух потоком поступает в полость рта. Выдыхание производится постепенным сокращением всех мышц брюшного пресса, после завершения которого действием межреберных мышц опускаются средние и нижние ребра. Диафрагма же, все время, опираясь на внутренности и постепенно расслабляясь, принимает естественное куполообразное положение.

Очень важно, чтобы выдох происходил очень ровной струей, плавно, без толчков. Кроме того, он должен обладать большой гибкостью, то есть способностью к различной интенсивности или скорости. Без этого нельзя обеспечить правильное выполнение различных динамических оттенков. Выдох музыканта должен происходить с таким расчетом, чтобы в легких оставалась небольшая часть воздуха. Практически это сводится к умению играющего создать «опору» дыхания или умению при выдохе удерживать грудную клетку в возможно более приподнятом (вдыхательном) положении. В методической литературе этот прием хорошо изложен профессором С. Розановым: «Очень важно, чтобы играющий уяснил, что чем тверже удерживается грудь и верхние ребра во время выдоха, чем медленнее диафрагма и мышцы приходят в свое первоначальное положение, тем равномернее выходит воздух из легких, что очень важно при игре на духовых инструментах».

Слово «опора» заимствовано духовиками из терминологии итальянского вокала. Оно произошло от перевода итальянского слова *arroggiare* (подпора, поддержка). Чувство опоры возникает вследствие обострения антагонизма вдыхательных и выдыхательных мышц. При этом в организме музыканта появляется ощущение несколько напряженного равновесия мышц-антагонистов, ощущение распирающего объема воздуха. В инструмент при этом посылается упругий, сконцентрированный, хорошо контролируемый поток воздуха. Благодаря опертому выдоху каждый звук, извлеченный на духовом инструменте, как бы получает поддержку снизу в виде упругого, сгущенного столба воздуха, опирающегося главным образом на мышцы брюшного пресса.

Опора дыхания является важнейшим элементом тесситурной техники. Кроме того, с ее помощью музыканты-духовики вырабатывают надежную атаку, чистую интонацию, яркие штрихи, гибкость и многообразие динамики. Благодаря опоре звучание духового инструмента становится свободным и вместе с тем собранным, плотным, упругим, гибким и эластичным.

Теперь перейдем к постановке исполнительского дыхания. Есть несколько способов обучения исполнительскому дыханию. Я остановлюсь на двух основных способах:

-физиологический (воздействует через понимание принципа работы антогонистических мышц):

Упражнения:

1.Лечь на спину на пол. Ноги согнуть в коленях. Положить на живот книгу. Вдыхая, медленно считая до 4, поднимать книгу. Выдыхая, так же медленно считая до 4, опускать, позже можно увеличивать счет до 6.8 и т.д. Далее, делать то же самое, но добавить паузу между вдохом и выдохом, удерживая книгу поднятой в течении нескольких счетов. Далее, вдохнув и подняв книгу, сделать маленькую паузу и начать выдыхать, стремясь оставить книгу на прежней высоте (длину выдоха можно постепенно увеличивать).

Выполняя эти упражнения, следует анализировать свои ощущения, чтобы сохранить их в положении стоя при игре на инструменте.

2.Стоя, набрать дыхание в живот (как при дыхании лёжа). Приставить пальцы обеих рук к передней стенке живота. Выдыхая, отталкивать от себя свои пальцы животом (пальцы постоянно должны ощущать давление со стороны живота). Во время этих упражнений ваши губы имитировать амбушюр, то есть быть сжаты довольно плотно, чтобы воздух не выходил

широкой струёй. Позже вы можете приставлять пальцы к разным частям брюшной стенки, к подреберью, к бокам.

3. После освоения упражнений без инструмента и анализа, запоминания ощущений, можно начать извлечение выдержанных звуков на инструменте, воссоздавая ощущения в упражнении 2. Следует сказать, что важнейшим «экзаменатором» правильного дыхания является способность вести и соединять звуки максимально гладко и чисто (*legato*) без изменения тембра, лишних призвуков и микропауз между звуками во всех нюансах и регистрах.

-метафорический (делать «как будто...»):

1. Во время выдоха думать и представлять, что вы вдыхаете.

2. «Вдыхать» тонкий аромат цветка во время выдоха.

3. «Зевание» во время выдоха.

4. Играть «горячим» дыханием, каким согреваете руки в морозную погоду.

5. «Представьте, что ваше дыхание это смычок скрипача». Это помогает понять, что каждая нота начинается, поддерживается и соединяется с другими только с помощью дыхания и ничто иное не поможет добиться качественного звука и звуковедения.

6. «Постоянно поддерживайте колонну воздуха в инструменте». Влияет на гладкость звуковедения (соединения звуков).

7. «Играйте не отдельными нотами, а фразами». В каждой фразе есть важные и кульминационные ноты, к которым нужно «прийти», «привести» звук.

Таким образом, правильная постановка исполнительского дыхания на начальном этапе обучения игре на кларнете является главнейшим элементом в обучении. Чем лучше развито исполнительское дыхание, тем ярче и разнообразнее будет нюансировка, тем качественнее и богаче будет звук. А всестороннее развитие техники дыхания кларнетиста и умение пользоваться ею как средством музыкальной выразительности в полной мере возможно только при самом широком изучении музыкальной литературы, как материала для усвоения приёмов исполнения во всём их многообразии.

Список литературы:

1. Диков, Б.А. О дыхании при игре на духовых инструментах / Б.А. Диков – М.: Музыка, 1962 – С.33
2. Иванов, В.Д. Секреты вдоха и выдоха / В.Д. Иванов – Оркестр, 2011- С. 25
3. Розанов, С.В. Школа игры на кларнете / С.В. Розанов - М.: Музыка, 1988 – С.29
4. Федотов, А.А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А.А. Федотов - М.: Музыка, 1975 – С.26-44

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Довженок О.В.

преподаватель музыкальных дисциплин

МАУДО «Детская школа театрального искусства»

г. Набережные Челны

Есть существенные отличия индивидуального и коллективного метода обучения.

Индивидуальный метод предполагает персональную работу с учеником над учебным или художественным материалом, подключение личных способностей, музыкального произведения. На понимание и исполнение, в конечном итоге, влияют психологические особенности ученика, личные способности восприятия, анализа, работоспособности и обучаемости.

В коллективном методе, когда обучение проходит в группе, личные реакции и способности находятся под сильным давлением коллективного восприятия и реакции. И здесь

мы имеем свои «плюсы» и «минусы». В общем хоре, ансамбле всегда есть старшие ученики с опытом и выучкой, развитыми музыкальными способностями, которые задают правильное звучание и быстро реагируют на проработку материала. Это в разы ускоряет разучивание художественного материала, но несколько притормаживает индивидуальное развитие, поскольку участник группы подстраивается в общий поток звучания, но не прорабатывает через личную работу и понимание. Это мы фиксируем на первом этапе обучения, в дальнейшем же обычно при обучении в музыкальной школе групповая работа дополняется индивидуальной, и мы получаем хороший результат музыкального развития.

В театральной школе музыкальные занятия второстепенны и большинство групповые. Только некоторым детям со способностями назначаются индивидуальные занятия. Поэтому мы используем методы групповой работы по преимуществу. В целом, в театральной среде мы имеем замечательный пример коллективного обучения – дети проходят определенный тренинг на взаимодействие, взаимопонимание, и хорошо работают в коллективе. Творческий потенциал группы используется на остальных предметах и интересные результаты получаем и на музыкальных занятиях.

Особенности методического подхода вытекают из особенностей самого театрального жанра. Какие же это особенности? Если сравнивать разные виды искусства, то можно заметить, что одни виды более индивидуальные для творчества, другие более массовые, где в создании произведений участвует больше участников творческого процесса. Самым индивидуальным для творчества, пожалуй, является изобразительное искусство. Действительно от замысла до написания картин художник работает почти всегда лично. Литература тоже знает чаще всего индивидуальное творчество, хотя авторские дуэты тоже распространены, да и глубинные традиции сохраняют в своей памяти безличные произведения народного творчества.

Музыкальное искусство имеет как отдельных выдающихся композиторов, так и народ в качестве создателей, а в качестве исполнителей существуют уже традиционно группы певцов - хоры, группы инструменталистов - оркестры и ансамбли. Танцевальное искусство объединяет в себе музыку и движение и также может быть индивидуальным и коллективным. Но наверно самым уникальным является театральное искусство и возникшие на его основе современные виды Кино и Медиа. Театр объединяет в себе предшествующие ему другие виды искусства - литературу, музыку, изобразительное искусство, танец.

Литература даст театру сценарий, который послужит сюжетной базой для представления, художники нарисуют декорации, которые проиллюстрируют тему, музыка сопровождает сюжет и подчеркнет чувства и настроения, танец добавит красок и движения.

Театр - массовый вид искусства. Спектакль создается в содружестве писателей, режиссеров, музыкантов, артистов; от их гармоничного взаимодействия зависит конечный результат. Поэтому и обучение театралов строится на изучении различных видов искусства, овладении базовыми навыками изобразительного искусства, танца, музыки и актерского мастерства. Методы, которые задействованы в обучении учитывают специфику и используют групповые формы обучения. Тренинг, который ученики проходят по актерскому мастерству сильно развивает навыки взаимодействия в коллективе, взаимовыручку, дружбу, коллективные действия, спонтанность, творчество - придумывание сюжетов, историй, игровой метод. Поэтому логично использовать сильные стороны и наработанные качества при обучении на остальных предметах.

Что мы знаем о коллективе, что поможет нам в работе? Коллектив изучается со всех сторон педагогикой, как субъект воспитательного процесса, как средство воздействия на личность. Психологией и социологией как общность людей или детей, мотивации поведения, взаимодействия в коллективе. Рассмотрим развитие музыкальных способностей в процессе пения в коллективе, как наиболее распространенный вид музицирования в театральной школе. Одной из целей музыкальных занятий является овладение певческими навыками, но изначально обычно в театральной группе весьма средние музыкальные способности. Более или менее ритмическим слухом обладают около 90%, мелодическим значительно меньше не

более 50%, а воспроизводят мелодию и интонируют в целом очень немногие -2-3 человека из группы. Но при регулярных занятиях через год-два группа в целом уже неплохо интонирует и может справиться с детским репертуаром для вокала. Однако спроси отдельных учащихся - не споют, они смогут правильно петь только хорошо заученные песни, с несложной мелодикой. В группе же все подтягиваются и уже неплохо держат интонацию, в целом вместе удастся петь более сложные произведения чем индивидуально, с различными музыкальными сложностями, скачками, затейливой мелодикой и ритмом. Коллектив – большая сила, но в данном случае мы имеем дело не с воспитательным или психологическим воздействием, а скорее с физическим, когда мощный поток звуковой волны выравнивает индивидуальные голоса, а наработанные качества синхронизации и коллективизма приводят все к единому звучанию и ускоряют работу над произведением.

Если детально разбираться в этом процессе, то, во-первых, надо обозначить, что дети в принципе имеют слух, но не умеют воспроизводить голосом мелодию, и здесь на начальном этапе обучения большое значение имеет образец звучания, который они должны повторить, что именно дети слышат. Педагог должен задавать интонацию, динамику - петь первое время вместе с группой, потому что дети без музыкальных способностей по-другому не могут выучить, даже проигрывая на инструменте мелодию. Некоторые не слышат ее, их сбивает отличный от голоса тембр, и они не обладая тренированным слухом и вокальным опытом не могут настроиться и не понимают, как это спеть. Они также не могут сориентироваться как петь, если песня воспроизводится не в их регистре - выше или ниже, если в аккомпанементе слишком сложный ритм. Голос педагога должен вести их по мелодии четко и ясно. Постепенно из урока в урок они учатся более или менее управлять своим голосом. У кого-то это получается быстрее, у кого-то медленнее, и постепенно на помощь одинокому, но профессиональному голосу педагога приходят детские голоса, достигшие правильного звучания, и тогда частота звуковой волны выравнивает остальных. Именно коллективное пение помогает многим интонировать верно, дает опору их звучания. Именно навыки, развитые упражнениями актерского мастерства часто помогают в развитии музыкальных способностях - синхронизации с действиями группы, отработанное коллективное взаимодействие.

Поэтому на практике мы используем некоторые упражнения близкие к методике актерского мастерства, но со своими педагогическими и обучающими задачами, которые здесь и предлагаем в качестве примера. Это распевки, которые хорошо подготавливают к музицированию и находятся в контексте театральных занятий:

- «Клоуны»

В основе любая традиционная известная мелодия распевки, которая пропевадается на звуки смеха клоунов - нижние звуки «Охо-хо», средние «Аха-ха-ха» и самые высокие «Ихи-хи-хи».

Учащиеся должны войти образ разных клоунов - Большой, Маленький, придумывают им цирковые прозвища. Выполнение упражнений может быть в нескольких вариантах:

А) Пение всей группой от начала до конца. «На сцену» по очереди выходят Большой клоун, потом Средний и Маленький.

Б) Разбиваются на группы по голосам - можно учесть высокие и низкие голоса. Группы поют по очереди, как бы развивая диалог. Подобные игры они знают по актерскому мастерству, отрабатывая взаимодействие, взаимопонимание и экспромт на сцене, мы же добавляем к этому разработку голоса и получаем очень увлекательное упражнение, которое развивает и творческие навыки, и музыкальные способности.

Для незнакомых с этим упражнением групп, можно задать тему «разговора», общая тематика — это обычно комическая ситуация, над которой можно посмеяться. Например, выражаем эмоциями и междометиями без слов (Ох-охо, Аха-ха, Ихи-хи) такой диалог, который озвучивает педагог в начале упражнения:

Большой клоун – Папа (Охо-хо): Ну что сегодня удачный день в школе? Хорошо все понятно на математике? Позанимались физкультурой?

Средний клоун- Сын /Дочь (Аха-ха): Очень удачный! В столовой были вкусные пирожки! У Маши был красивый фломастер, я его себе взял, у нее и так много. На математику я не пошел, потому что третий пирожок доедал, и на физкультуру тоже не пошел- я рисовал новым фломастером!

Маленький клоун - Младшая сестренка (Ихи-хи): Учительница искала его по всей школе, а он сидел в раздевалке и жевал пирожки, а по математике и физкультуре ему поставили двойки!

Старшие группы обычно сами создают тему, персонажей и диалоги, младшим же немного надо помочь.

- Музыкальные картинки.

Здесь нет предела воображению учеников. Важно только направлять полет фантазии в нужное русло. Педагог рассказывает сказ, который озвучивают учащиеся. В период разучивания он подсказывает им звуки - и следит, что бы это были нужные для развития связок и голоса звуки. В дальнейшем, когда «Банк» звуков наработан, любой ученик может придумывать сюжет для музыкальной картинки.

Музыкальная картинка «Сказочное болото»

В некотором царстве, в некотором государстве жил-был Царь и было у него 3 сына.

(Звуки восхищения - интонационно вверх: -Ах!)

Повелел Царь своим сыновьям найти себе жен, взяли они колчаны и пустили стрелы в разные стороны. (свистящий звук стрелы)

Поехал Иван-Царевич искать свою стрелу (звук цоканья копыт)

Заехал далеко, видит болото

(Горловые звуки - скрип деревьев, шипенье змей), а посреди болота Лягушка сидит с его стрелой(Звуки кваканья)

Царевич удивился: Это моя стрела?

(Продолжительный звук удивления с интонацией вверх: - Ооооо?)

Лягушка отвечает: Да!

(Короткий резкий утвердительный звук, выдох: -А!)

Огорчился Царевич: Будет у меня зеленая скользкая жена!

(Продолжительный звук огорчения с интонацией вниз: -Уууууу)

А Лягушка в ответ: Не печалься царевич! Все будет хорошо!

(Звуки восхищения - интонационно вверх: -Ах!) и т.д. по сюжету.

Цель данных упражнений - подготовить связки и голос к дальнейшему музицированию.

Форма упражнений выбирается как наиболее близкая к театральной методике. Образы легко воспринимаются детьми, и они быстро понимают какие звуки и как их нужно воспроизводить, а музыкальные занятия проходят в творческой позитивной атмосфере.

Список литературы:

1. Королев, Р.И. Педагогика коллективного воспитания /Журнал ЧЕЛОВЕК: преступление и наказание. - 2013. -№1
2. Макаренко, А.С. Собрание сочинений. – М., 1958.
3. Орф, К. «Шульверк. Музыка для детей». Воспитание искусством / перевод В.А. Жилина. – Челябинск: «Music Production International», LLC, 2008.
4. Журнал «Народное образование». - М., 2003. -№2, -№6

Интернет ресурсы:

1. Сайт solncesvet.ru. Статья «Коллективный способ обучения - что и как работает»
2. Бурлан, Ю. /Психология/ Системно-векторная психология.
<https://www.youtube.com/watch?v=yNtd8A-NVBw>

НАСТАВНИЧЕСТВО – ПУТЬ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

*Исламова Е.В.
преподаватель по классу скрипки
МБУДО «Детская музыкальная школа №3»
г. Набережные Челны*

Тема данной статьи особенно актуальна именно сейчас, в год, объявленный президентом Российской Федерации В. В. Путиным «Годом педагога и наставника». Эта профессия была востребована во все времена, ибо главная цель педагогического процесса – воспитание и обучение нового поколения – является основой развития цивилизованного общества.

Каждый из нас в нашей жизни общается с учителями, педагогами, преподавателями, сначала в качестве воспитанника, ученика и студента, затем в качестве мамы или папы, бабушки или дедушки. При этом, несмотря на регулярное общение с людьми, посвятившими себя обучению и воспитанию молодежи, мало кто задумывается над разницей в значении слов «учитель», «педагог», «преподаватель», «наставник». В нашем представлении они означают суть одного и того же процесса — обучения и воспитания. На самом деле, ко всем выше написанным специалистам предъявляются разные профессиональные требования. Отличается и уровень их подготовки.

Учитель — это работник школы, окончивший педагогический колледж или вуз. Учитель обязан передать учащемуся объем знаний, указанный в программе обучения. К специалисту предъявляются большие требования в вопросе воспитания учеников. Учитель является примером для подражания, человеком, который может очень повлиять на процесс социализации и становления личности ребенка. В современном мире у слова «учитель» имеется и еще одно значение – так называют не только сотрудника школы, но и духовного наставника, либо другого человека, не связанного с педагогикой, но имеющего последователей [1].

Преподаватель — это человек, который, обучает студентов, учеников, передаёт, сообщает сведения из какой-либо области знания, занимается научно-исследовательской, методической деятельностью. Он знаток в определённой области науки [2]. Воспитательная функция становится второстепенной. Ключевой в студенческом возрасте становится приставка «само» — саморазвитие, самовоспитание, самообучение, поэтому в отличие от учителя преподаватель не помогает ученику с выполнением домашних заданий, а только указывает на ошибки и помогает их исправить. Кроме того, преподаватель обязан заниматься научной деятельностью и приобщать к ней студентов.

Понятие педагог имеет более весомое значение: оно, кроме непосредственно преподавательского аспекта, включает в себя воспитательный и наставнический момент. Так сложилось исторически: слово пришло к нам из древнегреческого языка. В то время состоятельные греки выбирали педагогов для своих детей из плененных знатных фракийцев и азиатов.

В наше время в любом педагогическом вузе педагогику пристально изучают со всех сторон. Педагогика связана со сферой формирования человеческой личности, поэтому и воспитателя детского сада, и школьного учителя, и преподавателя вуза, и ученого, и спортивного тренера мы можем назвать педагогом.

Слово наставник явно выбивается из общего ряда. Есть в нем что-то высокое. Наставник — это персона, которая дает жизненные уроки из опыта, направляет и помогает. [3] Его задача помочь своему подопечному не допустить ошибки, которые он совершил сам. Это позволит учащемуся достигнуть профессиональных успехов быстрее и с меньшим количеством критических ошибок. [4]

Феномен наставничества актуален во все времена.

Наставничество – это универсальная технология передачи опыта, знаний, формирования навыков, компетенций и неформальное взаимообогащающее общение, основанное на доверии и партнерстве. Именно наставничество является одной из эффективных форм профессиональной адаптации, способствует повышению профессиональной компетентности и закреплению педагогических кадров в школах.

Таким образом, наставничество сегодня - и популярный тренд, и осознанная необходимость. В музыкальной школе преподаватель совмещает в себе функции учителя и наставника для своих учеников, так как не только даёт определённые знания, но и воспитывает, и развивает гармоничную личность.

Преподаватель музыкальной школы может не только научить ребенка играть на музыкальном инструменте, петь, выучить нотную грамоту. Главная задача — это развить эстетическое восприятие, музыкальный вкус, гармоничную личность в ученике, а это можно сделать только на собственном примере через общения с учениками, посещения концертов выдающихся музыкантов, знакомства с творчеством талантливых исполнителей-скрипачей. Можно рекомендовать учащимся просматривать видеозаписи на интернет-площадках таких, как видеохостинг «YouTube», социальная сеть «ВКонтакте», книги и фильмы по теме музыкальных произведений, что я и делаю на уроках.

Сегодня, спустя 20 лет после окончания детской музыкальной школы, я понимаю, как много сил и труда учителя, преподавателя, педагоги - наставники вложили в эту профессию, сформировали во мне веру в продолжение учёбы в музыкальном училище, университете и возвращение в детскую музыкальную школу в качестве педагога.

Мои наставники, которые делились своими знаниями, опытом работы, помогли мне достичь успехов в моей деятельности, это: Ибрагимова Лейла Султановна, Сторонкина Татьяна Анатольевна, Аскарова Фарида Рафкатовна, Якунина Вероника Николаевна, Хаметшина Ольга Викторовна, Гумеров Аскар Эльгизович, Павлицева Людмила Юрьевна. Я очень им благодарна, и рада, потому что могу сказать об этом им лично и уже в качестве коллеги.

Наступили другие времена. Современное общество предъявляет новые требования учителю-наставнику: эрудиция, знание методики, владение новыми технологиями, ораторское искусство, широкий кругозор, педагогическое мастерство и много других требований. Для того, чтобы осуществлять наставническую деятельность в детской музыкальной школе, педагог должен постоянно находиться в творческом поиске, повышать свою квалификацию, участвовать в различных культурных и общественных мероприятиях города, республики, страны. Процесс наставничества позволяет формировать среди молодых специалистов прочное желание остаться в профессии, а их ученикам – продолжить обучение в музыкальном училище, академии культуры или консерватории.

Несмотря на небольшой опыт преподавания в музыкальной школе, я вижу свои задачи в создании творческой атмосферы в классе: постоянно повышаю уровень профессиональной компетентности, продолжаю обогащать репертуар для ансамбля скрипачей «Кампанелла», посещаю учебные занятия преподавателей города, участвую в конкурсах и концертах.

Хотелось бы надеяться, что моя преподавательская деятельность также будет неразрывно связана с Наставничеством, и мои уроки оставят добрый отклик в жизни моих учеников.

Список литературы:

1. Никитина, В. В. Роль наставничества в современном образовании // Отечественная и зарубежная педагогика. - 2013.- № 6 (15). - С. 50-56.
2. Щипунова, Н. Н. Организация наставничества в школе с молодыми педагогами // Молодой ученый. — 2016. — №6. — С. 845-847. — URL

Интернет-ресурсы:

1. Методические рекомендации по внедрению методологии наставничества. <https://clck.ru/QWQbY>

2. <https://blog.100ct.by/uchitel-nastavnik-pedagog-prepodavatel-est-li-raznica#popup:formaaliass>

«СОЛНЕЧНОЕ ДЕТСТВО». ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ ПРОФЕССОРА В.Ф. БАЗАРНОГО

*Казанцева Е.В.
преподаватель музыкальных и театральных дисциплин
МАУДО «Детская школа театрального искусства»
г. Набережные Челны*

«Детство определяется как безграничность и неповторимость, как особая миссия для себя и людей. Ребенок наделен от природы неповторимым индивидуальным сочетанием возможностей и способностей. Взрослый должен помочь ему вырасти. Создать условия доброжелательности и заботы, и тогда ребенок, став взрослым, принесет окружающим его людям радость» - Шалва Александрович Амонашвили.

Основной целью создания современной школы является развитие и воспитание физически, психически и эмоционально развитого ребенка. Выявление и развитие способностей у детей. Эти непреложные истины знает каждый педагог. Но на сколько актуально это звучит сейчас? В настоящее время душевное и духовное состояние и здоровье наших детей находится на таком уровне, что на первое место выходит именно психическое состояние и развитие ребенка!

*«Здоровье - это резервы сил:
Иммунных, защитных, физических и духовных.
И они не даются изначально, а возвращаются по законам воспитания.
А наукой воспитания является - педагогика.*

В.Ф. Базарный

Именно система здоровьесберегающих комплексов профессора В.Ф. Базарного актуальна сегодня как никогда.

Владимир Филиппович Базарный – русский ученый, врач и педагог-новатор. Более 30 лет посвятил решению судьбоносной для России проблемы – предотвращение демографической страны, путем укрепления и сохранения здоровья подрастающих поколений. В своих исследованиях показал, что система воспитания и обучения детей в детских садах, школах сориентирована против природы ребенка.

Являясь руководителем Научно-внедренческой лаборатории физиолого-здравоохранительных проблем Московской области совместно с сотрудниками создал теорию «Сенсорной свободы и психомоторного раскрепощения». На ее базе разработана и широко апробирована целостная система здоровьесберегающих педагогических технологий. В.Ф. Базарный хирург высшей категории, провел более 6000 операций у детей. Отличник здравоохранения. Почетный работник образования. Является автором методики «Технология раскрепощенного развития детей».

Это здоровьесберегающая технология, которая признана научным открытием Академией медицинских наук, защищена патентами и авторскими правами, одобрена институтами Минздрава РФ, РАМН, РАН. Прошла практическую апробацию в течении 30 лет на базе более 1000 детских садов и школ, имеет санитарно-эпидемиологическое заключение Минздрава РФ, и позволяет строить учебный процесс на основе телесной вертикали сообразной подвижной природе школьника, а также дает гарантированный успех!

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ ШКОЛЫ:

1. Внимание образовательным стандартам, а не приоритету здоровья;
2. Не учитывается моторно-динамический образ ребенка с его игровым началом;
3. Занятия проходят в основном в закрытых помещениях;

4. Обучение по мертвым буквам, цифрам, схемам ведут к угасанию чувства жизни, добра, переживаний;

5. Игра зачастую теряет основной смысл для развития детей, которая опиралась на двигательный процесс, активность, образное мышление;

6. Дети перегружены образовательной деятельностью. И для свободной, игровой, творческой деятельности не остается времени.

Вот здесь и находит применение методика Базарного. В основе его технологий лежит то, что дети должны постоянно двигаться. Особенно мальчики! Их потребность в шесть раз выше, чем у девочек. Это связано с формированием зрелых качеств мужского типа. Вот одна из цитат Базарного: «Дети думают только тогда-когда двигаются и двигаются только тогда, когда думают». Для обеспечения подходящего и сообразного природе ребенка режима работы необходимо не усаживать его с раннего детства за стол и на стульчик, а предоставить ему возможность работать и жить в режиме телесной вертикали! Например, на своих уроках я предлагаю детям разучивать песни или стихотворения в движении! Телесная стойка – это стойка психическая, волевая! Система смены динамических поз тем самым сохраняет прямым и укрепляет позвоночник. Формируется осанка.

1. «ДИНАМИЧЕСКИЕ ПОЗЫ». Смена «сидя, стоя, лежа». «Школьные конторки». Главное в этой технологии не продолжительность стояния, а сам факт смены поз! Под ноги используем массажный коврик с раздражителями.

Всю информацию человек получает на 90% через зрение, т. е. визуально. Глаз объединяет пространство вселенной с сознанием человека. Через него идет настройка всего организма. Причем, двадцать мышц глаза отвечает за дальнее зрение и только одна за ближнее. Взгляд ребенка не должен встречать никакой преграды. При продолжающемся из года в год использования преимущественно ближнего зрения, наблюдается отмирание клеток головного мозга, настроенных на восприятие пространства. Вот почему ребенку необходим режим дальнего зрения, его зрительные горизонты должны быть раздвинуты как можно шире!

2. «ПОДВИЖНЫЕ ОБЪЕКТЫ И ЗРИТЕЛЬНЫЕ ГОРИЗОНТЫ».

Дидактический материал располагается на значительном удалении от взгляда детей. (Расположение картинок по углам, «летающие снежинки» с заданиями или с отгадками). Все, что может активировать зрительную, эмоциональную и физическую деятельность ребенка.

- «СЕНСОРНЫЕ КРЕСТЫ». Здесь работает креативность. Творчество и изобретательность самого педагога. Все это снимает утомляемость, повышает работоспособность, концентрацию внимания, укрепляет зрительную мышцу, зрительная ориентация в пространстве, улучшается координация и ориентирование в пространстве.

- «ОФТАЛЬМОЛОГИЧЕСКИЙ ТРЕНАЖЕР». Спираль Базарного с цветком в центре или с летящей бабочкой прекрасный инструмент для снятия напряжения.

Профилактика близорукости. Тренировка мышц глаз. Рассматривать цветные фигуры и картинки. Если в течении нескольких минут смотреть активизируется работа мозга снижается утомляемость. Рассматривать репродукции, походы в картинные галерею, театры.

Для расширения «зрительных горизонтов» используем «экологическое панно».

3. «ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ».

Реализация этого аспекта ориентирует учителей на использование нестандартного подхода к их решению. Особое место в этом направлении занимает общее эстетическое развитие, т.е. воспитание через живопись, музыку, хореографию, театр, прикладное искусство.

А для этого нужны педагоги творчески настроенные, ищущие. Иногда, неудобные в освоении этой стези. Опыта других-педагогов - новаторов. (Никитины, Амонашвили и др.) К сожалению, сейчас с этим большие проблемы, «старая гвардия» педагогов уже почти ушла.

Еще в начале 90-х начали появляться или проявляться проблемы, вызывающие тревогу. А сейчас они стали очевидными. Все больше приходит детей с отклонениями в физическом и психологическом здоровье. И именно проблема психологического, душевного состояния и здоровья ребенка переходит на первый план и становится просто колоссальной! Многие дети не адаптированы в социуме. Дети приходят нервные, уставшие, постоянно хотят спать. В

общеобразовательных школах колоссальная нагрузка предметов, причем не учитывая способности и предрасположенность ребенка.

4.«ГЕНДЕРНОЕ ВОСПИТАНИЕ».

В наше непростое время становится одним из основополагающих вопросов – патриотическое воспитание детей. Базарный включает в свою систему раздельное воспитание мальчиков и девочек. Гендерное. Воспитание мальчиков нацелено на развитие истинно мужского начала, защитника Родины, опоры и защиты своей семьи. Девочки будущие хранительницы домашнего очага, создающие эмоциональный и духовный фон семьи. Обращение к своим истокам! Развитие фольклорного искусства и рукоделия.

5.«ХОРОВОЕ ПЕНИЕ». Важнейшая особенность работы по технологии

Базарного.

Пение - мощное средство по гармонизации нервной системы и психики. Профилактика заболеваний голосового аппарата и органов дыхания у детей. Хоровое пение это коллектив, способность слушать друг друга, воспитание толерантности. Дыхательная гимнастика Стрельниковой. Использование различных музыкальных направлений, поп, рок, классика, народные песни, фольклор.

6. «ПИСЬМО ПЕРЬЕВЫМИ РУЧКАМИ». Психо-моторная система «ГЛАЗ-РУКА».

Внедрение в учебный процесс каллиграфии.

Дети совместно с педагогами и родителями по законам искусства и трудового рукотворчества создают окружающий мир! Вот тогда у ребенка будет «Солнечное» детство!»!

Список литературы:

1. Базарный, В. «Дитя человеческое»
2. Базарный, В. «Технологии эволюции. От деградации до развития здорового ребенка в системе образования»
3. Амонашвили, Ш. «Баллада о воспитании»
4. Шевченко, Т.Г. «Прогулка с удовольствием и не без морали»

МУЗЫКА И ТАНЕЦ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

*Карташов П.И.
концертмейстер
Детской художественной школы «Бисеренки»
г. Набережные Челны*

*«Без зачатков положительного
и прекрасного-нельзя выходить
человеку в жизнь из детства,
без зачатков положительного
и прекрасного нельзя пускать
поколение в путь.»*

Ф.М.Достоевский

Трудно переоценить значение эстетического воспитания в духовной культуре личности. Притягательные и таинственные силы прекрасного завораживают, застрагивают самые тонкие и глубокие уголки души, вызывают высокие и чистые чувства и помыслы, облагораживают ум и сердце, дают заряд сил, радости, нравственное совершенство, духовное богатство. Занятие художественным творчеством помогает выработать правильное мировоззрение, здоровые ориентиры, эмоциональность, отзывчивость.

Искусство танца - это симбиоз двух муз - хореографии и музыки. Движение - это жизнь, а умение двигаться на основе законов хореографии это искусство пластики, грации, красоты человеческого тела. Хореография- Действенный предмет всестороннего гармоничного

развития ребенка. Кроме физического развития, выработка координации под воздействием музыки, развивается чувства ритма эстетика движения. Система знаний дисциплинирует организует детей, приучает их к труду, самоотдаче.

Работа концертмейстера хореографии - неотъемлемая часть единого процесса обучения. Главной задачей концертмейстера является взаимодействие музыки и хореографии в процессе эстетического воспитания учащихся. Концертмейстер должен прививать вкус, любовь к музыке на основе высокохудожественных образцов, учить детей слушать и понимать музыку. Умение слушать и понимать музыку - один из элементарных признаков эстетической культуры, без этого не возможно представить полноценного воспитания (В.А.Сухомлинский). Хореография и музыка как близнецы сёстры не делимы и воздействие музыки прямопропорционально творческому росту, эмоциональному развитию учащихся.

Специфика работы концертмейстера простая на первый взгляд-садись и играй-требует как специальной подготовки так и определенного опыта. Учитывая комплексный, разносторонний характер обучения и возрастные особенности учащихся концертмейстеру необходимо владеть самым разнообразным музыкальным материалом, композиционным чутьём, навыками редактирования, импровизации. Основой моей методической и технической подготовки является высшее академическое, музыкальное образование. Это основная база профессионального роста. Кроме того, опыт работы в различных заведениях данного профиля, творческие контакты с коллегами, курсы повышения квалификации не проходят бесследно.

Основным материалом для работы по озвучиванию занятий как концертмейстера хореографии является нотная литература, а основным репертуаром как инструменталиста народника является аккомпанемент народного танца. На занятиях и репетициях так же приходится обращаться классической и эстрадной музыке. Кроме своей литературы так же пользуюсь услугами отделов искусств городских библиотек. В работе опираюсь в основном на репертуарные сборники, а также отдельные изделия и произведения. Процесс работы с репертуаром бесконечен. Чтобы не приедалось (как реклама) одно и тоже постоянно приходится варьировать, менять репертуар - находить новое. Часто возвращаемся к старому, проверенному. После перерыва они снова звучат свежо и актуально, современно, ведь народное творчество вечно - это классика, к тому при постоянном потоке учащихся танцевальный репертуар сохраняется.

Список репертуарных сборников:

- 1.Е.Кузнецов. Современные русские народные танцы.
- 2.В. Корнев. Русские приплясы.
- 3.Народные песни и танцы для баяна.
- 4.Русские узоры, популярные танцы для баяна.
- 5.Танцы народов мира, Белгород.
- 6.Плясовые наигрыши для баяна, Казань.
- 7.Вальс, танго, фокстрот.
- 8.А.Широков. Музыка русского народного танца.

В работе по озвучиванию уроков народного танца исходным материалом служит музыкальное сопровождение на основе народного фольклора. Основное место занимает русский материал, а также музыка других национальностей- татарская, украинская, молдавская и другие. Как и у все русские танцевальные мелодии по характеру и темпу подразделяются на медленные, лирические, умеренные и быстрые. В медленных темпах исполняются мелодии песни в виде хоровода такие как: “Во поле береза стояла”, “Белолица, круглолица”, “Ой со вечера, с полуночи”. К медленным относятся и мелодии мужского характера - широкие и размашистые такие как: “Субботея”, “Как со вечера пороша”, “Чей то звон”. В умеренных темпах исполняются кадрилиные мелодии такие как : “Ехол пой”, “Смоленский гусочок”. К быстрым танцам пляскам относится такие как: “Борый казачок”, “Тренок” и другие. Для построения композиции танца характерно видоизменение, варьирование. Варьироваться может темп - из медленной в быструю и наоборот,- лад, ритм, гармония и другие видоизменения, этого требуют законы композиции в законченном

концерном номере, а так же на занятиях и репетициях чтобы вносить разнообразие новизну в черновую работу. За многолетнюю историю, а так же в своей практике выкристаллизовались несколько наиболее типичных образов танцевальных тем. Они очень характерные, яркие и удобны в повседневной работе. Особенно они подходят для работы с детьми еще только осваивающие основы хореографии. Главным критерием этих тем является квадратность формы - пропорционально ритмическое строение. Здесь можно перечислить такие мелодии как: “Во саду ли в огороде”, “Полянка”, “Утушка луговая”, “Ах вы сени мои сени”, “как под яблонькой”, “Ой блины мои блины” и другие.

Программа занятий предусматривает полный объем специальной подготовки основ хореографии включая классический, народный, эстрадный танец. В практике работы концертмейстера нет строгой дифференциации, поэтому необходимо знать музыкальный материал разных направлений. Для содержательности на одном занятии требуется проигрывать десятки разнохарактерных мелодий. Конечно, у концертмейстера есть свой костяк таких мелодий, но надо быть готовым к любым ответвлениям, ведь урок хореографии - это творческий процесс. Невозможно держать в голове большой объем музыкальных произведений, и не всегда есть возможность и время для повторения и подготовки. Большим подспорьем служит здесь опыт и свой отредактированный нотный материал имеющийся под рукой. Процесс работы с репертуаром как уже сказано бесконечный и творческий. К сожалению, не много готовых интересных произведений можно найти в печатных изданиях. Они не всегда соответствуют требованиям и вкусам, поэтому приходится заниматься обработкой, компоновкой, ведь интересный и правильно подобранный аккомпанемент вдохновляет детей в занятиях.

КАМЕРНАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

Каюрова Л.В.

МБОУ ДО «Детская музыкальная школа №1 им. Р.Н. Нагимова»

г. Альметьевск

Обучение в музыкальной школе связано с преодолением ряда трудностей: изучение нотной грамоты, постановка рук, воспитание трудолюбия, усидчивости, и т.д. Зачастую это может отбить желание серьезно заниматься музыкой. Поэтому, педагог должен искать способы увлечь ученика, заразить его музыкой! Прекрасным и действенным способом является игра в дуэте с иллюстратором.

Предмет аккомпанемента представляет собой один из важных моментов развития юного музыканта, навыки которого могут пригодиться в повседневной музыкальной практике.

Аккомпанемент (от французского дословно - сопровождать) - это музыкальное сопровождение, дополняющее главную мелодию, служащее гармонической и ритмической опорой солисту и углубляющее художественное содержание произведения.

На отделении фортепиано проводились тематические концерты:

В 2017 г. – концерт, посвященный творчеству Д. Львов-Компанейца

В 2018 г. - концерт, посвященный творчеству В. Коровицына

В 2019 г. - концерт, посвященный творчеству С. Майкапара

При поиске произведений к тематическому концерту я столкнулась с проблемой, что нет произведений для виолончели данных композиторов. Вот и приходится перерабатывать уже имеющиеся оригиналы для фортепиано.

Моя цель расширить репертуар для предмета аккомпанемента. Что дает возможность участия детей в мероприятиях различного уровня.

Неотъемлемая часть образования и воспитания в музыкальной школе – это концертно-просветительская работа, одной из ведущих форм которой является тематический концерт, поэтому, особенно острая потребность в переложении того или иного произведения возникает при подготовке к тематическим концертам.

Методов обработки существует множество, еще и с нюансами. Для себя я выделила несколько основных понятных, как ученику, так и самому педагогу.

- Использование оригинала нотного текста, с разделением нотного стана на две партии. Нижняя строчка – для партии фортепиано, верхняя – для солиста.

- Использование нотного текста, с тем же разделением на партии и с добавлением элементов для обогащения (например, удвоение баса, или ритмически организованные фигуры, чего не было в оригинале, т.е. подключение фантазии)

- Использование нотного текста, с тем же разделением на партии и, наоборот, с исключением элементов, с целью упрощения нотного текста.

Представляю вашему вниманию переложение для фортепиано и виолончели Д. Львов-Компанейца «На лесной опушке».

Д. Львов-Команец (1918 – 2002 г.) – советский композитор. Среди его сочинений: симфония, кантата «Русские песни», симфонические увертюры, песни, музыка к мультфильмам. Также он создал немало детских фортепианных пьес. В сборнике «Детская музыка» - разнообразные по характеру, написанные образным выразительным языком и близкие восприятию юных исполнителей пьесы.

«На лесной опушке» - само название говорит за себя. Непринужденная, приятная мелодия, в которой изображены звуки природы. Я посчитала уместным добавить вступление и заключение, чтобы увеличить объем, так как пьеса миниатюрная.

Вступление к произведению имеет огромное значение. Задача аккомпаниатора подготовить внимание солиста и слушателей к восприятию характера произведения, дать необходимый эмоциональный импульс.

Заключение – это послесловие, исполняется без особого напряжения, на оттенок тише.

Ученик должен почувствовать настрой пьесы. Необходимо провести фразу от начала до конца и не дробить ее по 2 такта, именно охватить на 4 такта.

По характеру эта светлая миниатюра отличается выразительностью мелодического рисунка и незатейливым ритмом.

В России много новых и интересных композиторов. А наши юные музыканты должны разбираться не только в творчестве великих классиков, но и жить в мире современной музыки и ее создателей. Ю. Весняк, Ю. Савельев, В. Коровицын, И. Парфенов - они живут и сочиняют в настоящее время.

Музыка, написанная В. Коровицыным, уникальна разнообразием форм и жанров, тем и образов, творческих находок.

Композитор В. Коровицын родился в Великом Новгороде в 1955 году. Окончил музыкальное училище по классу баяна, с отличием окончил Ленинградскую консерваторию, лауреат Международных конкурсов, член Союза композиторов России. В настоящее время живет в родном городе. В его творческом багаже - музыка разных жанров: для хора, для камерного и симфонического оркестра, романсы, песни, автор 9-ти сборников пьес для фортепиано.

Представляем вашему вниманию 2 пьесы «Вальс Золушки» и «Прогулка» из сборника пьес для фортепиано «Детский альбом».

«Вальс Золушки» - мечтательная, простая мелодия в оживленном темпе.

Произведение имеет трех частную форму в тональности До-мажор. Удобная фактура в аккомпанементе позволит обучающимся легко справиться с текстом. Вторая часть звучит более ярко, немного напряженно, так как происходит ладовая смена тональности. Музыкальная задача ребенка – контролировать звуковой баланс аккомпанемента. В аккомпанементе подчеркнуть сильную долю. Идти за солистом, учитывая динамику автора, либо логически идти за интонацией каждой фразы.

Одновременное восприятие музыки и стиха имеет особую силу эмоционального воздействия, обогащает духовный мир формирующейся личности.

*Давид Самойлов
Золушка*

*Веселым зимним солнышком
Дорога залита.
Весь день хлопочет Золушка,
Делами занята.
Хлопочет дочь приемная
У мачехи в дому.
Приемная-бездомная,
Нужна ль она кому?
Белье стирает Золушка,
Детей качает Золушка,
И напекает Золушка —
Серебряное горлышко.*

«Прогулка» - трехчастная форма с интонационными задорными оборотами, присущие для русских песен. Мелодия звучит то в партии солиста, то – у фортепиано. В пьесе обыгрываются гармонические ходы.

Благодаря художественным достоинствам, пониманию детской психологии пьесы С. Майкапара прочно вошли в репертуар юных пианистов.

Мастерство и дарование Майкапара — пианиста и композитора — были отмечены, Э. Григом. С. Майкапар (1867 - 1938) – видный деятель русской музыкальной культуры, пианист, педагог, композитор. С. Майкапар непревзойденный мастер детской фортепианной миниатюры. Им создано свыше 200 фортепианных пьес, сюиты, этюды.

Пожалуй, самый популярный детский фортепианный цикл «Бирюльки» ярче всего воплотил наиболее характерные черты авторского стиля.

«Бирюльки» – это сюита, состоящая из 26 пьес.

Когда-то, давным-давно, бирюльки была любимой игрой детворы. На стол высыпались маленькие игрушечные вещички - бирюльки. Чаще всего это были искусно выточенные из дерева крошечные чашечки, кувшинчики, половнички и другие предметы домашней утвари. Бирюльки из кучки нужно было доставать маленьким крючком, одну за другой, не пошевелив остальные.

Маленькие пьески С. Майкапара напоминают те самые бирюльки из старинной игры. Прежде всего это детские музыкальные портреты.

Вот перед нами «Маленький командир» - эта пьеса о маленьком, строгом военном командующем своими солдатыками или такими же друзьями-ребятишками, как и он сам.

Пьеса написана в размере $\frac{3}{4}$, но при исполнении звучат четкие маршеобразные приказы командира. Между фразами-приказами присутствуют пробежки солдатиков, выполняющих приказ. Музыка нас убеждает, что любой приказ такого командира будет беспрекословно выполнен, потому что сам он полон твердости и решимости. В этой пьесе очень важны акценты. Самое сложное место в пьесе (по моим наблюдениям) это такты 31-36. Гаммообразное движение вниз необходимо сыграть ровно, решительно и на крещендо.

Еще один музыкальный портрет. «Сиротка» – печальное настроение, пьеса построена на разговорной интонации, учит выразительной фразировке. Само название подсказывает образ и характер исполнения. Очень важно понять настроение печали и одиночества ребенка, потерявшего родителей. Тогда легче понять, каким звуком исполнять эту пьесу. Необходимо добиваться ровности правой руки. Поупражняться играть глубоким, певучим, выразительным звуком. Надо ясно и звучно играть басы.

В начале пьесы фразы более протяжные - как будто нам повествуют, рассказывают о чем-то. К концу пьесы появляются короткие интонации, состоящие из двух нот – имитирующие жалобу или просьбу.

Значение работы над переложениями трудно переоценить! Да и с чем сравнится то удовольствие, получаемое от творческого процесса, в который вовлекается и педагог, и юные музыканты.

В завершение нашего урока-концерта хотелось бы напомнить совет Р. Шумана молодым музыкантам: «Пользуйтесь всяким случаем играть что-то сообща, как-то: дуэты, трио и т.д. Это сделает твою игру плавною, полною жизни, осмысленною. Чаще аккомпанируй певцам!» А в нашем случае инструменталистам!

Список литературы:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1982.
2. Н. Искусство педализации - М.: Музыка, 1974.
3. Коровицын В. «Альбом фортепианной музыки для детей», «Феникс» г. Ростов-на-Дону: 2007г.
4. Крюков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - Л.: Музгиз, 1961.
5. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента - Л.: Музыка, 1972.
6. Майкапар, С.М. Детский инструментальный ансамбль и его значение в системе музыкального воспитания Текст. / С.М.
7. Смирнова М. О работе концертмейстера. - М.: Музыка, 1974.
8. Смирнова М. О работе концертмейстера. - М.: Музыка, 1974.
9. Шуман, Р. Жизненные правила для музыкантов Текст. / Р. Шуман // Альбом для юношества. М.: Музыка, 1994.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

*Литвина А.А.
концертмейстер
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны*

В музыкальном мире есть одна незаменимая для профессиональных музыкантов специальность - концертмейстер. Вокалисты, народники, инструменталисты, духовики, струнники, хоровые коллективы не обходятся без поддержки фортепианной партии. Концертмейстер необходим на каждом этапе работы музыкантов - от выбора программы и разбора произведения до итога проделанного пути – публичного выступления на сцене. Особенно важна и ответственна роль концертмейстера при работе с учениками детских музыкальных школ и школ искусств.

Прежде всего, конечно, необходимо владеть самим инструментом: техническими навыками, пониманием стиля, различных жанров, охватывание музыкальных форм. «Следует особо подчеркнуть: плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, пока не разовьёт в себе чуткость к партнеру, не ощутит неразрывность и взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента.» [1]

Работая в классе ударных инструментов, концертмейстер сталкивается с определёнными специфическими моментами. Например, в классе ударных инструментов концертмейстер-пианист должен уметь исполнять сложные партии в громкой нюансировке на протяжении долгого временного отрезка, так как природная специфика ударных инструментов требует от всех других инструментов быть в звуковом балансе и не проваливаться по нюансу относительно шумовых и громких ударных.

Возникновение инструментов данной группы относится к десяткам тысяч лет назад, к периоду, когда человек взял в обе руки по камню и начал стучать ими друг о друга. [5] Так появился первый ударный инструмент. Это примитивное приспособление, которое ещё не

могло дать музыки, но уже могло произвести ритм, постепенно видоизменялось. Дошедшие до нашего времени инструменты имеют несколько групп и классификаций. Начинающему концертмейстеру необходимо знать, что ударные инструменты по музыкальным качествам, то есть по возможности получения звуков определенной высоты, подразделяются на два вида: с определенной высотой звука (литавры, ксилофон, вибрафон, маримба и колокольчики) и с не определенной высотой звука (барабаны, тарелки, бубен, кастаньеты, там-там и др.).

Каждый из этих инструментов отличается строением, особенностями звукоизвлечения, спецификой исполнения. В работе с ударными инструментами концертмейстеру необходимо понимать их устройство, механику возникновения и извлечения звука.

Рояль, как мы знаем, клавишно-ударный инструмент. Игра на фортепиано осуществляется за счет «кистевых» ударов. Пианист «дышит» руками через кистевое движение - звук после вдоха (через выдох). На ударных инструментах звук извлекается прямым ударом сразу, без дополнительного времени — звук после удара. Концертмейстер эти моменты должен учитывать и звук брать таким же прямым безкистевым ударом, по возможности минимально поднимая руки над клавиатурой, экономя при этом доли секунд. Эта крохотная разница во времени играет огромную роль, особенно в технических произведениях. При этом важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность ударных инструментов и ксилофона значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Рассмотрим самые основные ударные инструменты, которые преподаются в классе ударных инструментов в ДШИ и ДМШ, с которыми обязательно столкнется любой концертмейстер.

Малый барабан. В древние времена барабан использовался как сигнальный инструмент, а также для сопровождения ритуальных танцев, религиозных обрядов, военных шествий и действий, в которых была бы необходимость соблюдать ритм. Например, идти, бежать, тянуть, грести или бить слаженно. Малый барабан, это основной инструмент школьной программы, с этого инструмента ученик начинает знакомство с ударными инструментами. Ученику начального образования необходимо чувствовать крепкое плечо концертмейстера, который, в свою очередь сталкивается с определенными сложностями и нюансами. Поэтому концертмейстеру надо быть особенно чутким и исполнять свою партию максимально ритмично и музыкально. Инструмент очень громкий, звуковысотность не меняется, но нюансировка может быть очень разнообразной. Пианист в дуэте с малым барабаном играет мелодию и ведет за собой солиста. Концертмейстер должен играть очень ритмично, как бы заполняя музыкой ритмическую сетку, которую дает малый барабан.

Ксилофон - ударный музыкальный инструмент с определённой высотой звучания. Слово «ксилофон» можно перевести с греческого языка как «звучащее дерево». Инструмент представляет собой ряд деревянных брусков разной величины, настроенных на определённые ноты. Их скрепляют между собой шнурками на некотором расстоянии друг от друга. На современном ксилофоне бруски расположены в два ряда наподобие клавиш фортепиано, снабжены резонаторами в виде жестяных трубок и размещены на специальном столике-стенде для удобства передвижения. Играют на них деревянными палочками. Тембр ксилофона резкий, звонкий при игре на *f* и мягкий на *p*. Исходя из этого при работе с ксилофоном на *forte*, концертмейстер не должен злоупотреблять педализацией, наоборот, применять её очень осторожно, чутко, чтобы гармонизировать со звучанием солиста. Произведения для ксилофона очень техничные. Пианист, играющий с ксилофоном, должен виртуозно исполнять свою партию, легко и непринужденно, как бы вести его за собой и поддерживать ритмически. При игре *piano* необходимо обязательно пользоваться педалью. Ксилофон издаёт звонкий, но быстро затухающий звук, и чтобы произведение не звучало сухо, концертмейстеру необходимо уметь найти нужную педаль, которая не будет звучать слишком сухой, но в тоже время и не противоречить художественному образу произведения.

В динамическом плане все ударные инструменты обладают богатым диапазоном. В моменты звучания на *p* концертмейстер должен совместно с исполнителем «уйти» на более тихий оттенок, и наоборот, в моменты *f* играть очень насыщенно, ярко. В целом, характеризуя

ударные инструменты, необходимо отметить, что игра с малым барабаном или литаврами (т.е. не звуковысотными), не имеющие мелодического звучания, требуют от концертмейстера необходимости добиваться насыщенности звучания партии фортепиано, т.к. вся музыкальная фактура находится в руках концертмейстера. Игра на минимальной динамике в тех местах, где написано *f* просто недопустима, иначе солист будет перебивать и заглушать своим звучанием фортепиано.

Обязательным условием работы в классе ударных инструментов является наличие метрической четкости и стабильности концертмейстера. Основная функция инструментов данной группы в оркестре – это подчёркивание ритма других инструментов, образуя то простые, то замысловатые ритмические фигуры. Но чтобы ударник-исполнитель научился играть ритмически чётко и стабильно в оркестре, работу над этим необходимо вести уже с самых первых уроков совместно с концертмейстером.

Работа с солистами-ударниками требует большой концентрации внимания. Запись партии барабана, тарелки, бубна, литавр в партитуре произведений представляет собой запись ритмического рисунка на одной строке. Начинающему концертмейстеру тяжело отследить изменение сложного ритмического рисунка, поэтому необходимо чувство внутренней пульсации и постоянный счёт.

Таким образом, совершенствование исполнительской культуры и мастерства концертмейстера, путём изучения и осознания специфики ударных инструментов, будет способствовать достижению наилучшего ансамбля между солистом и концертмейстером.

Выбирая профессию концертмейстера, надо относиться к ней с уважением и понимать все сложности, которые она в себе таит. Как и в любой другой специальности, необходимо помнить, что добиться высокого профессионализма можно лишь развивая все требуемые в ней свойства и качества, постоянно занимаясь самосовершенствованием, воспитанием в себе вкуса и культуры. Концертмейстер должен питать любовь к своей специальности. Она зачастую остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. Но без профессионального концертмейстера не может быть грамотного, хорошего исполнения произведения.

Список литературы:

1. Газарян С.С.- В мире музыкальных инструментов. \ С.С Газарян - М: Просвещение,1989. – С. 192
2. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище/ Л. Живов // Методические записки по вопросам музыкального образования. М., 1966. – Вып.1. – С.329-345.
3. Кубанцева Е.И. Содержание предмета концертмейстерский класс и структура концертмейстерской деятельности. / Е.И. Кубанцева. - М.: Академия, 2002. – С. 20-25.
4. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология / Е.А. Островская // Современные проблемы науки и образования. – 2009. – №1 – С.106-107.
5. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе / Е.М. Шендерович // Размышления педагога – М.: Музыка, 1996. – С.43.

КЛАССНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ И ЕГО РОЛЬ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ И ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ ДШИ

*Логинская А.С.
преподаватель хореографических дисциплин
МАУДО «Детская хореографическая школа»
г. Набережные Челны*

Классный руководитель – наиболее значимая категория организаторов творческой деятельности в учреждениях дополнительного образования. Главное направление деятельности классного руководителя – индивидуально развивать ребенка, проследить формирование его личности, выявлять индивидуальные способности и содействовать максимальному проявлению личностных особенностей.

Классный руководитель – мудрый воспитатель, который видит в каждом воспитаннике неповторимую и уникальную личность. Он изучает на основе педагогической диагностики каждого своего учащегося и способствует формированию детского коллектива. Общение с детьми в более или менее свободной обстановке помимо уроков имеет существенное значение для их воспитания и развития.

Также важно это и для самого классного руководителя, так как это помогает установить хорошие отношения, открывает стороны личности самого учителя и помогает быстрее и лучше узнать детей. Все эти составляющие дают классному руководителю ощущение необходимости его работы, социальной значимости и востребованности.

Классный руководитель должен быть связующим звеном между учеником, педагогами, родителями, социумом, а зачастую и между самими детьми. В условиях реализации новых стандартов классному руководителю отведена роль сопровождающего и поддерживающего ребенка его творческих и образовательных процессах.

Именно в пространстве дополнительного образования появляется реальная возможность расширить круг общения, как взрослых, так и детей. Программы дополнительного образования нового поколения требуют от педагогов решения весьма сложных задач, ориентируясь на подготовку детей и подростков к углубленному освоению техник творчества, различных спортивных дисциплин и других видов деятельности.

Существует множество советов для классных руководителей, например, некоторые из них:

Классный руководитель – это человек, на которого приятно смотреть, интересно слушать, после общения с которым хочется меняться к лучшему;

Новый ребенок в вашем классе – это событие. Встречайте его, как долгожданного гостя;

Многие порывы детей надо контролировать и направлять, но делать это так, чтобы они считали, что додумались до всего сами;

Работайте с родителями внимательно и аккуратно, считая, что это те же ученики, но немного старше. Не требуйте от них невозможного;

Вовлекайте ребят в обсуждение различных ситуаций и проблем. Дайте им почувствовать себя взрослыми и ответственными в жизни;

Самое главное для ребенка – это его здоровье, как душевное, так и физическое. Требуя что-то от детей, помните об этом.

Классный руководитель создает ситуацию защищенности, эмоционального комфорта, способствует формированию навыков самовоспитания обучающихся. Главная роль классного руководителя – поддерживать «огонь» в каждом ребенке.

Список литературы:

1. Современные подходы к организации деятельности классного руководителя: сборник методических материалов / под общ. ред. О. В. Грединой, канд. пед. наук, ректор ГАОУ ДПО СО «ИРО. – Екатеринбург», 2017.
2. Щуркова Н.Е. «Классное руководство: теория, методика, технология», Педагогическое общество России, 2000.

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОПРОВОЖДЕНИЯ НА УРОКЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА В ДЕТСКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

Мавлютова А.М.

концертмейстер

МАУДО «Детская хореографическая школа»

г. Набережные Челны

Концертмейстер в хореографической школе постоянно находится в бесконечном, увлекательном процессе творчества, решая общие задачи с преподавателем - хореографом.

В образовательном центре Сириус г. Сочи в рамках реализации образовательной программы по направлению «Хореография: классический танец (балет)» мною был получен бесценный опыт от ведущих концертмейстеров балетного искусства ФГБОУ ВО «Московская академия хореографии». В одной из поездок произошла встреча с концертмейстером классического танца МГАХ Красильниковой Любовью Валерьевной. Первое впечатление: за инструментом концертмейстер без нот...свободно, с удовольствием играет и все внимание концентрирует на педагоге – хореографе и детях, музыка сопровождает каждое движение, каждый «вдох» руками, наклон головы, корпуса, «дышит» вместе с хореографом, соучаствует, проживает каждое движение.

На мастер-классе, проведенным Красильниковой Л.В., пришло осознание многого: поклон: сначала искусству танца, потом – искусству музыки. Именно так, а не просто хореографу и концертмейстеру. Обучающийся высокому искусству хореографии должен поворачиваться через станок – это дань уважения к станку – через «пот и слезы» - к вершинам мастерства!

Музыка к поклону дает нужный рабочий настрой. Темп надо зарядить сразу. Суше! Четче! Строже! Три ноты перед началом игры – обязательны, и в одинаковом с основным упражнением темпе. Эти три ноты предназначены для того, чтобы «позвать», заострить внимание, настроить на упражнение. В старших классах это может быть всего один звук – зов.

Концертмейстер НЕ сопровождает уроки танца. Мы ведем себя как дирижеры. Мы должны давать стержень. Без излишней агогики и придыханий. Есть стержень и есть люфты. Должен быть аккуратный бас и ясная мелодия. Не бойтесь играть просто. Главное - играть убедительно. Не бояться переиначивать, в этом нет ничего крамольного. Каждый имеет право на вариацию.

Когда мы ставим руки у пианиста - это перекликается и с постановкой ног, стопы. Нет кисти – нет стоп! Важны уроки фортепиано для правильной постановки руки, и, следовательно, стопы. Все взаимосвязано.

В хореографическом зале, говорила Любовь Валерьевна, должен звучать грамотный звук. Движение требует камерности. Звук должен быть и динамичным, и аристократичным одновременно. Надо идти к качеству звука. Важна артикуляция, понимание, что делают у станка

Если хореограф заговорила – играть тише. Хорошо, когда с нами (концертмейстерами) удобно! Мы с уважением относимся к педагогу. Не надо перетягивать к себе внимание ни звуком, ни репертуаром. Надо полюбить то, что любят они,- говорила опытный концертмейстер.

Очень помогла в освоении особенностей аккомпанемента на уроках хореографии учеба на онлайн курсах в Академии русского балета имени А.Я. Вагановой под руководством Галины Безуглой. Это бесценное практическое руководство для концертмейстера! Все тонкости, приемы для сопровождения классического танца - в этом практическом курсе.

Привожу некоторые приемы импровизации в музыкальном сопровождении урока классического танца:

- четко обозначить структуру: восьмитакт из двух предложений в каждом по две фразы. Для понимания можно выписать бас в нижней строке и аккордовый звук в верхней строке, разбив нотную строку по 4 такта. Тогда сразу четко видна структура: в четвертом такте функция доминанты, в первом восьмитакте остановка на доминанте через двойную доминанту либо доминанту к четвертой ступени; затем повторяем полностью первый четырехтакт и в последнем четырехтакте выполняем каденцию, возвращаясь в основную тональность.

Пример 1: 4/4

I-YIm	IIIm-Y	I-YIm	IIIm-Y7
I-I	Y64	II7	Y
I-YIm	IIIm-Y	I-YIm	IIIm-Y7
I-I7	IY-IY	Y-Y7	I

Вместо YIm можно использовать IIIIm.

В последнем такте можно завершить: I-YIг-I; I-IY-I.

Г. Безуглая рекомендует импровизировать в мажорных тональностях, это звучит более академично.

- музыка должна быть удобной для счета. Хореографическая единица отсчета равна четвертной длительности. Бас+аккордовая фактура в этом отношении позволяет четко обозначить первую долю. Всегда должен быть внутренний пульс, удобный для счета, с цезурами, люфтами в мелодической линии.

- важно начать со слабой доли. Это обычно три звука, которые исполняются отдельно, как бы на фермате. В оркестре ауфтакт дает дирижер, здесь роль дирижера берет на себя концертмейстер. Почти все упражнения (за исключением *fondus*) у станка играют с *preparation* – коротким (2 такта) или длинным (4 такта). Короткий *preparation* - это обычно доминантовая гармония с вводным аккордом: Y-IY#-Y, имеет вопросительную интонацию. Длинный – кадансовая гармоническая формула, завершающая построение, считаем до «8».

- исполнение поклона в начале урока.

Пример 2: три ноты на фермате, $\frac{3}{4}$:

I-III7-YIm-IYг

K64-Y-I-I.

Пример 3: три ноты на фермате, $\frac{3}{4}$:

I-IIIIm-IY-#IY

K64-Y-I-I

В классе девочек это обычно вальс, в классе мальчиков играет в характере марша, гавота – более быстро и энергично.

Plie - первое упражнение у станка. Сопровождение данного упражнения имеет спокойный, плавный характер. Это обычно *Adagio* с разложенным аккомпанементом. Сопровождается музыкой плавное движение вниз на протяжении двух долей и вверх также 2 доли в размере 4/4 или 6/8. В размере 6/8 одна хореографическая четверть равна одному такту. Момент движения вниз сопровождается динамически ярче, момент подъема – тише.

Battement tendu – отведение рабочей ноги в сторону и приведение в исходное положение. На затакт нога отводится вперед, в сторону или назад, а на счёт «1» приводится обратно. Ритмическая формула: 2/4: пунктирный ритм в затакте (две шестнадцатых) + четверть.

Battement jete – переводится как «бросок». Одно движение обычно занимает одну четверть. Бросок вперед исполняется из-за такта на одну восьмую, а обратно - на сильную долю музыкального времени. Ритмическая формула: 2/4: восьмая из-за такта, на сильную долю акцент на восьмую, штрих *staccato*.

Rond de jambe par terre – три ноты из-за такта подводят к сильной доле. Волевой, энергичный характер исполнения, играть внятно, с артикуляцией, с цезурами в размере 6/8. Можно подчеркнуть пунктиром устремление к сильной доле. Плавность исполнения отображается фактурой и размером.

Fondu –«таять». Сопровождение имеет плавный, напевно-лирический характер. Всегда начинается с трёх нот во вступлении. Ритмическая формула: 2/4,4/4: четыре восьмых + две четверти с акцентом.

Frappé-(«удар) –резкое, ударное, жёсткое движение. Исполняется бодро, энергично. Звук должен быть громким, ударным и, в то же время, в рамках фортепианного, певучего звука. Одно frappé занимает по времени одну четверть. Ритмическая формула: 2/4: одна восьмая штрих стаккато из-за такта + восьмая, штрих стаккато на сильную долю, подчеркнуто акцентировано.

Исполнение сопровождения к каждому элементу экзерсиса имеет свои характерные особенности. Фактура, синтаксис, штрихи – все имеет значение для создания музыкального портрета каждого движения. На уроке классического танца мы используем музыку в прикладных целях, она должна быть удобной и понятной и, в то же время, не терять художественной и эмоциональной ценности. Также важно вовремя реагировать на происходящее в классе и поэтому без навыков импровизации не обойтись. В развитии навыка помогут ритмические формулы, гармонические обороты, пусть самые несложные, фактурные клише. Как и в чтении с листа главное – не останавливаться, ограничив поле средств самым необходимым: фактурно-гармоническими формулами, структурой, ритмическим рисунком, тональностью, ладом. Благодаря бесценному опыту взаимодействия с мастерами своего дела, мы приближаемся к решению основной задачи концертмейстера - сделать объяснение педагога-хореографа максимально наглядным и понятным, развивая эмоциональную сферу, воображение детей, обучающимся основам классического танца.

Список литературы:

1. Безуглая Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. Санкт-Петербург, 2005
2. Иванова Н. Использование элементов импровизации в работе концертмейстера хореографии. Методическое пособие. Тамбов, 2018 г.
3. Козырев Ю. Функциональная гармония: теория, методические указания, практические задания. Вып.1. Ч.1. ВМК, 1987 г.
4. Маклыгин А.Л. Импровизируем на фортепиано Выпуск 2. Фактурные рисунки. Москва, «Престо», 1999

ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

*Мищенко Л.Г.
преподаватель по классу фортепиано
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны*

Предмет общего фортепиано является важным компонентом музыкального обучения в детской музыкальной школе. В классе общего фортепиано, на основе изучения материала, обучающиеся приобретают навыки игры на фортепиано. Занятия по общему фортепиано помогают учащимся в подготовке по теоретическим предметам и дополняют уроки по специальности следующими видами работы: подбор по слуху, аккомпанемент и игра в ансамбле. Таким образом осуществляется межпредметная связь, и наряду с этим урок планируется с учетом специфики инструмента, на котором данный ученик занимается. Педагог должен использовать навыки обучающегося, приобретённые в классе по специальности (выразительный певучий звук у скрипачей, ансамбль с концертмейстером, пение своего голоса в хоре). И с учётом вышесказанного составление программ для учащихся разных отделов имеет свои особенности.

Применительно к предмету общего фортепиано это означает, в первую очередь, возможность для ученика лично, в собственной исполнительской практике познакомиться с огромными фактурными возможностями роли фортепиано с первых шагов обучения. Ознакомление с широким кругом музыкальных произведений отечественных и зарубежных композиторов способствует расширению кругозора учащихся и позволяет значительно углубить общетеоретический и культурологический аспекты музыкального образования.

Поэтому фортепиано – это второй инструмент, которым овладевают юные трубачи, скрипачи, баянисты, виолончелисты и т.д., несмотря на сложность процесса обучения, преподаватель находит способ увлечь детей игрой на фортепиано с помощью интересного репертуара. В него входят народные песни, разнообразные произведения русской и зарубежной классики, а также современных композиторов. Не следует требовать выучивания всех произведений наизусть, взятых в работу, лучше больше уделить времени знакомству с широким кругом музыкальных произведений.

На занятиях по общему фортепиано обучающиеся на отделении народных инструментов (баянисты) встречаются с такими трудностями, как игра левой рукой квинт, терций, аккордов, то есть одновременное взятие двух и трёх звуков. Всё это связано со спецификой строения панели баяна, если взять одним пальцем одну кнопочку, то она даёт звучание трезвучия, а на фортепиано это просто невозможно. Чтобы овладеть таким видом игры, ученику требуется определённое время. По специальности учащиеся этого отдела больше изучают произведений, основанных на народно-песенном материале, поэтому следует на уроках общего фортепиано дать возможность ученикам познакомиться с классическим репертуаром, а также танцевальными жанрами, полифоническими произведениями и т.д. Такие пьесы способствуют воспитанию чувства стиля, подготавливают ученика к исполнению более сложной классической полифонии, значительно обогащают музыкальное мышление во всех его направлениях.

При работе с учащимися по классу скрипки, домры, балалайки надо обратить внимание на изучение нот в басовом ключе, на уроках по специальности запись нот в басовом ключе не используется. Возникает трудность у скрипачей и с аппликатурой. Здесь нужно терпеливо приучать ученика играть различные упражнения для первого пальца, добиваться правильного положения кисти. Ввиду того, что у скрипачей, домристов, виолончелистов правая рука держит смычок или медиатор, то отсюда и слабая пальцевая активность правой руки. Поэтому целесообразно использовать в программе этюды, упражнения для беглости правой руки. В репертуаре учащихся струнного отдела (скрипка, виолончель) следует включать произведения, основанные на народно-песенном материале, так как на уроках по специальности очень редко встречаются произведения такого характера. А учащимся народного отдела (домра, балалайка) необходимо играть полифонические пьесы.

Специфика упомянутых выше отделов такова, что учащиеся на уроках специальности исполняют только мелодическую линию произведения, поэтому у них менее развито гармоническое восприятие. Даже игра с концертмейстером не даёт полного ощущения гармонии. Задача – развить гармонический слух. Полезно играть аккомпанемент своих произведений по специальности, но предварительно сделать гармонический анализ, учитывая уровень знаний ученика по музыкальной грамоте. В произведениях полифонического склада прорабатывать линию баса.

Для учащихся хорового отделения фортепиано является одним из основных предметов. Количество учебных часов больше, поэтому требования к этим детям выше. На уроках, помимо чтения с листа фортепианных пьес, следует читать несложные хоровые партитуры. Работа над хоровой партитурой начинается с доступных произведений, где необходимо научить детей петь один голос и играть второй. Но предварительно объяснить учащимся, что партия сопрано играет правой рукой, а партия альт – левой. С первого по третий класс дети поют одnogолосные произведения, поэтому большую помощь педагогу по специальности окажет развитие навыка видеть хоровую партитуру под прямой скобкой, а фортепианную партию под фигурной и проанализировать, дублирует ли фортепианная партия хоровую. С

четвёртого класса дети исполняют двух- и трёхголосные произведения, где в дальнейшем прививается умение пропевать один голос из двух- и трёхголосного произведения с одновременным исполнением остальных на фортепиано. Необходимо обращать внимание на ритмические сложности хоровых партий и наличие ключевых и случайных знаков. При игре хоровых партитур заострить внимание на исполнении легато, добиваясь выразительности, правильной фразировки. Чтение партитур подготавливает почву для работы над полифоническими произведениями, так как именно полифонические произведения развивают гармонический слух. Большую помощь в развитии музыкального мышления ребёнка окажет и транспонирование. Иногда возникает необходимость транспонировать хоровую партитуру в удобную для голоса тональность. Для того чтобы учащиеся этого отдела в достаточной мере владели инструментом, требуется работа над развитием технических приёмов игры (гамм, арпеджио, аккордов). Чтение с листа – немаловажная форма работы на уроке. Быстрота чтения не сводится только к знанию названия каждого звука. Необходимо определять и направление движения мелодии (гаммообразное, арпеджированное, волнообразное и т.д.), расстояние между звуками в интервалах и аккордах, узнавать одинаковое построение мотивов, фраз. Этой формой работы надо заниматься каждый урок, а не только перед зачётом.

Подбор по слуху – форма работы, которой учащиеся занимаются с удовольствием. Здесь проявляется творческая способность каждого ученика, его вкус и интуиция, а учащиеся, не обладающие этими качествами, нуждаются в помощи педагога. Необходимо научить учащихся пользоваться простейшими гармониями (T-S-D), используя различную фактуру, которую способен охватить ученик. Высокую оценку получает тот подбор учащегося, в котором сочетается содержание, мелодика, точная гармония, фактура баса и выразительное исполнение.

Академические концерты – одна из форм отчётности, которая выявляет технический и музыкальный рост ученика, а также стимулирует активность учащихся в домашней работе. Оценка исполнения определяется возможностями каждого ученика, а к учащимся, которые дома не имеют инструмента, требования несколько заниженные.

Особенности работы педагога отдела общего фортепиано заключаются в том, что он общается с большим количеством учеников. Это требует огромного внимания, сосредоточенности, умения находить индивидуальный подход к каждому ребёнку.

Список литературы:

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев - М.: Музыка, 1978. – С. 125. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано / Н
2. А. Любомудрова - М.: Музыка, 1982. – С. 175.
3. Милич, Б.Е. Воспитание ученика-пианиста / Б.Е. Милич - М.: Кифара, 2002. – С. 137.
4. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано / Цыпин Г.М. - М.: Просвещение, 1984. – С. 24.
5. Щапов, А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А.П. Щапов - М.: Классика – XXI, 2001. – С. 154.

ОБУЧЕНИЕ ПОНИМАНИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА УРОКАХ МУЗЫКИ

Набиуллина Р.Р.

*преподаватель фортепиано, концертмейстер
МАУДО «Детская музыкальная школа №6 им.С. Сайдашева»
г. Набережные Челны*

Для формирования целостности восприятия явлений жизни и искусства следует привлекать различные ассоциации, как музыкальные, так и не музыкальные. При этом содержание каждого компонента музыкального обучения должно находиться в единстве с содержанием всех других компонентов, что способствует интенсивному пополнению культурного «багажа» юных музыкантов. По этой причине ученик, чаще всего, не может без помощи педагога осознать тесную взаимосвязь знаний и умений, полученных на занятиях по музыкальным дисциплинам. Да и преподаватель порой настолько сконцентрирован исключительно на своем предмете, что упускает из виду возможность сделать процесс обучения наиболее продуктивным путем привлечения межпредметных ассоциаций, как из области смежных музыкальных дисциплин, так и из области других видов искусства и литературы. По справедливому замечанию В. Образцова, самостоятельная жизнь каждого вида искусства весьма относительна, и связи между ними куда более прочны и сложны, чем кажется на первый взгляд⁵. Возможности различных видов искусства, взятых по отдельности, ограничены, поэтому они часто объединяют свои средства воздействия. Так, музыка, чтобы обрести большую наглядность и действенность, часто вступает в союз с другими искусствами. Одним из основных педагогических условий творческого развития учащихся мы считаем комплексный подход, составляющими которого являются: единство целей, задач, содержания и методов обучения; планомерное, продуманное воздействие на интеллектуальную, эмоционально-волевою, действенно-практическую сферы личности ребенка. При решении комплексного подхода необходимо создание системы целостного педагогического воздействия (Л. Г. Арчажникова)⁶, предусматривающей взаимосвязанность содержания и методов обучения, направленных на оптимальное усвоение системы знаний учащимися в процессе занятий, а также на развитие их познавательных способностей и творческого потенциала. При обучении с помощью комплексного подхода значительно возрастает интерес школьников к занятиям, повышается их творческая активность, развивается кругозор, формируется ассоциативное мышление, что, в свою очередь, помогает выявлению образности, выразительности композиторского и исполнительского искусства. Ассоциативные методы активизации творческого мышления основываются на применении в творческом процессе семантических свойств понятий путем использования аналогии их вторичных смысловых оттенков. Основными источниками для генерирования новых идей служат ассоциации, метафоры и случайно выбранные понятия⁷.

Развитие ассоциативного мышления средствами восприятия музыки в младшем школьном возрасте основано на следующих возрастных особенностях:

- внимание тесно связано с эмоциями и чувствами детей;
- условие развития воображения – включение в деятельность;
- практически действенный и чувственный анализ преобладает в младшем школьном возрасте;

⁵ Коростелева Н.И. Основные положения технологии воспитания ценностного отношения младших школьников к произведениям музыкального искусства // Современные проблемы науки и образования. – 2005. – № 2. – С. 13.

⁶ Арчажникова Л. Г. Профессия учитель музыки: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1984. С. 29.

⁷ Осеннева, М. С. Методика музыкального воспитания младших школьников. – М., 2001. С. 99.

– установление ассоциаций по смежности является для младших школьников естественным процессом⁸.

Все эти особенности возрастного развития не могут быть не использованы учителем музыки, потому что эмоциональная увлеченность детей в процесс слушания развивает их интеллектуальные способности.

Очень важно создать условия для развития самостоятельно мыслящей личности с развитым образным мышлением, широким спектром ассоциаций в процессе освоения музыки как вида искусства, а также для формирования у обучающихся научного мировоззрения, взглядов и убеждений, необходимых современному человеку.

По мере накопления опыта в работе, каждый учитель старается найти такую «изюминку», благодаря которой можно достичь наилучших результатов на уроках. Ведь не простое дело - научить детей (всех) «говорить» и «слушать» на уроках, а тем более, высказывать собственное мнение по произведению, которое мало понятно. Можно сделать такое предположение, что дети:

- Редко слушают классическую музыку;
- С трудом делают развернутый анализ произведения;
- Не всегда могут выразить свою мысль.

К ассоциативным методам относятся (во многом аналогичные): метод каталога, метод фокальных объектов, метод гирлянд случайностей и ассоциаций⁹.

Идейное и эмоциональное понимание содержания музыкальных произведений учащимися во многом зависит от уровня развития их ассоциативного мышления. Развитие ассоциативного мышления посредством активного задействования ассоциативных связей между вновь приобретаемым музыкальным и накопленным внемузыкальным опытом ребенка, привлечения межпредметных ассоциаций, всестороннего расширения кругозора, использования различных видов художественной деятельности, играет важную роль в формировании творческой личности, воспитании грамотного слушателя, способствует восприятию и осмыслению музыки не только как отдельно взятого вида искусства, но и как части общекультурного достояния человечества

Таким образом, тенденция в современной педагогике – активизировать процесс музыкально-эстетического воспитания через творчество школьника обусловлена объективными факторами: высокой ролью творчества в познании мира; необходимостью всестороннего развития личности; природной активностью ребенка, требующей творческой деятельности, близкой и хорошо знакомой ему с детства.

Список литературы:

1. Коростелева Н.И. Основные положения технологии воспитания ценностного отношения младших школьников к произведениям музыкального искусства // Современные проблемы науки и образования. – 2005. – № 2. – С. 13.
2. Арчажникова Л. Г. Профессия учитель музыки: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1984. С. 29.
3. Осеннева, М. С. Методика музыкального воспитания младших школьников. – М., 2001. С. 99.
4. Возрастная и педагогическая психология: Учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности № 2121 «Педагогика и методика начального обучения» / Под ред. М. В. Гамезо. – М.: Просвещение, 1984. С. 109.
5. Смолина Е. А. Современный урок музыки: творческие приемы и задания. – Ярославль: Академия развития, 2006. С. 89.

⁸ Возрастная и педагогическая психология: Учебное пособие для студентов педагогических институтов по специальности № 2121 «Педагогика и методика начального обучения» / Под ред. М. В. Гамезо. – М.: Просвещение, 1984. С. 109.

⁹ Смолина Е. А. Современный урок музыки: творческие приемы и задания. – Ярославль: Академия развития, 2006. С. 89.

ПРОБЛЕМА ЗАПОМИНАНИЯ НОТНОГО ТЕКСТА НА РАННЕМ ЭТАПЕ РАЗУЧИВАНИЯ

Николаева М.В.
преподаватель по классу скрипки
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны

В разучивании нотного текста основную роль играет память. Музыкальная память – актуальная и очень важная проблема современного исполнительства. Свыше 100 лет возникла тенденция концертного исполнения без нот и с тех пор эта проблема волнует, как педагогов, учащихся, так и маститых артистов. Для чего же играть текст наизусть, если можно прекрасно исполнять его по нотам? Этот вопрос музыканты-исполнители объясняли так: игра наизусть необходима для творческой свободы, ведь музыкальная фактура, всё более усложняющаяся в эпоху романтизма, уже не позволяла исполнителю раздвигать свое внимание между нотным текстом и клавиатурой. Ф. Бузони писал: «Я старый концертант, пришел к убеждению, что игра на память придает несравненно большую свободу исполнению». Однако во времена Р. Шумана игра на память не была общепринятой, более того игра по нотам не вызывала никаких протестов ни у публики, ни у критики. Исполнение наизусть считалось подвигом, посильным лишь для большого таланта, исполнение без нот рассматривали как «нарушение традиций, «ненужный риск» и даже «шарлатанство». Сам же Роберт Шуман утверждал, что «аккорд, сыгранный как угодно свободно по нотам, и наполовину не звучит, так свободно, как сыгранный на память». В настоящее время, чтобы чувствовать себя на сцене, выступая перед публикой, легко и свободно, желательно знать произведение наизусть. Игра без подглядывания в ноты позволяет сосредоточиться на технике исполнения. Выучивание произведения наизусть не относится к исполнению камерной музыки.

Основным качеством для запоминания нотного текста служит память. Что же такое память? Память – это психический процесс сохранения, запечатления и последующее воспроизведение информации. Под понятием «музыкальной памяти» предполагается сотрудничество несколько различных ее видов:

1. Зрительная – позволяет запечатлеть зрительные представления нотного текста (зрительные образы).
2. Слуховая – этот вид памяти помогает запоминать слуховые впечатления от прослушанного, а также в частности: тембр, ритм, интонацию, мелодию и гармонию произведения. Учебный процесс должен строиться таким образом, чтобы слуховое представление предшествовало извлечению звука.
3. Двигательная или моторная - позволяет сохранять и воспроизводить различные движения. К сожалению, некоторые педагоги на уроках специальности дают большой объем нотного текста, например, на каникулы, и не объясняют, как его было бы правильно учить. После чего ученик пытается вызубрить пьесу и использует малую часть данной ему от природы способность к запоминанию. В итоге конечный результат такого заучивания базируется только на моторной памяти без анализа и осмысления нотного текста. Н.И. Голубовская пишет в своей статье «Работа пианиста», что нужно препятствовать чисто механическому запоминанию нот. Нужно сначала разобрать произведение по нотам, поиграть его, пропустить через свое сознание, а затем заучивать, используя логическую и слуховую память. Моторная память сама подключается в процессе работы и не является основной.
4. Тактильная. Такой вид памяти позволяет нам без особых усилий запомнить характер, нюансировку, штрихи, тембр, благодаря запоминанию прикосновения кончика пальца. Развивать данный вид памяти можно путем игры в темноте или закрытыми глазами.
5. Эмоциональная - позволяет запоминать чувства и впечатления, возникшие во время звучания произведения.

б. Логическая - направлена на запоминание и воспроизведение мысли, чёткого понимания структуры и смысловых группировок музыкального произведения. Она помогает осмысленно запоминать текст при делении произведения на отдельные фрагменты. А каждый фрагмент является законченной смысловой единицей музыкального материала и представляет собой опорные точки – будущие точки восстановления, в случае потери текста на сцене.

Во время работы над музыкальным произведением используются все вышеуказанные виды памяти, но у разных исполнителей преобладают разные виды памяти.

Подход к выучиванию музыкальных произведений у разных музыкантов различен. Одни, в процессе заучивания, большое значение придают моторной памяти, предлагая выучивать произведение путём многократного повторения до сильной усталости. Стоит отметить, что при таком заучивании нет полного осмысления нотного текста, нет четкого понятия обо всех штрихах, оттенках, аппликатуре, потому что перед тем как пальцы стали играть, нотный текст не был досконально проанализирован и осмыслен. Большинство же обучающихся в ДШИ и более профессиональные исполнители, выучивая произведение лишь двигательной памятью, часто подвержены срывам во время публичных выступлений. Объясняется это тем, что двигательный вид памяти наиболее склонен к сбою в результате концертного волнения музыканта. По сути, если исполнитель помнит музыкальное произведение только лишь моторикой, то можно уверенно сказать, что он не знает произведения наизусть. В этом можно легко убедиться, попросив подобного исполнителя исполнить произведение не с начала, а скажем, с середины. Если при заучивании была задействована лишь двигательная память, без участия слуховой, зрительной и словесно-логической, то исполнителю данная задача окажется не под силу.

Часто задается вопрос, стоит ли специально учить музыкальное произведение наизусть. Конечно стоит! Только так, целенаправленно, постепенно и надо учить на память, не дожидаясь того «счастливого» мгновения, когда понимаешь, что вроде бы уже все запомнил. Это ощущение может быть ложным. Заучивать наизусть следует только после того, как произведение действительно тщательно разобрано и для исполнителя в нем не осталось ни одного темного пятна. Правильный разбор – тот фундамент, на котором в дальнейшем будет стоять всё музыкальное произведение. Остановимся на методах правильного разбора.

Очень часто бессмертный и основополагающий принцип разбора любого музыкального произведения «вижу-слышу-играю»: вижу нотный текст – слышу внутренним слухом музыкальный материал – играю на инструменте и одновременно контролирую получаемое звучание внутренним слухом, подменяется в корне ошибочным «вижу-играю-слышу». Таким образом, мы включаем внутренний слух, не давая ему трудиться и развиваться, и соответственно, не задействуем слуховую память в полной мере. Надо помнить, что предварительным этапом запоминания музыки всегда будет внутренний слух. Так же ошибочна теория, что разбирать и заучивать наизусть произведение нужно только за инструментом. Как раз за инструментом и не получается хорошего разбора и заучивания. И вот почему. Занимаясь разбором на инструменте, музыкант невольно будет стремиться сыграть нотный текст, ещё не услышав его внутри себя, тем самым исключая работу внутреннего слуха. Многие величайшие исполнители занимались на первоначальном этапе разбора без инструмента, анализируя нотный текст за столом. Так занимались Н. Паганини, Ф. Лист, С. Рахманинов и многие другие. Конечно, это гораздо сложнее, чем разбор за инструментом, потому что приходится включать свой мыслительный аппарат на полную мощность. Особенно это с трудом удаётся младшим школьникам. Но после такого разбора вероятность пропуска мимо сознания музыканта каких-либо важных элементов нотного текста практически исключается. И, наоборот, во время разбора и заучивания произведения только за инструментом, очень часто мимо сознания исполнителя проходят штрихи, динамические оттенки, правильная аппликатура; неверно исполняются сложные ритмические рисунки и т.д. К тому же, создание качественной художественной концепции исполнения при постоянных занятиях только за инструментом, часто просто невозможно. Основная цель первых проигрываний на инструменте – осмысление художественного замысла музыкального

произведения. После этого сразу начинается тщательная проработка. Рассмотрим целесообразный метод разбора музыкального произведения. Сидя за столом необходимо внимательно:

1. Пропеть внутренним слухом всё произведение;
2. Вглядываясь и всматриваясь в ноты, можно запомнить текст зрительно;
3. Простучать или прохлопать весь ритмический рисунок (особенно самые сложные места);
4. Внимательно изучить все штрихи, динамику, аппликатуру;
5. Следует выявить и определить настроение и идею произведения;
6. Понять музыкальную форму произведения.

В конце разбора, когда общая картина произведения станет полностью ясна, можно начать исполнять на инструменте, уже четко представляя себе цель и задачи, которые необходимо выполнить в этом произведении.

При работе над заучиванием произведения на память, преподаватель должен учитывать возрастные особенности ученика. Так, дети младшего возраста заучивают наизусть путем зазубривания, редко понимая до конца, что они учат. Такова психология данного возраста. Подростки же лишаются подобной возможности учить, не вникая в заучиваемый материал, и тем самым, их психология приближается к психологии взрослых людей. Подросткам и взрослым людям всегда для хорошего запоминания необходимо прежде понять изучаемый материал, осознать его до конца. К нотному материалу у разных по возрасту обучающихся так же разное отношение. Обучающиеся младших классов учат нотный текст без какого-либо разбора формы произведения, усвоения логики музыкального развития. Подростки же, напротив, начинают анализировать ноты и пытаются понять логику построения произведения. Нужно еще раз подчеркнуть, что хороший результат при запоминании на память возможен лишь при систематической целенаправленной и внимательной работе. Такая методика запоминания с успехом используется в педагогической практике. Подобным методом заучивал на память великий итальянский скрипач Николло Паганини. Благодаря правильному запоминанию он смог стать первым скрипачом, который исполнял все свои концертные произведения наизусть.

При заучивании нужно помнить и про то, какое время суток оптимально для заучивания, а какое для повторения. Для заучивания, конечно, лучше всего использовать утренние и ранние дневные часы. А вот для повторения лучше всего подойдут вечерние часы. Наилучшее для повторения время – перед сном. Во время сна эта информация перерабатывается качественнее и откладывается в долговременную память. Но надо помнить, что бывают исключения, и возможно для кого-то эффективнее заучивать вечером, а повторять утром. и запоминания.

Музыкальная память представляет собой сложный комплекс различных видов памяти, но два из них – слуховой и моторный – являются для нее самыми важными. На вступительных экзаменах в ДШИ одним из основных испытаний для поступающего бывает проверка музыкальной памяти. Считается, что умение запоминать нотный текст – некая прирожденная способность любого музыкально – одаренного человека. Надо согласиться с выводами психологов, что музыкальная память – не музыкальная способность, и соответственно её якобы отсутствие – не повод отказывать поступающему в приёме!

И понятно, что если даже музыкальный слух и чувство ритма поддаются улучшению, то что же говорить об их производной – музыкальной памяти.

Поэтому необходимо, начиная с начального уровня музыкального образования, развивать свойства музыкальной памяти, обучать юных музыкантов эффективным методам заучивания нотного текста.

Список литературы:

1. Голубовская, Н.И. О музыкальном исполнительстве / Н.И. Голубовская - Л.: Музыка, 1985. – С.143.

2. Руденко, В.И. Вопросы музыкальной педагогики / В.И. Руденко - М.: Музыка, 1979. – С.43.
3. Теплов, Б.М. Психология музыкальных способностей / Теплов Б.М. - СПб.: Планета музыки, 2020- 488 с.

ОТЛИЧИЯ АКАДЕМИЧЕСКОГО И ЭСТРАДНОГО ВОКАЛА

*Орлова А.И.
преподаватель по классу вокала
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны*

В сегодняшней статье хотелось бы сравнить два направления – эстрадный вокал и академический вокал. После данной статьи вам станет окончательно понятно, чем же оперное исполнение принципиально отличается от эстрадного исполнения. Речь пойдет именно о различиях в вокальной технике, а не чисто в применении тех или иных вокальных приемов.

Вокальной техникой и техникой вообще называется комплекс определенных навыков по управлению конкретными мышцами. К этому определению можно отнести любую технику, как в спорте, так и при вождении автомобиля или показе фокусов. Всем, чем мы можем управлять в своем организме, мы управляем только за счет мышц, и пение не стало исключением. Управление голосом – это также управление мышцами, ни больше, ни меньше.

Многие непосвященные просто поражаются звучанию голоса великих певцов, поскольку его качества настолько разнятся от обычных голосов, повседневно раздающихся отовсюду, что наличие таких незаурядных качеств кажется нам невероятным, невозможным. Однако это вполне реально и возможно, нет ничего за пределами сложного в том, чтобы изменить качества собственного голоса.

Ключ к успеху в этом деле – это постичь вокальную технику. Однажды поняв, какие конкретно и как именно тренировать собственные мышцы, чтобы управлять своим голосом, можно совершенствовать его, добиваясь получения качеств голосов знаменитых певцов. Это будет являться вопросом времени, трудоспособности, терпения, желания, но отнюдь не принципиальной невозможности.

Существует большая разница между академической и современной эстрадной вокальной техникой. Нужно определиться, в чем конкретное отличие этих двух техник.

Можно говорить о различных специфических вокальных приемах, прекрасно себя зарекомендовавших в современном вокале (расщепление, драйв, субтон, скриминг, йодль, фальцет, обертоновое пение, глиссандо, штробас, микст, вибрато и пр.), но это только будет удалять нас от изучения основы вокала, которым является взаимодействие дыхания и голосовых связок, а также форсирование возникшего звука резонаторами. Эта основа включает в себе главные расхождения технических принципов.

Первым принципиальным отличием является использование гортани. В зависимости от того, какой высоты звук необходимо взять певцу, он поднимает и опускает гортань, напрягая мышцы сильнее или слабее до того положения, которое будет соответствовать определенному звуку. Поэтому для постановки классического (академического) голоса необходимы три вещи: умение управлять движением гортани, которое заключается в тренировке дыхания и сильной мускулатуре.

Современный эстрадный нетрадиционный взгляд прямо полярен. Исходя из него, гортань певца должна оставаться неподвижной.

На примере это объясняется следующим образом. Большому количеству певцов, как опытных, так и начинающих знакомо понятие «вокальная маска». Самое качественное звучание голоса происходит в момент его «попадания в вокальную маску». При этом поющий человек может ощущать легкую вибрацию в верхнем участке лица снаружи или же изнутри в

районе корней верхних передних зубов. В этом случае голос получается «правильным», «сбалансированным», «звонким», в ином случае – «глухим», «загубленным», «неполетным».

Вопрос состоит в том, может ли человек, разговаривающий от природы довольно звонко и четко петь не «в маску»?

Значит, он что-то меняет в районе гортани и верхней резонаторной системе (глоточная и ротовая полость). Возможно, он опускает гортань и увеличивает глоточную полость (чтобы улучшить, украсить звучание – так ему поясняет педагог), при этом использует приемы, которые ему известны из классической вокальной школы. При неопытности певца, звук может «запасть» вглубь, «выйти из маски».

Следующим принципиальным отличием академической (классической) от современной эстрадной нетрадиционной вокальной техники является метод маскировочной артикуляции. Такой прием применяется певцом классического стиля, если ему необходимо петь в районе или выше его переходного участка – в самом высоком (головном) регистре голоса. Маскировочная артикуляция используется вместе с пониженной гортанью, вот поэтому ее и можно назвать вторым принципиальным отличием. Не стоит искать совпадение этого названия и «вокальной маски», хотя это и однокоренные слова, никакого отношения они друг к другу не имеют. Маскировочная артикуляция является комплексом мышечных приемов.

По данному приему было написано много пособий, поэтому можно остановиться лишь на его сути, которая заключается в том, что при поэтапном повышении голоса более звонкая гласная, к примеру, «А», которую можно «взять», как средний звук между «А» и «О», постепенно должна превращаться в глухую чистую «О».

«Маскируя» одну гласную под другую певец добивается акустического сопротивления верхнего, надскладочного участка его вокального тракта (или импеданса). За счет импеданса растянутые (при фальцетном режиме пения) складки справляются с воздушным потоком таким образом, что голос не звучит фальцетом.

При выполнении данного приема, певцом достигается такое «соединение» двух регистров, при котором различие в звучании голоса и его тембре исчезает. Вернее, если более точно, незаметным становится сам переход от богатого обертонами грудного голоса к более бедному в этом плане головному.

Поскольку принципиально устранить задачу регистрового соединения, которая связана с присутствием в нашем голосе нескольких разнообразных механизмов работы голосовых связок невозможно, то нетрадиционной школе тоже приходится ее решать. И она с успехом решается, однако, другим путем, чем это принято в традиционном вокале:

- не нужно менять положение гортани;
- не нужно заменять одну гласную другой, и при этом «искать» нужный импеданс для определенной высоты звука;
- не нужно контролировать остальные мышечные приемы, как в вокале классическом, которые также принимают участие в этом «действии» - «вокальная маска» и др.

Все, чему необходимо научиться – это координация силы дыхания и степень натяжения голосовых связок. Это может не даваться сразу, однако, тренировки такого навыка гораздо проще, чем приведенные выше приемы академического вокала, которые нужно применять одновременно, об этом нужно помнить.

Список литературы:

1. Дмитриев, Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. // Учебное пособие. - Спб.: Планета музыки, 2022. – С.323.
2. Корягина, А.В. Джазовый вокал: практическое пособие для начинающих / А.В. Корягина – Спб.: Лань, 2016. – С.48
3. Ламперти, Ф. Искусство пения по классическим приданиям / Ф. Ламперти Спб.: Лань, 2009. – С.192.

РАБОТА НАД ЗВУКОМ С УЧАЩИМИСЯ В КЛАССЕ СКРИПКИ ДМШ И ДШИ

Пирожкова М.В.
преподаватель по классу скрипки
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны

Введение

Мастерское владение звуком при игре на смычковых инструментах главное средство художественного воздействия на слушателя, основа выразительного исполнения музыки. С этой эстетической позиции исполнительская школа, развивая развитие отечественной смычковой педагогики, рассматривает высокий уровень звукового мастерства как необходимое условие полноценного раскрытия и творческой интерпретации содержания музыкальных произведений.

В настоящее время последовательное формирование и развитие этой культуры у учащихся музыкальных учебных заведений становится одной из самых актуальных проблем скрипичной педагогики. Поэтому, если говорится о содержательности звука, имеется в виду, что у каждого из крупных исполнителей он носит свой особый, самобытный характер, как бы отражающий личностную сущность музыканта.

Назовём две группы. К одной из них относится всё то, что определяет развитие музыканта, - становление художественного мышления, эстетических эмоций, развитие образно - ассоциативной сферы. К другой - формирование технического мастерства. Игровые навыки правой руки и техника смычка намного сложнее техники левой руки. В месте с тем культура звука скрипача в конечном счёте определяется, естественно, тесным, хорошо координированным взаимодействием обеих сторон игрового аппарата. Что же касается непосредственного воздействия на звук, то следует сказать о трёх моментах. Во-первых, о пальцевых приёмах, с помощью которых укорачивается или удлиняется звучащая часть струны. Во-вторых, имеется в виду чистота звуковысотной интонации - качество, практически неотделимо от тембровой стороны звучания.

Наконец, третий и едва ли не важнейший фактор - *Vibrato*. Роль этого выразительного средства в становлении культуры скрипичного тона особая, ибо манера вибрировать и соответствующее мастерство в совокупности с индивидуально своеобразным извлечением звука определяют неповторимый характер звуковой палитры. Итак, формирование и развитие основ культуры звука скрипача требует гармоничной работы над целостными по своей природе профессиональными исполнительскими приёмами на всех стадиях обучения - от самых начальных до высших.

Формирование элементарных навыков звукоизвлечения

Теоретические предпосылки

Развития культуры скрипичного звука обуславливается потребностью углублённо проанализировать бытующие в практике методы освоения начальных навыков звукоизвлечения. Как обычно формируется элементарный навык звукоизвлечения на скрипке? После того, как освоено держания смычка начинающий осуществляет первые опыты проведения им по струне. Для этого чаще всего используется часть середины смычка, относящиеся к его верхней половине. Звуки чередуются с паузами, во время которых смычок остаётся на струне.

В процессе звукообразования на скрипке постоянно и гибко взаимодействует два основных фактора - скорость передвижения смычка и сила его давления на струну. Когда на первых порах овладение движением смычка (фактор скорости) преобладает над умением регулировать его давление, структура процесса искажается. Регулировка весового воздействия на струну (облегчение у колодки, утяжеление у конца), в котором вес самого смычка объединен с весом руки, подменяется чрезмерно жёстким держанием трости.

«Жёсткая хватка» смычка пальцами обычно вызвана несколькими причинами. Первая из них носит физиологический характер, другая причина, тесно связанная с первой, - психологическая. В одних случаях у начинающих преобладает закреплённость плечевого сустава, в других - крепкое схватывание трости. Однако чаще оба недостатка существуют одновременно, так как «жёсткая хватка» ведёт к перенапряжению вышерасположенных мышц руки, а зажатость плечевого сустава вызывает потерю чувствительности пальцев, из-за чего усиливается схватывание. Как следствие этого, при ведении смычка ограничиваются свобода кисти и её гибкость - разгибательные движения.

В практике скрипичного обучения слуховое восприятие порой связывается лишь с формированием игровых навыков левой руки. Другие же его стороны, связанные с техникой смычка, остаются без внимания. Надо сформулировать ряд общих требований - принципов, из которых рекомендуется исходить в этой работе.

При формировании двигательной смычковой техники - опора на звуковой критерий
Сознательное воспитание умения расслаблять мышцы как исходный момент работы над двигательными приёмами техники правой руки
Постоянная ориентировка весовых соотношениях при игре различными частями смычка
Овладение приёмами звукообразования сначала в коротких отрезках смычка последовательно в нижней, средней, а затем и в верхней его частях
Освоения с самого начала комплекса основных приёмов техники смычка в том числе звукоизвлечения при его движении вниз и вверх, соединения звуков при смене смычка

Последовательное претворение изложенных принципов в конкретных методах преподавания, как подтверждает опыт, обеспечивает преемственность в овладении основами культуры скрипичного звука.

Проблемы звучания и постановка

Овладение начальными приёмами звукоизвлечения на скрипке находится в прямой зависимости от правильного и взаимосвязанного условия всех основных элементов, образующих скрипичную постановку. Большое воздействие на качество скрипичного звука оказывает гармоничность игровой позы скрипача. Параллельное ведение смычка и сохранение единой игровой точки в таком случае становится трудной задачей. Первый шаг в организации общей постановки начинающего скрипача состоит в формировании навыка правильной опоры корпуса на обе ноги. Нередко у детей мышцы ног противоестественно напряжены, что ведёт к потере необходимых ощущений тяжести туловища и его равномерно распределённой опоры на ступни ног.

Высота «подвеса» правой руки скрипача зависит от типологических особенностей общей постановки, среди которых правомерно отличать три разновидности - узкую, среднюю и широкую. К узкой постановке относится приближённое к туловищу положение обеих рук к расширенной - такое положение, когда корпус, напротив, развёрнут в левую сторону. Средняя же форма - наиболее естественна. Ученики подчас держат инструмент настолько плоско, что становится невозможным достичь хорошей смены струн, полноценного звучания баса, свободной игры в верхних позициях. С первых шагов в игре на скрипке педагог обязан следить за сохранением у ребёнка физиологически правильного дыхательного цикла.

В приспособлении пальцев к смычку имеется ряд таких тонкостей, которые в конечном счёте серьёзно влияют на развитие культуры скрипичного звука. В получении на скрипке звука определённого качества принадлежит большому пальцу. Правильное приспособление большого пальца - это своего рода «ключ» к смычковой технике. Правильное игровое ощущение большого пальца возникает тогда, когда смычок лежит на его подушечке, а сам палец, находясь в округлом положении, остаётся свободным и упругим. Работу над постановкой большого пальца нельзя отрывать от приспособления остальных пальцев к трости. Это относится к указательному пальцу и мизинцу. Указательный палец (как и остальное) укладывается на трости в несколько наклонном положении (влево).

Охарактеризованное подобие постановочных форм указательного пальца и мизинца создаёт лучшие условия для их точного взаимодействия при игре. Что же касается среднего и безымянного пальцев, то они ложатся на трость в наиболее естественном положении.

Рулевые движения левой и правой руки при смене струн; сгибание - разгибание предплечий при смене позиций и при исполнении *detache* мелкие кистевые движения, связанные с *vibrato*, сменой позиции и штриховые движения кисти правой руки. Такой путь открывает перспективу целенаправленного воспитания культуры звука скрипача.

Методика обучения основным приёмам звукоизвлечения

Принципы работы над основными техникой смычка и звукоизвлечения на скрипке требуют комплексного подхода. Слуховые навыки формируются постепенно. Первоначальная реакция на чистоту простейших звуковых сочетаний постепенно восходит к умению сознательно и творчески пользоваться разнообразными красками скрипичного звука. Двигательные и слуховые компоненты образуют неразрывное единство, которое всецело зависит от специальной работы над координацией отдельных приёмов со слуховым восприятием. Когда смычок вкладывается в пальцы главное: мышцы большого пальца не должны быть судорожно напряжены устанавливая мизинец, проверяется его способность пружинисто воздействовать на смычок. После того, как усвоены основные навыки смычка поднимается и опускается с помощью движений в локтевом и плечевом суставах. Положение трости при этом остаётся вертикальным.

Звукоизвлечение нижней половиной смычка. Придерживая предплечье левой рукой, правой, держа смычок за винт, двигать им как во время игры. Кисть при этом должна совершать боковые движения, а пальцы, находящиеся на трости, эластично сгибаться в суставах. Именно в данный момент решающей является указанная ранее функция мизинца, который должен снять избыточное давление смычка на струну (то есть осуществить приём («качели»). Последняя же операция состоит в возвращении к исходному положению – смычок снимает со струны после извлечения непродолжительного звука. Извлечение звука средней частью смычка. На первых порах целесообразно использовать тот отрезок, где качественный, достаточно яркий и полный звук извлекается собственным весом смычка. Извлечение звука верхней половиной смычка. Главная особенность состоит в необходимости сохранять ровность звучания при постепенном убывании веса трости. Основной силой давления служит более полное использование веса руки, который передаётся струне через указательный палец. Извлечение звука целым смычком – весьма сложный навык. Полноценное качество звука при игре всем смычком зависит от непрерывной регулировки его давления на струну путём гибкого использования веса руки и собственного веса смычка. Соединение звуков при сменах направления смычка. Слитность звука здесь обеспечивается тем пока плечо перестраивает движение в противоположную сторону, кисть и пальцы по инерции завершают ведение смычка в предшествующем направлении

Формирование навыков соединения струн лучше начинать штрихом *legato*. При этом волос надо заблаговременно приближать к последующей струне. На первых порах целесообразно использовать среднюю часть смычка. Можно порекомендовать ряд упражнений без скрипки. Эти упражнения полезны на стадии освоения начальных приёмов звукоизвлечения.

Балансирование трости лежащей на большом пальце, в вертикальной плоскости, путём попеременного воздействия на неё указательного пальца и мизинца
Перемещение смычка в горизонтальной плоскости путём приближения трости безымянным пальцем к себе и отведения её от себя (рычаг: большой палец - указательный палец - безымянный палец)
Перекачивание трости с помощью согласованных действий большого пальца и пальцев, лежащих на трости

Список литературы:

1. Безродный И. Искусство, мысли, образ. / И.Безродный / ООО «Века-ВС», 2010. – С.34.
2. Белячич М. «Как учить игре на скрипке в школе» /М. Белячич / Сборник статей. М., «Классика XXI», 2006. – С 235.
3. Руденко В. Вопросы музыкальной педагогике. Вып.2. / Редактор – Составитель В. Руденко / М.,1980. – С.12-13.
4. Гинзбург Л. «О работе над музыкальными произведениями». 4-е изд. М., 1981. – С. 47.
5. Либерман М., Белячич М. Культура звука скрипача. М., «Музыка», 1985.
6. Либерман М. «Развитие вибрато как средства художественной выразительности» / М. Либерман / М., «Классика XXI», 2006. – С.23.
7. Янкилевич Ю.И. «Педагогическое наследие». М., «Музыка», 2009.

АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В УЧЕБНОМ И ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ДШИ

*Поликарпова Ю.В.
преподаватель по классу аккордеона
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны*

Многовековое развитие мировой музыкальной культуры подтверждает, что исполнительство, будь то инструментальное или вокальное немислимо без ансамблевого музицирования. Понятие ансамбль, широко бытующие в различных сферах человеческой деятельности в музыке обычно имеет двоякое значение. Первое - это ансамбль как коллектив-дуэт, трио, квартет т.д. Второе - ансамбль как качество звучания, как степень слаженности, стройности. Говоря «хороший, плохой ансамбль», чувство ансамбля подразумевается при этом качественную сторону понятия.

Современная музыкальная педагогика исполнительства на народных инструментах наряду с индивидуальным подходом к учащимся, уделяет все более пристальное внимание различным формам коллективного музицирования.

Ансамбль имеет большое значение для разностороннего музыкального воспитания учащегося, поэтому в учебный план школ искусств в дополнение к дисциплине «Специальный музыкальный инструмент. Баян, аккордеон» был введен предмет «Ансамбль аккордеонистов, баянистов», «ансамбль балалаечников, домристов и оркестр русских народных инструментов». Как показала практика, занятия в различных ансамблях нравятся всем учащимся без исключения.

Известно, что ансамблевая игра значительно расширяет музыкальный кругозор учащегося, развивает такие качества, необходимые музыканту, как умение слушать не только собственное исполнение, но и партнёра, общее звучание всей музыкальной ткани пьесы; воспитывает умение увлечь своим замыслом товарища, а когда это необходимо подчиниться его воле; активизирует фантазию и творческое начало, заостряет ощущение звукового колорита; повышает чувство долга и ответственности за знание своей партии, ибо совместное исполнительство требует свободного владения текстом, прививает учащимся чувство товарищества. Особенностью ансамблевого музицирования является воспитание чувства ответственности учащихся за качество освоения собственной партии, достижения исполнителями точности в темпе, ритме, штрихах, динамике, агогике, специфике тембрового звучания, что способствует созданию единства и целостности музыкально-художественного образа исполняемого произведения.

К основным ансамблевым навыкам можно отнести «чувство партнёра», умение слушать солиста или группу солистов, и помогать им в воплощении исполнительских намерений, навыки самоконтроля и самооценки собственных и коллективных игровых

действий. Одинаковые ощущения характера и темпа произведения, соответствие приёмов звукоизвлечения — именно эти требования являются важнейшими для совместной игры. Игра в ансамбле требует от учащихся так же умения передавать партнёру мелодию, сопровождение, пассаж, не разрывая при этом музыкальной ткани.

Воспитанием навыков ансамблевого музицирования необходимо заниматься на протяжении всего времени обучения в музыкальной школе или школе искусств. Освоение первоначальных навыков игры в ансамбле происходит с первых шагов обучения в инструментальном классе. В начале — это ансамбль ученика и педагога, когда ученик исполняет мелодию, а педагог аккомпанирует, затем партиями меняются: простейший аккомпанемент поручается самому ученику для того, чтобы научить его гибко сопровождать мелодию, исполняемую педагогом. В процессе такой работы ученик приобретает первоначальные ансамблевые навыки «солирования», когда нужно ярче выявить свою партию и «аккомпанирования» - умение отойти на второй план ради единого целого.

Любой учебный детский коллектив ДМШ и ДШИ является исполнительским коллективом, объединённым и организованным творческими целями, и задачами. На занятиях ансамблем овладевают и совершенствуют, наряду с занятиями музыкальным инструментом, исполнительскую технику и навыки игры на баяне, аккордеоне, балалайке, домре. Кроме того, у учащихся развивается музыкально-эстетический вкус и эстетическое отношение к музыкальному искусству. Любой учебный детский коллектив музыкальной школы и детской школы искусств является исполнительским коллективом, объединённым и организованным творческими целями, и задачами. Поэтому итогом проделанной работы могут быть выступления на классном, учебном, школьном концерте. Очень важно, что коллективные выступления дают возможность играть на сцене детям с разными музыкальными данными, делают их более уверенными в своих силах.

Приступая к работе над ансамблем, педагог должен, прежде всего, рассказать об исполняемом произведении, дать учащимся общее представление о характере его музыкального содержания, форме, о значении и функции каждой партии, познакомить с автором. Вначале с каждым участником ансамбля нужно пройти его партию. При работе над ансамблевым исполнением, педагогу необходимо обратить внимание на то, чтобы ясно прослушивалась основная мелодическая линия, чтобы фактура не заглушала мелодию, а бас служил хорошей метроритмической основой. Очень важно определить правильный темп ансамблевого произведения, тщательно отработать все указанные в тексте замедления и ускорения темпа. Как правило, всеми отклонениями темпа «руководит» ученик или группа учеников, исполняющих первую партию.

Все известные сборники пьес для ансамблей адресованы учащимся уже обладающими всеми необходимыми умениями и навыками, о которых говорилось выше. Но практика показала, что учить играть вдвоём нужно начинать с самых первых шагов обучения игре на том или ином инструменте. Поэтому на уроках мы исполняем произведения, предназначенные дуэту учитель - ученик, а на занятиях музицирования — произведения для учеников.

Для первоклассников, не обладающих необходимыми исполнительскими навыками, проводятся занятия в игровой форме, где оба ребёнка или группа детей вместе, должны выполнять задания, затем ритмические упражнения, например, проговаривая слова песенки, прохлопать ритм; проговаривая слова, прошагать; шагать и хлопать ритм. Такие задания можно варьировать: кто-то шагает, кто-то прохлопывает слова песенки и т.п.

Научившись извлекать звуки, предлагаются задания-игры в унисон, вопрос-ответ и т.д., что может придумать педагог для интересного и увлекательного хода урока. Так как для таких маленьких учащихся нет необходимого репертуара, поможет умение педагога переложить любое произведение на ансамбль. Материал можно брать из сборника Г.И. Бойцовой «Юный аккордеонист» (Москва: «Музыка», 1994 год). Ведь именно на начальном этапе ставится задача добиться заинтересованности, восприимчивости, творческой активности, вовремя и правильно развивать музыкальные задатки ребёнка.

Коллективный характер работы при разучивании, работе и исполнении произведений, общие цели и задачи, формирование сознательного отношения к делу и чувство ответственности перед своими товарищами, делают класс ансамбля увлекательной и эффективной формой учебно-воспитательного процесса.

Всё выше сказанное в данной работе, касающееся исполнительства в ансамблях, относится к учащимся ДМШ и ДШИ уже сознательно определившимися в выборе музыкального инструмента, да и вообще, решившими посвятить себя занятиям музыкой. Но ансамбли и оркестры народных инструментов имеют огромный потенциал, способный привлечь к музыке детей дошкольного и младшего школьного возраста ещё не определившихся в своих пристрастиях.

К сожалению, в настоящее время доступность музыки не означает, что она имеет высокую художественную ценность. Ситуация усугубляется ещё и тем, что, не получив необходимого музыкального образования, ребёнок ограничивает себя в познании музыкальной культуры и становится заложником уровня своего развития. Поэтому как никогда остро встаёт проблема поиска активных форм музыкального воспитания, особенно на начальном этапе. Одним из активных средств, приобщения детей к музыкальной деятельности, являются народные инструменты. Музыкальные занятия с использованием народных инструментов проходят, как правило, на высоком творческом, эмоциональном и познавательном уровне. Игра на народных инструментах выступает как эффективное средство личностного раскрытия ребёнка, проявления и самовыражения его в творчестве. В то же время, народные инструменты, являющиеся носителями духовных ценностей и творческого потенциала народа, помогают в решении задач воспитания, бережного отношения к культуре своего народа.

Педагоги активно используют игру детей в оркестрах народных инструментов очень различных по своим звуковым характеристикам. Искристо-звонкие коробочки, трескучие рубели, эффективные трещотки, красочно расписные весёлые ложки и другие ударные инструменты оркестра являются ярким художественно-выразительным средством на начальном этапе музыкального воспитания детей, а также подготавливают их к освоению более сложных народных (духовых, струнных) и других музыкальных инструментов.

Все инструменты изготавливаются с учётом возрастных и психолого-педагогических особенностей детей дошкольного и младшего школьного возраста, а также красочно декорированы (роспись, резьба, выжигание), что является не только стимулом к освоению этих инструментов, но и приносит детям радость от общения с красотой, воплощающей искусство русского народа.

С самых первых занятий ребёнок включается в активную музыкальную деятельность, получает мощный творческий импульс, направленный на его эмоционально-эстетическое и музыкальное развитие. Доступность народных инструментов, быстрота их освоения и универсальность в применении, эффективное воздействие на развитие детей в процессе музыкального воспитания, лёгкость организации ансамблевого исполнительства на этих инструментах приносит детям состояние радости, создают предпосылки для дальнейшего занятия музыкой.

В процессе исполнительства на народных инструментах создаётся благоприятный психологический климат, способствующий раскрытию детских индивидуальных и коллективных качеств, учитываются природные особенности детей разного возраста, создаётся механизм обратной связи между детьми и педагогом, образовывается развивающая среда для проявления творческой активности детей.

Знакомство с народными инструментами, погружающих детей в волшебную страну звуков, способствует формированию у ребёнка музыкального вкуса и действительных эстетических переживаний от музыки. Народные музыкальные инструменты помогают детям новыми глазами посмотреть на окружающий мир, ощутить удивительную гармонию. Рождается нежное и трепетное отношение к истории, традициям своего края и народа. Постепенно ребёнок подготавливается к осмысленному восприятию музыки самых различных

направлений и стилей. Народные музыкальные инструменты помогают образовывать через исполнительские формы связь традиционности и современного восприятия действительности. Ребёнок идёт по пути постижения прекрасного, создавая красоту своим творчеством, несущим позитивную энергию, поэтому можно быть уверенным, что и в будущем он выберет для себя путь созидательной деятельности и активной жизненной позиции.

Список литературы:

1. Имханитский, М.Ц. У истоков русской народной оркестровой культуры / М.Ц. Имханитский. - М.: Музыка, 1984. – 190 с.
2. Бойцова, Г.И Юный аккордеонист / Г.И. Бойцова. - М.: Музыка, 2011 – ч.1 – С.35-40.
3. Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика / В.В. Крюкова. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2002. – 288 с.
4. Крылова, М.П. Мои первые нотки / М.П. Крылова. – СПб.: Композитор, 2006. – 84 с.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ КАМЕРНЫМ ОРКЕСТРОМ

Рожкова В.С.

*преподаватель по классу виолончель
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны*

В настоящее время наша жизнь очень динамично меняется и социальный заказ общества к качественному, профессиональному уровню выпускника школ искусств меняется тоже. Деятельность музыкальных и других школ искусств должна воспитывать у учащихся художественную культуру, объединённую интеллектуальной и навыковой составляющей, которая вбирает в себя знания и умения, относящиеся к сферам общей культуры и конкретной деятельности. Степень освоения теоретических знаний, навыка анализа и разбора музыкального текста, степень охвата учащихся концертной деятельностью - всё это является задачей и зависит от усилий педагогических коллективов музыкальных школ.

Создание оркестровых классов является первоочередной задачей руководства детской музыкальной школы. Выполнение этой задачи требует наличия достаточного контингента и преподавателей, и учащихся по классу скрипки и виолончели, чтобы обеспечить минимальный количественный состав оркестра, обеспечить также достаточный уровень подготовки этих учащихся. Состав оркестра должен быть сбалансированным, в нём должны быть 1-е скрипки, 2-е скрипки, альты и виолончели. Поскольку очень редко в школах присутствует класс альты, партии исполняют скрипачи, как правило младших классов. Отсутствие также контрабасов, заменяет фортепиано, которое уплотняет звучание оркестра и помогает в работе над интонацией. Участие в работе детского оркестра педагогов оркестрового класса является положительным явлением и поднимает уровень исполнительства, а совместное музицирование ведёт к лучшему взаимопониманию педагогов и учеников. Иногда в составе оркестра присутствует духовики, что украшает и разнообразит тембровую окраску, но в тоже время значительно затрудняют работу над интонационной чистотой.

К участию в камерном оркестре, как правило, начинают привлекаться учащиеся с 4 класса, но это всё зависит от подготовки каждого ученика, наличия умений и навыков исполнительства. Педагог, чьи ученики идут в оркестр, должен понимать значимость этих занятий и чувствовать ответственность за своего ученика. По необходимости просматривать оркестровые партии и помогать их разучивать. Только в таком взаимодействии можно добиваться результативности и удовлетворённости учащихся в своей работе.

Оркестровое исполнительство способствует повышению качества профессиональной подготовки и является важнейшим звеном в процессе формирования музыкально-эстетических представлений учащихся. Для руководства оркестровыми коллективами привлекаются педагоги, имеющие большой опыт работы в инструментальных классах и обладающих организационными и творческими задатками. Руководитель обязан уметь просто и доступно объяснить учащимся свои требования и стремиться к максимальному контакту с коллективом, понимать психологию каждого ученика. Умение доступно объяснить идейно-, образное содержание музыки, необходимость ясных и точных выразительных средств возможно, если педагогика и исполнительство руководителя оркестра связаны друг с другом и являются базой для его деятельности. Невозможно заниматься технологическими задачами скрипичной игры и решением любых затруднений, если в процессе педагогической и исполнительской деятельности руководитель сам не прошел весь путь совершенствования и не добился на этом пути видимых результатов. Учебный процесс должен быть прежде всего сориентирован на сильные стороны учащегося, на развитие и укрепление тех свойств и качеств, которые составляют наиболее привлекательную его черту. Во время начала посещения оркестрового класса можно констатировать недостаточность развития техники левой руки, отсутствие навыка плотного звукоизвлечения, нечистое интонирование, отсутствие навыка стабильной вибрации. Вибрато является важнейшим художественным элементом игры струнника, определяющим характерным качеством звучания струнно-смычковых инструментов. Вибрация может оживить звук, украсить, а может изуродовать и испортить. Поэтому необходимо, чтобы в процессе занятий ученик понял сам необходимость тех или иных изменений и поверил педагогу. Руководитель-дирижёр должен воспитать в себе требовательность в отношении каждого воспроизводимого на инструментах действия и взять за правило, если возникла необходимость в повторении музыкального материала, каждое проигрывание не должно быть похожим на предыдущее и, в конце концов, должно привести к желаемому результату. Обращая внимание на тембровую окраску музыкальной фразы, полезно проводить аналогию с другими инструментами и использовать приобретённые навыки не в привычных блёклых тонах, а в ярких в темброво-динамическом отношении звуках. И здесь хочется отметить огромную роль работы над динамикой, как важнейшим элементом музыкальной выразительности. Динамика и тембр неразрывно связаны с фразировкой. Динамические оттенки полезно изучать на длинных нотах и штрихах. Музыкально-художественные представления должны быть неразрывно связаны со слуховым контролем над звучанием. Одной из важнейших педагогических задач педагога поставить ученика в условия, при котором он почувствовал себя хотя бы на миг артистом.

В условиях музыкальной школы репетиция является основой учебно-воспитательной работы. И важнейшей задачей является воспитание сознательного отношения к дисциплине, без которой невозможны никакие успехи. Формы занятий необходимо разнообразить. Работа в группах в сочетании со сводными репетициями, работа над интонацией с выполнением художественных задач, прослушивание отдельных учеников и озвучивание всего оркестра - всё это не дает ученикам расслабляться и поддерживает концентрацию внимания на уровне активной работы. Очень полезно слушать всем оркестром исполнения произведений уже маститых музыкантов, оркестрантов профессиональных коллективов, с последующим обсуждением. Это расширяет музыкальный кругозор учащихся и пополняет их музыкальный багаж. В творческом общении развивается мышление учащихся, развивается сообразительность и находчивость.

В детском оркестре несколько учеников исполняют одну партию, что налагает особую ответственность за совместно – чистое интонирование.

И первостепенной задачей встает умение и воспитание у участников оркестра навыка чистого унисона. Очень важно научить детей слышать как звук собственного инструмента, так и звучание его в сочетании с голосами инструментов, ведущих ту же мелодическую линию. В данной ситуации полезно проигрывание на фортепиано или голосовой ориентир дирижёра. Очень полезно после определения тональности разучиваемого произведения проучивать

гамму в данной тональности в унисон по группам и всем составом оркестра, затем в терцию, внимательно вслушиваясь в гармонию. Достижение уверенной интонационной устойчивости является первостепенной задачей для любого инструментального коллектива. Необходимо обращать самое пристальное внимание на культуру звукоизвлечения и качеству звука в частности.

Овладение навыком многоголосной игры зависит от развития музыкального слуха. Различают слух мелодический и гармонический. Интенсивному развитию музыкального слуха способствует исполнение своей партии отдельно каждым учеником и только после этого над гармоническим соединением двух и более голосов. И, конечно, необходимо руководителю оркестра обладать хорошим внутренним слухом - способностью внутренне слышать музыку и её отдельные элементы. Иногда для облегчения прочтения музыкального текста можно применять при знаках альтерации энгармоническую замену, что непосредственно влияет и на аппликатуру. Но это можно практиковать не всегда, потому что сглаживается утончённость интонирования скрипача и нарушаются внутрिलाдовые тяготения в тональности оригинала.

Очень важной задачей в работе детского камерного оркестра, является воспитание музыкально-ритмического чувства, которое сопровождается теми или иными двигательными реакциями, определяющими временной ход музыкального движения. Чувство музыкального ритма – элементарная музыкальная способность, без которой невозможно музыкальное образование. Чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу и вне музыки это чувство не может ни пробудиться, ни развиваться. Музыкально-ритмическое чувство развивается только в процессе музыкальной деятельности. Краска, нюансировка, чистота звука сами по себе без ритма не могут образовывать живое целое. Ритмичный звук действует на слух благотворно, возбуждая его активную деятельность. В нём проявляется элемент выраженной воли, что одухотворяет всё музыкальное произведение.

Также большое внимание требует работа над фразировкой. Масса звуков, которая воспринималась бы совершенно отдельно, благодаря фразировке является связанным в одно целое музыкальное объединение. Если ясно чувствуется логичность мысли, гармония, внутренняя экспрессия выражены ясно и отчётливо, можно сказать, что фразировка художественно закончена. Музыкальная фраза - это мысль художника, его чувства, его переживания. Также надо чётко представлять форму изучаемого произведения. Результатом художественно-цельного понимания формы является осмысленное, цельное освещение всех частей произведения, где все отрывки связаны в одно нераздельное произведение и объединены единым содержанием.

В работе с детским оркестром одной из важнейших задач является определение темпа. От точного выбора темпа зависит правильное прочтение намерений автора и неверно взятый темп искажает смысл музыки. Выполнение этой задачи решается постепенно и зависит только от руководителя оркестра, от его работы по вдумчивому проучиванию нотного текста. Только это может являться основой раскрытия содержания взятого произведения.

Особая роль в работе с детским оркестром принадлежит работе над штриховым единством, т.е. музыкальной артикуляцией. Очень полезно работать над совместным исполнением особенно мелких штрихов на открытых струнах по группам. Всё это мобилизует учащихся к более качественному исполнению нотного материала, развивает его внутренние слуховые представления, помогает совершенствоваться и добиваться художественного исполнения произведения. Руководитель должен иметь план работы и точно знать, что он хочет добиться от учащихся на данном этапе. Необходимо добиваться синхронности при взятии звука, чувствовать и уметь вести мелодическую линию.

Из опыта работы с детским оркестром хочется отметить огромное значение умению правильно расходовать и распределять смычок. И это является одним из слабых мест учащихся. С необходимостью математического подхода к расходованию смычка, определяющего главным образом пропорции его расходования на звуках разной длительности, юный скрипач сталкивается впервые на комбинированных, пунктирных штрихах. И главной целью правильного распределения - обеспечить рациональное

расходование смычка в условиях его ограниченной протяженности. Необходимо обязательно принимать во внимание качественную сторону исполнения, то есть темброво-динамическую окраску звука. Существует громадное количество разновидностей штрихов, но в оркестровых занятиях детского оркестра, как правило, используются только основные. Полезно знакомить учащихся с многообразием смычкового нон легато, к которым принадлежат деташи, портато, стаккато, маркато, мартле. Руководитель должен объяснять необходимость выбора того или иного способа исполнения, руководствуясь прежде всего художественно-образным представлением. Участок смычка существенно влияет на звучание любого штриха. Деташи в разных участках смычка решает разные художественные задачи. Использование некоторых штрихов возможно только на ограниченном участке середины смычка. Также каждый штрих нон легато имеет свои особенности при выборе направления движения. Неодинаков и динамический «потолок» различных штрихов.

Выбор аппликатуры и штрихов служат решению творческих задач и неизбежно связаны с техническими возможностями оркестрантов, с их навыками и умениями. Над штрихами в оркестре надо заниматься систематически и постоянно их совершенствовать.

В активизации музыкального воспитания особенно в камерных оркестрах решающая роль принадлежит развитию внутреннего слуха учащихся. И здесь очень важно научить оркестрантов читать с листа, видеть не только ноты, а представлять ад, ключевые знаки, нюансы, динамику, ритмические рисунки. Уметь представлять - какими штрихами можно воспользоваться и уметь воплотить их в звуке, используя приобретённые навыки и знания.

Особое место в воспитательной и учебной работе, связанной с оркестром, занимает выбор репертуара. Состав оркестра ежегодно меняется, уходят выпускники, вливаются в коллектив ученики младших классов. Как правило, ученики, уже проучившиеся несколько лет в оркестровом классе, выполняют ведущие партии 1-ых и 2-ых скрипок, а новые садятся на место альтов, где они начинают осваивать азы оркестровой игры, учатся слушать и себя, и остальные голоса. Учатся ощущать себя членами большого музыкального коллектива, учатся дисциплине, ответственности перед товарищами, понимать, что от их исполнения зависит результат общего дела.

Необходимо, чтобы оркестрант за время его пребывания в оркестре охватил круг музыкальных произведений, различных по жанру, форме и характеру. И желательно, чтобы руководитель умел делать переложения для оркестра с учётом состава, владения учащимися определёнными исполнительскими навыками, возрастными отличиями и, конечно, учитывая возможность выполнения данным составом оркестра технических и художественных задач. Необходимо знакомить учеников с музыкальной терминологией, объяснять значение текстовых обозначений и требовать их соблюдения. Объём работы и режим репетиций зависят от трудности разучиваемого материала, обстоятельств и учебных задач. И работа обязательно должна чередоваться с отдыхом. Конечно, важнейшим условием плодотворной работы является строй оркестра. Хотя все ученики обладают элементарным музыкальным слухом, настрой всех инструментов перед началом репетиции руководитель должен брать под свой контроль, и этому уделяется самое серьёзное внимание. В начале репетиционного периода работы над новым произведением большое значение придаётся групповым занятиям и работе над партиями. Чтобы добиться выразительного и глубоко содержательного исполнения необходимо разьяснять в форме беседы особенности музыкального языка, характер образов, содержание и развитие произведения и какими средствами надо добиваться художественной выразительности.

Надо остерегаться неоправданного завышения программы, это ведёт к перегрузке, снижает интерес к занятиям и препятствует прочному усвоению игровых навыков. Необходимо полнее использовать произведения национальных композиторов, а также музыку советских, русских и зарубежных авторов. Руководитель коллектива должен по своему усмотрению, учитывая уровень подготовки, пополнять репертуар оркестра новыми произведениями, оригинальными обработками, переложениями и собственными инструменталками. Оркестр может быть использован в качестве аккомпанемента хору,

солистам. И в таком случае произведения разучиваются отдельно с последующими совместными репетициями. При этом необходимо работать над равновесием звучания хора (солиста) и оркестра. При этом оркестр должен находиться перед хором.

Руководитель оркестра, он же и дирижер, должен не только обладать организаторскими и воспитательскими качествами, он должен пробуждать творческую силу коллектива, зажигать и увлекать своим художественным замыслом, творческой идеей, раскрывая новые, неведомые ещё коллективу звуковые перспективы. Конечно, на уровне детского оркестра движения дирижёра имеют значение тактирования, отсчитывая доли такта при помощи движения рук. Это относится в первую очередь к отсчёту пауз перед затактными вступлениями и в работе над аккомпанементом с хором. Движения дирижёра должны быть точны и экономны, характерны и действенны. Власть дирижёра безгранична, если он обладает обаянием художника, которое раскрыто в нём и оценено в коллективе. В минуты творческого подъема, в моменты внутренних музыкально-эмоциональных переживаний руки дирижера начинают «дышать» и «говорить». Дирижёр должен видеть и слышать, обладать быстрой реакцией, быть решительным, знать природу инструментов и их возможности, уметь читать партитуру и обладать ещё многими дарованиями, без которых не сможет установиться незримая связь между ним и руководимым им коллективом.

Руководитель должен использовать все формы не только учебной работы, но и воспитательной. Разъяснить значение музыкального образования и его роли в формировании личности, призывать быть пропагандистами музыкального искусства, воспитывать чувство ответственности перед коллективом, родителями, педагогами. Процесс воспитания должен быть целенаправленным и формировать у ученика положительные качества. Важно воспитывать у учащихся чувства и мысли о том, что они учатся музыке не только для себя, но их искусство нужно другим. И такая постановка музыкально-просветительской работы в детской музыкальной школе плодотворно влияет на формирование самосознания учащихся и понимания, что ученик представляет собой цельную личность. Занятия в оркестре требуют от учащихся не только психических, но и физических усилий. И если учебный материал подаётся в интересной форме, если он затрагивает не только ум, но и чувства учащихся, усвоение будет более лёгким, знания будут более прочными. Эмоциональное воздействие пробуждает интерес, настойчивость в преодолении трудностей и дает возможность почувствовать радость от этого преодоления. Желая учиться и научиться, ученик никак не хочет быть объектом воспитания. Ему неприятны любые поучения, замечания, воспитательный нажим. И оркестровый класс музыкальной школы, как воспитательный коллектив, имеет свои особенности. Роль руководителя в этом процессе трудно переоценить. Строгое, справедливое и равное ко всем ученикам отношение должно являться первоосновой. Не допускать, чтобы эти отношения зависели от степени одарённости ученика, не допускать слова унижения человеческого достоинства. Только зная мысли и чувства ребят, их положительные и отрицательные качества, по-доброму относясь к каждому, можно вести полезную воспитательную деятельность. И направлена она должна быть на мотивируемую тягу к музыке, что способствует формированию внутреннего мира и состояния личности. Воспитание коллектива как творческой единицы, процесс работы над музыкальным произведением есть постепенное и постоянное углубление в его образно-эмоциональное содержание.

Публичные выступления являются итогом проделанной работы, что является важнейшей формой общественной деятельности учащихся. И показывать можно только хорошо выученные произведения, где понятно, что надо делать, быть уверенными, что руки справятся с техническими и художественными задачами, существует полное понимание требованиям дирижёра. И тогда выступление даёт полное удовлетворение и сопровождается эмоциональным подъёмом и радостью.

Современная система воспитания детских музыкальных школ является национальным достоянием, т.к. построена с учётом лучших достижений и многовекового опыта в области музыкального воспитания. Она уникальна по возможностям воздействия на личность

учащегося с целью раскрытия его природных способностей, развития личностных, творческих и гражданских качеств. За годы своего существования музыкальные школы накопили хорошие традиции высоких профессиональных требований, настоящей музыкальной культуры. Пробуждая в ученике художника, развивая его образное мышление, решается важная социальная проблема. Сводится до минимума количество людей равнодушных, укрепляются здоровые силы в обществе и искусстве. Жизнь ставит перед музыкальными школами ответственную задачу - быть пропагандистами музыкальной культуры, брать серьёзную ответственность за уровень музыкальных вкусов широких слоёв общественности, особенно подрастающего поколения. Б. Асафьев считает, что при формировании таких черт характера личности, как инициативность, организованность, находчивость, критичность, а также в привитии социальных навыков «никакое другое искусство не в состоянии содействовать этому направлению развития в такой сильной степени, как музыка» И коллективное оркестровое музицирование занимает в этом процессе достойное место.

Список литературы:

1. Матонис В. «Музыкально-эстетическое воспитание личности» Л. 1988. – С.12.
2. Спиридонова В. «Содержание и формы методической работы в музыкальной школе и училище» Казань, 1981. – С.52.
3. Майкапар С. «Музыкальный слух» МРИ 2005. – С.56.
4. Баринская А. «Начальное обучение скрипача» М. 2007.
5. «Музыкальное исполнительство и педагогика» Москва 1991. – С.32.
6. Иванов - Радкевич А. «Пособие для начинающих дирижёров» М. 1977.
7. Глядешкина З., Енько Т. «С.Ф. Запорожец - педагог» Музыка 1986.
8. «Основы воспитательной работы в детской музыкальной школе» Москва 1974.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ВКЛАД РУССКИХ МУЗЫКАНТОВ В РАЗВИТИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Романенкова Т.А.

*преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер
МАУДО «Детская музыкальная школа №6 им. С. Сайдашева»
г. Набережные Челны*

На протяжении XVIII века аккомпанирование носило любительский характер, в 20-е - 40-е годы XIX века салонная музыка была широко распространена в дворянском и мещанском сословии. Именно в это время происходит формирование концертмейстерства как вида профессиональной деятельности пианиста. В эти годы художественная жизнь России становится все более активной, а творчество - поразительно результативным.

Постепенно из частных домов и салонов, где проходили музыкальные вечера, исполнители переходили на большую сцену.

Появляется череда талантливых русских композиторов, среди них М. Глинка, А. Даргомыжский, которые своим творчеством повлияли на развитие вокального, оперного искусства, а также на концертмейстерскую деятельность.

Появляются первые русские оперы - «Жизнь за царя», «Русалочка» и другие. Благодаря сложной и кропотливой работе композиторов в театре складывались национальные традиции пения и аккомпанемента, исполнительская эстетика русского искусства.

Каким образом повлияли эти музыканты на искусство аккомпанемента? Речь идет об исполнительской деятельности наших композиторов, которую мы можем условно назвать "аккомпаниаторской практикой". Русские композиторы хорошо играли на рояле и нередко аккомпанировали вокалистам. Эта деятельность серьёзно повлияла на концертмейстерство,

подготовив тем самым выделение его в самостоятельную область. Остановимся подробнее на некоторых моментах.

Важным моментом в развитии концертмейстерства стало вхождение в музыкальную жизнь Петербурга Михаила Ивановича Глинки (1804-1857). Он, помимо непосредственно аккомпанемента, много занимался тем, что сейчас назвали бы концертмейстерской работой. Как опытный концертмейстер, он добивался от певцов простоты и естественности исполнения. А зная умение Глинки петь (у него был прекрасный бас), не вызывает сомнений, что такая концертмейстерская работа совмещалась им с вокальными рекомендациями.

Продолжателем традиций стал Александр Сергеевич Даргомыжский (1813-1869). Он хорошо владел фортепиано, успешным стало и его романсовое творчество. Если учитывать, что нормы петербургской музыкальной жизни его времени предполагали популяризацию своего творчества, то станет ясно, что Даргомыжский, как и Глинка, должен был часто выступать в салонах как концертмейстер. Даргомыжский обладал одним важнейшим навыком - умением читать с листа. Сам он говорил о себе так: "Ноты читал я как книгу". Такая читка с листа неоднократно приводила в восторг многих из тех, кто слышал маэстро.

Сочиняя аккомпанементы к романсам или работая над клавирами опер, он следил за тем, чтобы партия фортепиано была не слишком сложна, поскольку только в этом случае появляется возможность, даже у пианистов со средним уровнем подготовки, играть с листа с минимальным количеством ошибок.

О том, насколько серьезно Даргомыжский относился к этой проблеме, рассказывает нам Цезарь Антонович Кюи. Вот что он сообщает о времени, когда Даргомыжский был занят фортепианным переложением "Русалки": "Чтобы проверить степень трудности аккомпанемента, он мне давал его сыграть с листа. Если я не делал ни одной ошибки, он оставлял аккомпанемент без изменений. Если я ошибался - он его облегчал (он обращался именно ко мне, а не к Мусоргскому, потому что я значительно хуже читал с листа)".

Кроме того, существует еще одна причина, по которой романсовый аккомпанемент в те времена был достаточно прозрачным и простым. Тогда считалось, что сложности в сопровождении мешают услышать голос, поскольку они якобы "выводят" фортепианную партию на первый план. Главным оказывается не количество технических сложностей у пианиста, а мастерство концертмейстера, каждый раз неизменно следящего за тем, чтобы солист всегда оставался на первом плане.

Совершенно особое место занимает в истории великий композитор Модест Петрович Мусоргский. Тема Мусоргский - аккомпаниатор занимала очень большое место в жизни композитора, возможно, второе после творчества. Римский - Корсаков, характеризуя его, отмечает: "Певцы и певицы его очень любили и дорожили его аккомпанементом. Он прекрасно следил за голосом, аккомпанируя с листа, без репетиции". Цезарь Антонович Кюи в своем критическом этюде писал: "Он был сильный пианист, превосходный исполнитель и первоклассный аккомпаниатор. Как аккомпаниатор он не имел себе равных. Сам, будучи основательным музыкантом, попытался выразить в словах ту, почти мистическую связь, которая возникает между солистом и аккомпаниатором в момент исполнения музыкального произведения. Речь идет об особом духовном и "физическом" соединении, когда исполнители чувствуют и полностью понимают друг друга. Со временем Модест Петрович Мусоргский приобретает репутацию лучшего аккомпаниатора в Петербурге.

Кульминацией становится творчество С. Рахманинова. В его произведениях фортепианная партия становится равнозначной вокальной.

Сергей Васильевич Рахманинов остался в истории музыки не только как великий композитор, но и как великий пианист и аккомпаниатор. Об этом же говорил и Ф. Шаляпин. Великому певцу принадлежит фраза: "Когда Рахманинов сидит за фортепиано, то приходится говорить: "Не я пою, а мы поем". Совершенно очевидно, что подобное высказывание - самый большой комплимент, который может получить пианист-аккомпаниатор от солиста.

Уникальность творческого облика Рахманинова состоит также в том, что это едва ли не единственный в истории русской музыки пример, когда в одном музыканте сочетаются великий композитор, великий пианист-солист и великий аккомпаниатор.

Во второй половине XIX столетия происходят важные перемены в музыкальной жизни России: активизируется концертная жизнь. Всё это обусловило потребность в аккомпаниаторах-профессионалах и вызвало интерес концертирующих пианистов к аккомпанементу. Русская пианистическая школа выдвинула из своей среды немало превосходных аккомпаниаторов.

Начиная с 50-х годов, на ниве аккомпанирования проявляет себя А. Рубинштейн, следом за ним - С. Танеев, Н. Метнер, и др. Эти музыканты подняли искусство аккомпанемента на ту высоту, какой достигло русское фортепьянное исполнительство и создали тот эталон публичного концертного выступления аккомпаниатора, который сохранил значение и по сей день.

Во второй половине XIX века начинается обучение концертмейстерскому мастерству в консерваториях, открывшихся в Петербурге и Москве (1862 г. и 1866 г.), а позже в Киеве и Одессе.

Важную роль для самоопределения концертмейстерства в России сыграл факт создания сети профессиональных учебных заведений (помимо консерваторий еще и училищ), так как возросла потребность в концертмейстерах - участниках учебного процесса.

В 30-х годах XX века концертмейстерский класс становится обязательной дисциплиной.

Великие советские пианисты: К. Игумнов, А. Гольденвейзер, С. Рихтер, Г. Нейгауз, С. Гинзбург считали полезным выступать в качестве аккомпаниаторов-ансамблистов. С появлением большого количества филармоний, музыкальных театров, радио, телевидения, а также учебных заведений значительно расширилось «поле» концертмейстерской деятельности.

Интенсивность концертной жизни, новые средства выразительности в современных сочинениях, поставили перед необходимостью начать овладение концертмейстерскими навыками уже в музыкальной школе. И с конца XX века все больше и больше детей приобщаются к концертмейстерскому искусству.

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ОБЩЕНИЕ, СПОСОБСТВУЮЩЕЕ РАЗВИТИЮ ИНТЕРЕСА ДЕТЕЙ К МУЗЫКАЛЬНЫМ ЗАНЯТИЯМ

Рябова Э.З.

преподаватель по классу кларнета

Куманеева М.В.

преподаватель по классу гитары

МАУДО «Детская музыкальная школа №4»

г. Набережные Челны

Одной из форм делового, профессионального общения выступает педагогическое общение - психологический контакт учителя и ученика в процессе обучения и воспитания. Цель такого контакта - обеспечить на уроке благоприятный, психологически комфортный климат для успешного решения педагогических задач, направленных, в целом, на развитие личности и профессиональных способностей ученика. Возможность создания такого климата в отношениях педагога и ученика определяется стилем педагогического общения, который проявляется, с одной стороны, в характере эмоционально-оценочного отношения к ученику, к его действиям, а с другой стороны, в способе управления поведением ученика, в характере воздействия на него. Если отношение педагога оказывает влияние на побуждения учеников, их намерения, внутренний мир, то его управление состоит в непосредственном руководстве действиями ученика. Так, при обучении на музыкальном инструменте учитель обычно

исходит из тех или иных установок в отношении ученика, считая его более или менее способным в овладении исполнительским мастерством. И в зависимости от отношения к способностям ученика учитель по-разному руководит его действиями на уроке, более или менее детализирует свои указания, чаще или реже контролирует, более или менее дифференцированно оценивает его поведение.

Можно выделить два основных стиля педагогического общения; авторитарный, монологичный, односторонний, односторонний или партнерский, диалогичный, двухсторонний.

В первом случае учитель, как правило, учитывает свои особенности, ориентируется на себя, единолично устанавливая цели и педагогические задачи, которые необходимо решать в учебном процессе. Ученик в этом случае рассматривается лишь как исполнитель указаний, которого не следует посвящать в конечный смысл решаемых задач, в общую цель совместной работы. Такой тип руководства действиями ученика часто сочетается с недоверием к способностям ученика, его возможностями управлять собой и эффективно заниматься самостоятельно.

При обучении на музыкальном инструменте такой стиль общения проявляется в требованиях беспрекословного подчинения учительским указаниям относительно аппликатуры, темпа и динамики исполнения, игнорировании инициатив ученика в отношении использования тех или иных средств музыкальной выразительности и даже высмеивании попыток ученика в индивидуализированном выполнении технических приемов игры на инструменте. Внешние показатели успешности деятельности авторитарных педагогов (успеваемость, дисциплина на уроке и т.п.) чаще всего позитивны, но социально-психологическая атмосфера в таких классах, как правило, неблагоприятна.

Во втором случае (при партнерском стиле общения) учитель в постановке и решении педагогических задач учитывает свои особенности и, главным образом, особенности учеников, ориентируется на то, что отличает одного ученика от другого, стремится включить ученика в выбор и достижение конечной цели работы. Ученик в рамках такого общения рассматривается как активный участник совместной деятельности. При этом учитель позитивно относится и к личности, и к способностям ученика, видит в нем значительные неиспользованные возможности, уважает его, проявляет тактичность. Обучение на музыкальном инструменте в условиях партнерских отношений в общении характеризуется обычно совместной (учителя с учеником) выработкой исполнительского плана и интерпретации осваиваемого сочинения, совместным выбором выразительных средств и исполнительских приемов. Большое значение для учителя приобретает отношение ученика, к сочинению, которое предлагается изучать.

В реальной педагогической практике чаще всего имеют место «смешанные» стили общения. Педагог не может абсолютно исключить из своего арсенала некоторые частные приемы авторитарного стиля общения. Они оказываются иногда достаточно эффективными, особенно при игре с учащимися, имеющими низкий уровень социально-психологического и личностного развития.

Однако думающий педагог, осмысливая и анализируя свою деятельность, должен обращать особо пристальное внимание на то, какие способы взаимодействия и общения являются для него более типичными и чаще используемыми. Он должен владеть навыками профессиональной самодиагностики, без чего не может быть сформирован стиль общения, органичный ему, адекватный его психофизиологическим параметрам, отвечающий решению задачи личностного роста педагога и учащихся.

Все, чему мы хотим научить, следует не диктовать, а совместно как бы заново открывать, включая ученика в активную работу. Если учитель, показывая простую песенку, сам поддается ее обаянию и умеет воодушевиться ее настроением, ему легче передать это настроение и воодушевление ученику. Такое совместное переживание музыки – наиважнейший контакт, который часто бывает решающим для успехов ученика и в более старшем возрасте. Таким образом, самые элементарные задачи сделать интересными и

волнующими. Через доверительное общение у ученика появляется чувство ответственности, стремление оправдать это доверие. С этого начинается авторитет педагога. Так создается почва для того, чтобы заинтересовать ученика музыкальными уроками.

Список литературы:

1. Березовин Н.А. Проблемы педагогического общения / Н.А. Березовин // Учебно-педагогическое пособие – Минск: Университетское, 1989. – С. 20.
2. Кан-Калик В.А. Учителю о педагогическом общении / В.А. Кан-Калик - М.: Просвещение, 1987. – С.190.
3. Котова И.Б., Шиянов. Е.Н. Педагогическое взаимодействие / И.Б. Котова, Е.Н. Шиянов – Ростов-на-Дону, 1993. – С. 34-38.
4. Леонтьев А.А. Педагогическое общение / А.А. Леонтьев – М.: Знание, 1979 – С.48

РОЛЬ РАБОТЫ НАД ДИКЦИЕЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

*Санникова Н.А.
преподаватель по классу хорового пения
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны*

Хоровое пение - это искусство объединяющее музыку и поэзию. Выработка ясного, отчётливого и вместе с тем правильного произношения слов в пении является одним из важнейших элементов работы в хоре" (Г. Дмитриевский "Хороведение и управление хором"). От качества произнесения слов в значительной степени зависит вокальная сторона исполнения. "Хорошо сказанное - наполовину спето", - говорил Ф. И. Шаляпин. Донесение до слушателей поэтического текста в значительной степени зависит от дикции хора, которая является средством для постижения литературного содержания хорового произведения. Вопросам дикции в работе с младшим хором, хормейстер должен уделять внимание постоянно, с самых первых уроков, потому как именно в этот период у детей активно развивается речевая функция. Главная задача учителя состоит в том, чтобы через осмысленную работу над произнесением текста в произведениях или упражнениях, привить детям любовь к родному языку, правильные нормы его произношения, и через элементы художественных образов, воспитать в детях интерес к содержанию вокальной речи и ее выразительным качествам.

Дикция (греч.) – произношение. «Критерий достижения хорошей дикции в хоре - это полноценное усвоение содержания исполняемого произведения аудиторией» (Теория и практика работы с детским хором. Г.П. Стулова. М, 2002г.) Под хорошей дикцией подразумевается четкое и ясное произношение, чистое звучание каждой гласной и согласной в отдельности, а также слов и фраз в целом. Кроме того, необходимо знать и практически применять правила культуры речи (верное ударение в слове, правильное произношение гласных и согласных), правила логики речи (выделение основного, ударного слова, несущего логическое ударение, помогающее понять мысль, смысл фразы). Вокальная дикция требует повышенной активности артикуляционного аппарата. Артикуляционным аппаратом называется часть голосового аппарата, формирующая звуки речи, а органы, входящие в его состав – артикуляционными органами. К ним относятся: ротовая полость с языком, мягким нёбом, нижней челюстью, глотка, гортань. Работа этих органов, направленная на создание звуков речи (гласных и согласных), называется артикуляцией. Вялость артикуляции обычно является одной из основных причин плохой дикции в пении. Причиной невнятного произношения может быть вялость, малоподвижность языка, губ, зажатость нижней челюсти,

неправильное открытие рта, скованность мышц шеи и лица. Дефекты дикции могут быть связаны с недостатками строения органов артикуляционного аппарата. К ним относятся:

Недостатки языка:

- слишком большой, неповоротливый или наоборот слишком узкий, маленький;
- укороченная уздечка языка (подъязычная связка).

Недостатки, связанные со строением челюстей и зубов:

- неправильный прикус;
- большие расщелины между зубами.

Недостатки, связанные с неправильным строением нёба:

Недостатки губ: например, толстые губы, часто с отвислой нижней губой, укороченная или удлинённая верхняя губа.

Все эти недостатки могут препятствовать правильной работе речевого аппарата.

Артикуляция при пении и в обычном повседневном разговоре отличаются друг от друга не только активностью и скоростью работы артикуляционного аппарата, но и тем какие органы в этой работе участвуют. При речевом произношении большее участие принимают внешние органы: губы и нижняя челюсть, а при певческом - внутренние: язык, глотка и мягкое нёбо, работа которых происходит замедленно за счёт протяжённых гласных звуков.

Артикуляционные навыки вырабатываются в условиях активной работы мышц речевого аппарата, главным образом щёчных и губных, а также кончика языка. Немаловажную роль в выработке правильных навыков артикуляции играет нижняя челюсть, подвижность которой в значительной мере влияет на произношение слов.

Артикуляционные навыки включают в себя:

- чёткое и грамотное произношение;
- округление звука, за счёт приема пения на скрытом зевке;
- сохранение ровного, стабильного звука при пении различных гласных;
- ощущение близкой вокальной позиции;
- умение коротко и чётко произносить согласные при максимальной протяжённости гласных.

Выработка вышеперечисленных навыков артикуляции, в дальнейшем подготовит почву для хорошей дикции, которая является результатом работы артикуляционного аппарата.

Навыки правильной речи формируются в раннем детстве и во многом зависят от окружения ребенка. Если речевая среда, в которой рос ребенок, была неблагоприятной, то в дальнейшем ребёнок может приобрести психологические зажимы, напрямую связанные с его дикционными недостатками речи.

С самого начала работы с детским коллективом, хормейстер должен добиваться чёткости произношения согласных звуков, допуская некоторую утрированность, но при этом, активные согласные не должны влиять на звучание гласных, которые могут стать излишне зажатыми. Развивая навыки голосообразования и выразительности, следует помнить об огромном значении культуры слова в пении. Механическое пропевание одних гласных или слогов, бессмысленного исполнения может привести к безразличному, равнодушному исполнению, а значит чуждо и вредно для детей. Поэтому работая над формированием гласных, не следует слишком долго задерживаться на пении изолированных звуков. Пение комбинаций гласных с предшествующей им согласной и пение слогов, фраз быстрее приведёт учащихся к живой, художественной вокальной речи.

Активизация органов артикуляции у детей, имеет большое значение и в пении, и в речи. С первых же уроков хормейстеру необходимо обращать внимание на выработку ясного и чёткого произношения. Отчетливая дикция, выразительная декламация и фразировка являются непременным условием художественного пения.

В процессе занятий с хором можно использовать разные формы работы над дикцией:

- а) работа над произношением слов разучиваемого произведения;
- б) специальные занятия по дикции;
- в) исполнение небольших упражнений перед началом пения, включаемых в распевание.

Одним из условий хорошей дикции в хоре является ритмический ансамбль. Даже хорошая дикция каждого певца хора при одновременном произношении слогов не обеспечивает ясности дикции в хоре в целом. Данному вопросу хормейстер должен уделять внимание постоянно с самых занятий. Необходим контроль со стороны самих хористов за одномоментной сменой фонем при соблюдении точного ритма исполняемого произведения.

Главная задача хормейстера состоит в том, чтобы сделать работу над дикцией осмысленной, внести в пение элементы художественных образов через них воспитать в детях интерес к вокальным упражнениям и работой над ними. Активное пение детей, в большинстве случаев является результатом заинтересованности, эмоционального отношения к исполняемому ими музыкальному произведению.

Таким образом, дикционные навыки должны формироваться и при необходимости исправляться под чутким наблюдением педагога. Культура речи и правильное произношение являются неотъемлемой частью дикции. Задача педагога на уроках хора состоит в том, чтобы выявлять и исправлять недостатки артикуляции детей при пении, используя определенные методы и приемы.

Список литературы:

1. Виноградов К.П. Работа над дикцией в хоре / К.П. Виноградов. – М.: Музыка, 1967. – 103 с.
2. Морозов В.Ш. Тайны вокальной речи / В.Ш. Морозов. - Л.: Наука, 1967. – 204 с.
3. Соколов В.Г. Работа с хором / В.Г. Соколов. - М.: Музыка, 1967. – 228с.
4. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором / Г.П. Стулова. – М.: Владос, 2002. – С.23-25.
5. Фролов Ю.П. Пение и речь в свете учения Павлова / Ю.П. Фролов. – М.: Музыка, 1966. – 99 с.

ПРИНЦИПЫ ПРИМЕНЕНИЯ ПЯТИПАЛЬЦЕВОЙ АППЛИКАТУРЫ НА БАЯНЕ. ПОЗИЦИОННАЯ ИГРА

*Сафин И.М.
преподаватель по классу баяна
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны*

Важнейшей задачей музыкальных школ и школ искусств является развитие активности, инициативы и творческой самостоятельности юных музыкантов. Одна из наиболее доступных и действенных форм воспитания этих качеств у учащихся классов баяна и аккордеона - планомерное формирование аппликатурных навыков. Аппликатура - способ расположения и порядок чередования пальцев в процессе игры на музыкальном инструменте, а также обозначение этого способа в нотах.

Под техникой баяниста принято понимать быстроту движения пальцев по клавишам, совершенное владение мехом, тонкость и яркость нюансировки, точность и ясность штрихов, а также свободу исполнительского аппарата, умение рационально расходовать мышечную энергию. Как показывает практика, выполнению многих из перечисленных требований способствует рациональная аппликатура. Чтобы определить, какая аппликатура является наиболее удобной и рациональной, необходимо найти закономерность в организации аппликатурного движения, закономерности в выборе рациональных, удобных аппликатур, помогающих легко преодолевать технические трудности в музыкальных произведениях. Это одна из важнейших задач всей баянной педагогики.

Историческое развитие их показывает, что наиболее рациональной в исполнении является позиционная аппликатура. Устройство баянных клавиатур предоставляет исполнителю широкий выбор аппликатурных решений, которые зависят, в первую очередь, от

художественного образа, реализуемого в определенной фактуре музыкального произведения, а также - от исполнительских средств, избранных для его реализации. Особое значение в условиях двух вертикально расположенных клавиатур баяна и необходимости управления мехом приобретает принцип физиологического удобства.

В баянной практике за аппликатурами закрепились названия: четырехпальцевая, пятипальцевая, традиционной и позиционная. При пятипальцевой аппликатуре в игре участвуют все пять пальцев руки человека, тогда как при четырехпальцевой исключается использование первого пальца, который в таких случаях, зачастую находится за грифом правой клавиатуры баяна. В основе традиционной аппликатуры - движения с перекладыванием пальцев, а расстановка аппликатуры сводится, как правило, к следующей схеме: второй палец играет на третьем ряду; третий палец - на втором ряду; четвертый палец на первом ряду нумерация рядов у современных баянов идет от края грифа для правой клавиатуры и края левого полукорпуса для выборной клавиатуры, четвертый и пятый ряды - дополнительные, дублирующие 1-й и 2-й ряды).

В гаммообразных передвижениях здесь последовательное использование пальцев применяется фрагментарно, а непоследовательное - систематически. Это в значительной степени затрудняет восприятие мелодической линии, её запоминание, а в быстром темпе, ограничивает скорость исполнения. В основе позиционной аппликатуры лежит принцип последовательного чередования пальцев внутри позиции. Последовательная нумерация пальцев в этом случае совпадает высотными соотношениями звуков в мелодической линии, что положительно отражается на ясности её восприятия, скорости запоминания, стабильности исполнения. Таким образом, расширяются виртуозные возможности игры: внимание исполнителя, направленное на двигательную сторону процесса исполнения, работает в более благоприятном режиме - пики его активности при игре позициями происходят между ними, на их стыках, в то время как при игре традиционной аппlikатурой требуется более интенсивный контроль движений.

При игре позициями особую роль приобретает использование первого пальца. Его движения необходимо вырабатывать в специальных упражнениях. В игровой практике баянистов виды аппликатур комбинируются, в последнее время со значительным перевесом в пользу пятипальцевой позиционной аппликатуры. Увеличение количества вертикальных рядов правой клавиатуры баяна - есть следствие стремление баянистов к использованию тех преимуществ, которые даёт применение позиционной аппликатуры, а также к расширению выбора аппликатурных решений.

Рассмотрим некоторые важнейшие особенности, которые необходимо учитывать при выборе аппликатуры на баяне с пятью рядами на правой клавиатуре. Упомянутый принцип удобства является одним из важнейших (хотя и не основным) при выборе аппликатуры. Он заключается в рациональном использовании физиологических особенностей строения рук человека. Так, например: логично использовать третий, самый длинный палец руки на самом отдаленном от края грифа четвертом, (дублирующем) ряду баяна. Частое использование первого пальца при смене позиций и полупозиций требует его постоянного нахождения над клавиатурой. Это в свою очередь обуславливает необходимость более высокого положения запястья, а также предплечья по отношению к грифу.

В связи с появлением пяти рядов рационально применять более выдвинутое положение кисти руки по направлению к меху. На гибкость и пластичность движений влияет положение предплечья относительно плоскости грифа. При этом локтевой сустав (локоть) может рассматриваться как направляющая точка этого положения, с тремя основными позициями: высокой, средней и низкой. Определение рациональной аппликатуры - это забота о том, чтобы не было резких изменений положения руки в перемещениях по клавиатуре при смене позиций, особенно в пьесах с быстрым темпом, а также в длительных непрерывных мелодических и аккордовых построениях. Все эти пожелания, направленные на достижение максимального удобства и пластичности игровых движений, должны быть согласованы с художественным образом произведения и с исполнительскими средствами, необходимыми для его воплощения.

На начальной стадии обучения определение аппликатуры полностью регламентируется педагогом, однако он постоянно обращает внимание ученика на то или иное решение, объясняет, обосновывает выбор вариантов аппликатуры. Постепенно, обретая опыт аналитической работы, а также игровой опыт вообще, ребенок учится самостоятельно проставлять аппикатуру. Для успешного овладения позиционной техникой игры на баяне, необходимо, прежде всего, подготовить к игре первый палец, который отличается от других своей формой и положением. Следует обратить внимание на развитие первого пальца - характер его игровых движений своеобразен: от природы он более приспособлен вместе с другими пальцами хватательные движения.

Практика исполнительства выработала два основных вида рациональных игровых движений первого пальца: из коренного сустава, с помощью ротации предплечья, также их смешанный тип. Особая сложность в выполнении движения из коренного сустава - достижение его вертикальной направленности (на клавишу и от нее). Наиболее рациональной точкой соприкосновения с клавишей является боковая часть окончания ногтевой фаланги первого пальца. Наиболее распространенные ошибки:

- 1) палец соприкасается с клавишей всей площадью боковой части ногтевой фаланги;
- 2) палец соприкасается с клавишей суставом, соединяющим обе фаланги большого пальца.

Все упомянутые виды движений первого пальца применяются и при нажиме и при ударе клавиши. Нажим и удар на баяне - основные виды туше. Различаются скоростью опускания пальца на клавишу, а также характером прикосновения к ней - плавным, спокойным при нажиме, резким, быстрым - при ударе. Различие заключается также в скорости и характере движения, предваряющее взятие звука. При ударе всегда существует стадия замаха, нажим клавиши не требует замаха, достаточно предварительного ее касания. Наиболее рациональными точками соприкосновения остальных пальцев правой руки с клавишами являются их кончики.

Для закрепления правильных игровых навыков привожу специальные упражнения:

1. Все пять пальцев правой руки устанавливаются на клавиши одного из вертикальных рядов баяна (для начала лучше на крайний ряд). Второй, третий, четвертый и пятый пальцы спокойно контактируют с поверхностью клавишей (без их нажатия), в то время, как первый палец делает активный замах и последующим удар по «своей» клавише до прикосновения ее доньшка к грифу. Возможна подготовительная выработка движения на горизонтальной плоскости, например, на поверхности стола.

2. Движение 2-го или 3-го пальцев по хроматическим горкам относительно 1-го, движение 1-го пальца по хроматической горке относительно 2-го или 3-го пальцев. Важно при этом избежать обратного прогиба фаланг пальцев, излишнего давления на клавиши. Постоянно следить за тем, чтобы пальцы, не участвующие в работе, по возможности были неподвижными (но свободными) и в состоянии спокойного отдыха своими кончиками касались клавиш.

3. Упражнение на подкладывание первого пальца и переключивание через него третьего, четвертого (возможно 2-го и 5-го) пальцев. В игре этого упражнения нужно использовать все комбинации вертикальных рядов баяна: второй-третий, первый-второй, третий-первый.

Аппликатуры одинаковы для всех вариантов. Здесь необходимо обеспечить положение руки, при котором кисть и предплечье образуют прямую линию, а локтевой сустав несколько опущен вниз (низкое положение локтя). Движение первого пальца с помощью ротации предплечья выполняется следующим образом. Исходное положение: кисть имеет закругленную форму, первый палец свободен (не напряжен). Поворотом кисти от клавиатуры приподнимаем первый палец над клавишами (это необходимо для замаха), при этом первый палец несколько распрямляется. Затем производится удар по клавише за счет обратного поворота кисти. Движение завершается сгибанием первого пальца области первого сустава до момента непосредственного соприкосновения с клавишей и погружения в нее.

Большое значение имеет скорость выполнения упражнений. К более быстрой игре можно переходить тогда, когда достигнуты достаточная уверенность и качество звучания. При этом обязательна ритмическая и штриховая точность.

Выработка аппликатурной дисциплины должна быть предметом постоянной планомерной работы на всех этапах обучения, особенно в начальный период. Обучение надо начинать сразу же с игры всеми пальцами при постоянном присутствии их всех на правой клавиатуре инструмента. Как показывает практика, обучение традиционной аппlikатурой с постепенным выводом из-за грифа первого пальца и его эпизодического применения, не оправдывает себя, т.к. первый палец отстает в своем развитии от других пальцев. При обучении пятипальцевой аппlikатурой сразу же закрепляется система удобных игровых движений. При переходе на 5-типальцевую аппlikатуру приходится затрачивать массу лишнего времени на перестройку теперь уже ненужных рефлексов, полученных ранее при нерациональном обучении.

Некоторые педагоги-баянисты не решаются использовать позиционные варианты аппlikатур, так как стыки позиций, по их мнению, вызывают неровность в звуковом туше, забывая при этом, что над этим надо работать с первых шагов обучения, как работают пианисты, органисты и другие инструменталисты. Эта трудность, т.е. соединение позиций в единое целое, решается путем подкладывания и перекалывания пальцев. Перенос кисти из одной позиции в другую осуществляется за счет первого пальца, поэтому его природные недостатки должны преодолеваются путем планомерной загруженностью первого пальца, а не путем замены его другими пальцами. Необходимо учитывать тот факт, что аппlikатура, удобная в медленном темпе, может быть неудобной в быстром. Поэтому ее нужно сразу опробовать в быстром темпе, хотя бы небольшими фрагментами.

Для того чтобы скорость и ровность игры сильных и слабых пальцев была одинакова, недостаточно только ежедневных тренировок. Важно также отметить, что пятипальцевая аппlikатура и связанные с ней вопросы ее применения следует рассматривать как средство воплощения художественного содержания, а не как самоцель. Наличие в практике баянов с пятирядной клавиатурой дает возможность исполнителям избежать неудобных положений руки. Пятипальцевая аппlikатура должна быть базовой, а традиционная, т.е. непозиционная аппlikатура, должна употребляться лишь эпизодически. Для тех, кто в настоящий момент играет традиционной аппlikатурой с элементами позиционности, надо отметить, что путь перехода на позиционные варианты аппlikатур будет знаменовать собой огромный рост технического мастерства. Срок овладения новой постановкой руки, а также вариантами пятипальцевой аппlikатуры, обычно колеблется от 2-4 недель до 1-2 месяцев. Рациональная аппlikатура в сочетании с умелым освобождением рук и максимальным удобством нажатия клавиш дает исполнителю возможность раскрытия новых вершин технического мастерства.

Список литературы:

1. Дмитриев А. Позиционная аппlikатура на баяне / А.И. Дмитриев. - СПб.: Союз художников, 1998. – С.38.
2. Максимов В. БАЯН. Основы исполнительства и педагогики / В. Максимов. - СПб.: Композитор, 2003. – 256с.
3. Пуриц И. Методические рекомендации по обучению игре на баяне / И.Г. Пуриц. - М.: Музыка, 1999. – 212с.
4. Семенов В. Современная школа игры на баяне / В. Семенов. - М.: Музыка, 2003. – 216 с.
5. Шахов Г. Аппlikатура как средство развития профессионального мастерства баяниста и аккордеониста / Г. Шахов. - М.: Музыка, 1991. – 96 с.

ВОКАЛЬНЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ. ИНДИВИДУАЛЬНО-ВОЗРАСТНОЙ ПОДХОД

Сергеева Н.В.
преподаватель сольное пение
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны

Введение

Педагогические принципы - это основные идеи, следование которым помогает наилучшим образом достигать поставленных, перед учебным процессом целей. Для педагога они являются своеобразными требованиями по отношению к себе лично и своей педагогической деятельности. Профессия педагога вокалиста – одна из труднейших и скорее ближе к искусству, чем к науке. Хотя по природе своей связана, как с тем, так и с другим. Наука педагогика разработала методологические принципы, которые могут браться в расчет при изучении любого предмета. Методологические принципы делятся на 2 группы: обще методические и частно методические.

Частно методический принцип, это и есть индивидуальный подход, который подразделяется на следующие пункты:

- сознательность
- постепенность
- систематичность
- системность
- цикличность
- новизна и разнообразие
- умеренность воздействия.

В данной статье рассматриваются эти пункты, относительно вокальной практики. Представлен алгоритм работы с учеником всей возрастной группы (алгоритм автора статьи) с учетом повышения возраста: 7-15 лет.

*«А почему все время Сыроежкин?
У меня тоже голос: ляяяяя.»*

М. Гусев из фильма «Приключение Электроника»

В вокальной практике среднестатистической музыкальной школы, особенно младших школьных классов, редко ученики с идеальным балансом слуха и голоса и это не всегда из-за отсутствия данных. Детский голос, обладающий своеобразием тембров, находится в постоянном развитии и изменении, в зависимости от роста организма ребенка и задача педагога, опираясь на частно методические принципы, выработать определенный алгоритм, который облегчит восприятие учебного процесса учеником и будет являться базой для самого педагога.

Системность. Цикличность. Систематичность.

Далеко не всегда в вокальной работе проявляется последовательность, которая в педагогике является аксиомой и как бы ни был одарен вокально ребенок, если у педагога нет в голове алгоритма урока (системы) его результат будет не высок.

На любой стадии системы вокального обучения важно помнить, что урок состоит из двух структурных компонентов:

ВОКАЛЬНОЙ	ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ
Дыхание	способность сопереживать
Звукообразование	эмоциональное восприятие

Артикуляция	понимание смысла и содержания
Интонирование	внутренний настрой

Отправной точкой системы обучения, обычно считается возраст ребенка, а данные компоненты будут опорой в любом возрасте ученика.

7-8 лет начинается формирование вокальных мышц. Поют в основном за счет напряжения голосовых связок с помощью наружных, так называемых перстне-щитовидных мышц, в следствии чего голосок мал по диапазону и не более одной октавы. Разницы в устройстве аппарата у мальчиков и девочек не отмечается. Не полное смыкание голосовой щели. Тембр очень неровен, гласные звучат пестро. Мышечные ощущения плохо фиксируются сознанием. Особенно это проявляется в ощущениях, связанных с опорой. В этом возрасте пользуются более «высоким» типом дыхания и на начальном этапе нужно как правило следить за плечами, которые поднимаются во время вдоха. Упражнение дают одно или два. На начальном этапе предлагают ставить ученика к стенке, для более ровной осанки. Важно объяснить ребенку важность данного этапа. В данном зафиксированном положении попросите его набрать воздух и плавно без толчков выдохнуть на буквах «кссссс». В дальнейшем можно прибавить еще одно упражнение, например, «Егорок». После плавно набранного воздуха, произносится стишок: «Возле леса, на пригорке, жили 33 Егорки» и не вдыхая ученик их считает вслух: «Раз Егорка, два Егорка, три Егорка.....и т.д... Чем больше Егорок насчитает ученик- тем лучше. Не советую давать это упражнение детям старше 10. Объем легких уже большой, считают с упоением и долго)). А вот маленьким очень пригождается и помогает не только в дыхании, но и в дикции и артикуляции.

Артикуляционную гимнастику, тоже нужно вводить с первых уроков. Подвижность языка у младшего школьного возраста недостаточно развита, что и делает ее особенно нужной. Упражнения должны быть не сложные и носить запоминающиеся названия «рыбка» «хоботок». Предпочтения у всех разные, но советую ввести упражнение на максимальное открытие рта: ученик, улыбаясь говорит: «шшшшшшшш», «аааааааааа», челюсть максимально вниз. И конечно же будет замечательно, если в кабинете есть зеркало, чтобы ребенок наглядно видел, что он делает и сопоставлял это с мышечными ощущениями. Так же на начальном этапе используйте поговорки, не сложные и состоящие из двух смысловых фраз, например: «коси коса, пока роса.» Не берите более двух скороговорок и обговорите заранее, где ребенок будет брать воздух и почему именно там... Это является базой к дальнейшей работе с учеником, как в умении распределять дыхание, так и понятие фразировки, смысловой нагрузки, а также артикуляции.

Попевки я обычно начинаю с «мычания», оно включает в работу высокочастотные резонаторы, находящиеся у верхних резцов, что способствует звонкости и полетности голоса, а также четкости дикции. На начальном этапе распевки должны иметь в себе не более одной гласной и одной согласной. Я использую согласные, которые исключают жесткую атаку звука, а согласные использую те, которые позволяют хорошо открыть рот, например слог: ма. Пропевание терций вниз и вверх на слог «хо». Для звонкости беру согласную «д» и использую с согласной «и», обычно с этой согласной дети имитируют колокольный звон «дин-дон». На начальном этапе (первое полугодие) распеваю только в восходящей гамме «снизу».

Для детей наиболее типичное открытия рта характерно в форме «ножницы» (в виде острого угла), в меру округлым звуком.

Я не буду акцентироваться долго на выборе произведения. Хочу сказать, что сначала усваивается и поется музыкальная ткань, и только если она «легла», идет разбор смысловой нагрузки произведения, во избежание траты большого количества времени в пустую. Этот принцип подходит для любого возраста.

В следующем полугодии, (как и в дальнейшем) на основной алгоритм урока наслаиваются усложненные варианты упражнений:

-плавный вдох (следим за плечами) и выдох порциями. Без добора дыхания.

Насчет 1-2 или 3 например: вдох 1-2 задержка 1-2 выдох. Губы трубочкой и выдох контролируется сжатием губ;

-к звуку закрытым ртом прибавьте звук «н» на улыбке с напряжением нижней части живота;

- вводите попевки с верхнего звука тонической гаммы;

- добавьте йотированную гласную (обычно это «я»);

- пение на одной ноте одной согласной, но с разными гласными например: ди-да-до или ми-ма-мо;

Настоятельно рекомендую вводить в репертуар произведения с небольшими распевами гласных, а не только силлабику.

Среди учеников, имеющих достаточные голосовые и слуховые данные, попадают ученики со слабой музыкальной памятью. В этом случае надо проявлять терпение и чуткость. Необходимо дать ученику зрительное подкрепление т.е. пение нового произведения по нотам, даже если он их плохо усвоил. А самое главное не спешить с разучиванием новой песни.

Рассмотреть и выделить одинаковые части в произведении, а наиболее сложные моменты прорабатывать в конце разминки, для лучшего усвоения материала. Только неустанное повторение разучиваемого материала поможет укрепить музыкальную память.

9-10 лет. Хочется особо отметить этот возраст в плане формирования сознания. Самый благодатный момент, чтобы начать вводить вокальные термины, знакомить с регистрами, объяснять строение голосового аппарата в наиболее доступной форме и сознательного развития слуха: при разборе произведения обязательно сделать акцент на размер, спросить какие длительности прописаны и тактировать все произведение в речевой манере все куплеты. Это, тот алгоритм, который я использую при работе над произведением в любом возрасте.

В плане дыхания тоже происходят изменения. При определенной тренировке у детей 9-10 лет может формироваться певческое дыхание по типу взрослых певцов, ближе к нижне-реберно-диафрагматическому, а у некоторых и брюшному.

В этом возрасте закладывается навыки «непроизвольного» или как говорят «парадоксального» дыхания. Оно построено на выдохе и позволяет певцу использовать малый запас воздуха. Научное усвоение материала для учеников данного возраста еще слишком сложно, поэтому даю упражнения без объяснений:

-резкий выдох с одновременным втягиванием стенки живота внутрь - «сброс». Вдох произвольный. 8-10 раз (перерыв- повтор);

-после сброса дыхания плавно выдыхать воздух на ладони рук, пытаясь их согреть;

В этом возраст рекомендуется поставить на твердую основу значения формы и открытия рта. От формы и степени открытия рта во многом зависит работа гортани и дыхания, являющихся основой звукообразования, а также резонаторов и органов слуха, способных влиять на окраску голоса, его музыкальную высоту и чистоту звуковой интонации. Если ребенок в распевке берет данную ноту, а в произведении нет, то нужно поменять в этом отрывке форму рта или способ подачи дыхания. Контролировать качество певческого звука по органам ротовой полости удобно: ни работа дыхания, ни гортани не представляет такой наглядной картины, как органы рта. Здесь педагог и учащийся имеют возможность применить конкретный прием и тут же увидеть его результат.

11-13 лет-пред мутационный период. В этом возрасте ученик должен как никогда прочувствовать на себе принцип цикличного метода, когда-то, что он наработал в течении прошедших лет ему знакомо, и он уверенно этим пользуется. Занятия протекают по уже «проторенным путям», но с постепенно усложняющимися программными задачами. Дыхание в отличии от младшего возраста становится осознанным. к 11 годам в связи с развитием грудной клетки и дыхательных мышц голос может звучать более плотно и насыщенно.

- Вдох по-прежнему плавный, но должно быть ощущение раздвигающихся ребер. В упражнение на дыхание можно добавить новое, например, на добор дыхания после плавного вдоха.

- В работе над распределением выдоха на музыкальную фразу уметь коротко и бесшумно брать дыхание.

- артикуляция в этом возрасте значительно улучшается и рекомендуется прибавить йотированных гласных в распевки, например: ЗИ_Е_Я; НИ_Я_СОЛЬ;

-Вводится термин прикрытия или округления звука. У мальчиков появляется тенденция петь в более низкой tessiture, голос звучит не устойчиво. У дискантов исчезает полетность и подвижность. ДЛЯ ПРИДАНИЯ ГОЛОСУ ОДНОРОДНОСТИ и формированию прикрытого звука опытные педагоги рекомендуют использовать гласную «У»; она может пропелеться как самостоятельно, так и с другими согласными. Акцент при распевке на звуке У должен быть направлен на воспроизведение эха у ученика. Если «эхо на звуке «У» получилось, обычно рекомендуют пропеть разучиваемое произведение на эту гласную.

Голоса мальчиков явственно делятся на дисканты и альты. Границы регистров даже у однотипных голосов часто не совпадают и переходные звуки различаются на тон и более.

13-15 лет совпадает с периодом полового созревания. Формы мутации протекают различно, у одних постепенно и незаметно (наблюдается хрипота и быстрая утомляемость) у других более явно (голос срывается в пении)

Продолжительность мутационного периода может быть различна, от нескольких месяцев до нескольких лет. У детей, поющих до мутационного периода, процесс становления протекает быстрее и более мягко. В конце периода прим. 16 лет, сформированы черты, дающие голосу индивидуальную окраску: объем легких, форма лицевой челюсти плотность и длина голосовых связок.

В этот период необходимо бережно относиться к голосовому аппарату, который в период интенсивного роста нуждается в осторожной работе и бережном отношении. Поэтому в этот период устанавливается строгий режим и наиболее емко выступает пункт индивидуального подхода- умеренность воздействия.

-дыхательные упражнения 3-5 минут

-артикуляционные 3-5 минут

- вокальные упражнения 10 минут

Хочется особенно отметить «вокализы» Францкевич Инна. Уникальность сборника в том, что произведения написаны на ограниченный диапазон голоса, с удобной мелодикой и может стать основой для любого вокалиста.

-разучивание произведений 10 минут

-переменки 5-7 минут

-повторение и закрепление ранее выученных произведений 10 минут

Если слышатся первые признаки усталости, то необходимо прекратить занятия.

Особенное значение в этот период приобретает просмотр вокальных выступлений взрослых певцов, где педагог указывает ученику на вокальную технику другого вокалиста, разъясняет технические моменты.

В этот период особенно важным пунктом является навык прикрытия звука. При всем значении дыхания в пении оно все-таки только один из «китов», участвующих в образовании певческого звука. Способов прикрытия звука существует несколько видов и для расширения кругозора ученика, пополнения вокальной практики вы можете демонстрировать прикрытия звука используя наглядный метод.

По завершении мутационного периода ученик должен уметь:

-оптимально брать дыхание и уметь распределять его во время пения, навык быстрого вдоха

-воспроизводить динамические оттенки

-артикуляция согласных

-разделение встречающихся гласных в одной фразе и их округление

- штрихи (легато, стаккато, маркато)

-мягкая атака звука

Данный перечень навыков ученик, в следствии мутационного периода может и не уметь воспроизводить голосом, но в теории он должен это знать и представлять. Особенно это касается мальчиков, мутация которых может длиться до 19 лет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Детский голос хрупок и легко раним, организм ребенка постоянно растет; своеобразно, индивидуально и непропорционально изменяется и его голосообразующий комплекс. Поэтому в условиях, способствующих нормальному развитию певческого голоса каждого учащегося обязательным компонентом входит осуществление принципа индивидуального подхода.

Важно помнить, что личность каждого ученика сугубо индивидуальна: у каждого свой особый психологический склад, характер, волевые качества, музыкальные способности. Индивидуальный подход к учащемуся сочетает в себе, как вокальные, так и психологические методы педагогического воздействия.

В этой работе рассматривался индивидуальный подход в зависимости от возраста ребенка и формировании у него определенного алгоритма урока (принцип системности) с последующим наложением трудности задач (принцип постепенности). Повторение алгоритма из урока в урок (принцип систематичности) создает у ребенка ощущение уверенности в собственных силах, что позволяет раскрепоститься и избежать зажимов, как психологических, так и физических. Не зависимо от возраста ребенка подача вокального материал может быть преподнесена в игровой форме (принцип новизны и разнообразия).

Отдельно хочется подчеркнуть принцип сознательности, который педагог должна развивать в детях. Если он достаточно развит, как правило ученики продолжают свою певческую карьеру дальше. Таким образом, применение всех охарактеризованных принципов является необходимым условием формирования вокальных навыков и умений развития музыкальных способностей и знаний в области певческого голосообразования.

Список литературы:

1. Вопросы вокальной педагогики Вып.5, М: музгиз 1976, 260с.
2. Вопросы вокальной педагогики Вып.7, М;музыка 1984, 214с.
3. Агикян М.С. Методические рекомендации по педагогической практике М1982
4. Адулов Н.А. Руководство по постановке певческого голоса. Липецк 1996 376с.
5. Стулова Г.П. Развитие детского голоса. М 1992, 270с.
6. Рябченко А.Т. Берегите голос М 1974. 64с.

ПЬЕСЫ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ: ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*Смирнова И.А.
преподаватель по классу фортепиано
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
г. Набережные Челны*

Произведения малой формы занимают преобладающее место в исполнительском репертуаре учащихся в фортепианном классе музыкальной школы. Работа над пьесами благотворно сказывается на развитии музыкальности, художественно-исполнительской инициативы ученика, эмоциональной восприимчивости, музыкальной интуиции.

Благодаря открыто проявляющимся в музыкальном языке различным элементам образности, пьесы доступны для большого круга учащихся, быстрее разучиваются и запоминаются.

При работе над пьесами кантиленного характера учащийся приобретает ряд важнейших навыков: навык «пения» на инструменте, умение исполнить каждую фразу выразительно, навык дифференцированного слышания музыкального материала. Разучивая

пьесы подвижно характера, ученик не только развивает образное мышление, воображение, но и овладевает техническими навыками и приемами, гибкостью, пианистической моторикой.

На сегодняшний день в репертуар учащихся ДМШ наряду с пьесами зарубежных, российских авторов активно включаются произведения татарских композиторов. Татарстан – многонациональный регион, в котором активно поддерживается интерес как к татарской национальной культуре, так и к культуре других народностей, населяющих республику.

Фортепианное творчество композиторов Татарстана многообразно по стилю и жанрам. В эмоционально-образном строе татарской музыки много своеобразного. Как всякая национальная культура, татарская фортепианная музыка воплотила особенности национального характера татарского народа. Множество нитей связывает творчество композиторов Татарстана с национальным фольклором. Здесь и цитирование народных мелодий, и обращение к исходным жанрам народного творчества. Известно, что, являясь источником национального своеобразия, татарская народная песня остается образцом высокого искусства, способного в очень краткой, лаконичной форме выразить глубочайшее содержание, обобщать в художественной форме исконно коренные черты характера народа. Поэтому практическое соприкосновение с народной музыкой оказывает большую воспитательную роль в формировании музыкальных вкусов учащихся и приобщения их к искусству в целом. В процессе разучивания материала студент имеет возможность познакомиться со своеобразным колоритом пентатонного лада, тем самым расширив свой музыкальный кругозор, обогатив представление о татарском фольклоре.

Одной из самых стиливых черт татарской фортепианной музыки является мелодически развитая орнаментика. Искусство орнаментирования неотделимо от импровизационной манеры исполнения протяжных мелодий. Мелодии широкого дыхания с мелизмами требуют тонкого владения звуком, дифференцированного слышания музыкальных пластов. Импровизационность сохраняется в характере исполнения на фортепиано и играет ритмически гибко, непринужденно, с небольшим расширением в начале орнаментированной группы (например: «Утренняя песня» Р. Яхина). На фортепиано орнамент должен звучать мелодично и одновременно легко, нельзя превращать его в виртуозный пассаж. Орнамент, как правило, укладывается в одну аппикатурную позицию. Следует избегать ее смены внутри орнаментальной группы (например: «Музыкальный момент» Р. Яхина). Таким образом мелодии с богатой орнаментикой ставят перед исполнителем проблемы интонационно-технического порядка. Некоторое представление о них дают также обработки протяжных песен (например: татарская народная песня «Эллюки» в обработке З. Муштари). Изысканность и красота мелодий с одной стороны, удобство фортепианного исполнения с другой, делают подобные пьесы привлекательными для большинства юных исполнителей. Пьесы-мунажаты, баиты представляют собой неторопливое, повествовательное движение мелодии, исполнение которой потребует навыка выразительного исполнения каждой фразы, как, например, в пьесах А. Шарафеева «Ода пророку Мухаммаду» и «Ахсан».

В лирических темах порой слышится своеобразное звучание курая – татарского народного инструмента, обладающего красивым чистым тембром, подвижностью. Светлое, прозрачное звучание в стиле мелодий, исполняемых на курае, достигается чутким прикосновением кончиков пальцев, что создает хрустальный чистый звук. Примером может служить прекрасная мелодия татарской народной песни «Галиябану» в обработке Ключарева. Или вдруг явственно услышим звуки настраивающихся скрипок в зажигательной пьесе Луизы Батыркаевой «Деревенский праздник».

Скерцозно-танцевальные темы фортепианных пьес близки жанру быстрых народных песен, которым свойственны простые четкие размеры (чаще 2/4), четкость ритмического рисунка, акцентированное окончание фраз, как например, в задорной пьесе Р.Ахияровой «На лугу».

Богат и своеобразен в татарской музыке гармонический язык. Наряду с аккордами терцового строения, в ней присутствуют квартово-квинтовые и секундовые созвучия, как, например, в татарской народной песне «Ай былбылым» в обработке Л. Батыркаевой.

Чрезвычайно интересно проникновение в сочинения татарских композиторов элементов современных направлений музыкального искусства, особенно в творчестве таких композиторов как Р. Билялов, Р. Ахиярова. Авторы широко используют джазовые приемы в усложненных аккордах и синкопированных ритмах (например: «Играем джаз» Р.Белялова, «Галоп» Р. Ахияровой).

Фортепианное искусство Татарстана – один из важнейших компонентов национальной профессиональной музыкальной культуры. Знакомство с творческим наследием композиторов Татарстана активизирует интерес исполнителей к национальным сочинениям, способствует более широкому их исполнению в концертной практике.

Список литературы:

1. Литвинова, Э.Б. Из истории фортепианного образования и исполнительства в Татарии / Э.Б. Литвинова // Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания. – Казань, 1976. – С.58.
2. Милич, Б.В. Воспитание ученика-пианиста / Б.В. Милич. – М.: Кифара, 2002. – С.117.
3. Спиридонова, В.М. Фортепианные произведения Н.Жиганова в педагогическом репертуаре / В.М. Спиридонова. – Казань, 1980. – С.34.

СТРАХ СЦЕНЫ ИЛИ БАРЬЕР, МЕШАЮЩИЙ РАСКРЫТИЮ ТАЛАНТ

Сосина Е.А
МБОУ ДО «Детская музыкальная школа №1 им. Р. Н. Нагимова
г. Альметьевск

*«Звук имеет необходимость быть услышанным,
иначе его существование не имеет смысла».*

*Франческо Грано,
итальянский пианист.*

Выход на сцену для любого музыканта - одна из сложнейших проблем прошлого и настоящего и важная задача при обучении юных исполнителей. Преодоление страха на сцене сопоставимо с боязнью скорости у водителей или страхом высоты у монтажников. Однако, если задуматься, последствия неудачи на сцене несравнимо с ошибками в таких профессиях, как хирург, авиадиспетчер, или водитель автотранспорта. Кто - то боится больше, кто-то - меньше, это зависит от нервной системы и характера личности, а интенсивность страхов варьируется от легкого волнения до панической истерики.

У каждого концертирующего музыканта есть свои способы, секреты в борьбе со сценическим волнением. Большой частью это психологические установки, настроения, самовнушение (аутотренинг). Многие перед выходом на сцену медитируют, перенося свое сознание далеко и представляя себя в какой-либо спокойной, умиротворённой обстановке, кто-то использует успокаивающие дыхательные практики. Некоторые, наоборот, борются со скованностью и страхом физическими упражнениями, разминая резкими движениями пальцы и руки.

Большое влияние на самочувствие начинающего исполнителя оказывает настрой педагога. Он должен быть позитивным и жизнеутверждающим, настроенным на успех. Из опыта работы педагогов известно, что перед выходом на сцену кого-то из учеников нужно приободрить и вселить уверенность, а кому - то наоборот, нужна строгость и твердость духа педагога. Опытный педагог объясняет ученику важность волевого начала. Исполнителю нужно обуздать сильное волнение и достичь цели выступления - это общение со зрителем, передача своих чувств посредством звуков.

Важно оговаривать с учеником, как вести себя в случае неудачи, ошибки, забывании текста и т.п. Ученик должен знать основные, "отправные" точки произведения, от которых он

может быстро и надежно двинуться вперед. Важно объяснить ученику, что в данном, негативном случае, важно двигаться дальше, не заикливаться на неудаче. Уметь относиться к своим ошибкам и к себе более спокойно, принимать себя вместе со своими ошибками и оплошностями.

Очень важно понимать причины своих страхов. На первом месте - это, конечно, страх ошибиться, в психологии он называется "страхом провала". Отсюда же вытекает страх общественного мнения (что скажут слушатели), связанный напрямую с самооценкой. Анализируя и обсуждая с учеником эту ситуацию, выясняется, что слушатели от ошибки исполнителя не пострадают, в лучшем случае посочувствуют, в худшем - позлорадствуют, но через некоторое время переключатся на свои дела и забудут об этом. Важно выяснить с выступающим, что через какой-то промежуток времени эта неудача будет выглядеть для него самого как досадная ошибка, не более того.

Существует мнение, что исполнителю нужно играть так, как, будто в зале никого нет. Но оно ошибочно. Сценическое самообладание - это не умение забыть о слушателе, а способность общаться со слушателем, как общаются актеры или лекторы. Иметь взаимную связь со слушателем, не только воздействуя на них, но и испытывать на себе их влияние.

Говоря о воспитании волевых качеств, можно сравнить музыкантов со спортсменами. Те и другие много и упорно занимаются. Но есть одно, но, которое недооценивают музыканты. Спортсмены знают, как важен настрой и правильное мышление - мышление победителя. Они знают, как не сдаваться после обидных падений и пропущенных голов, как идти к самой высокой планке, где нет места неуверенности и страхам. Музыканты этим не занимаются. Важно развить в себе умение оценивать ситуацию не как "Надо было...", а - "Что еще можно сделать для достижения цели..."

Безусловно, универсальных "рецептов" для преодоления страха сцены не существует. Но есть некоторые советы концертирующих исполнителей, которые могут помочь начинающим артистам. Главный совет - чаще выходить на сцену, она лучшее лекарство от волнения. Сцена не только испытывает нервы на прочность, но и дает радость общения с публикой, дарит творческое вдохновение и профессионализм. Очень хороша по этому поводу цитата Бодо Шефера, всемирно известного бизнес-консультанта, оратора, автора книг и практических тренингов по личностному росту: "Лодке в гавани безопаснее, чем в море, но она не для этого строилась".

Список литературы:

1. В. Григорьев. "К вопросу об эстрадном волнении". М., Музыка. 1998г.
2. Г. Г. Нейгауз. "Об искусстве фортепианной игры". М., 1987г.
3. Л. Баренбойм. "Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства". М., 1961г.
4. Коган. Г. М. "Работа пианиста". М., 1963г.

ТРЕБОВАНИЯ К ЛИЧНОСТИ ПЕДАГОГА - МУЗЫКАНТА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ В ДМШ И ДШИ

*Сторонкина Т.А.
преподаватель по классу скрипки
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны*

Современное общество выдвигает новые, более высокие, чем раньше, требования к специалистам разного профиля, в том числе и к специалистам в области музыкального образования. Профессия педагога-музыканта становится все более сложной, так как

расширяются источники методик преподавания, возникают новые методы и средства обучения, меняется подход к обучению и воспитанию современных детей. Трудно себе представить другую деятельность, столь же разнообразную и столь же требовательную к качествам и возможностям исполнителя. Требования к педагогу определяются редким своеобразием и многогранностью педагогической деятельности. Преподавателю ДМШ и ДШИ приходится не только проводить занятия со своими учениками, но заниматься методической работой, участвовать в концертной, музыкально-просветительской деятельности, оказывать профессиональную помощь коллегам. Это требует большой профессиональной активности и широты жизненного кругозора, постоянного пополнения знаний. Одна из важнейших задач музыкальной педагогики - обогащать и систематизировать опыт лучших преподавателей и на этой основе создавать и разрабатывать новые методы и средства обучения музыке.

В современном цивилизованном обществе педагог должен быть наиболее подготовленным интеллектуально и морально к работе с детьми. Там, где его место занимают недостаточно профессионально подготовленные люди, в первую очередь страдают дети. Успехи в обучении и воспитании детей определяются множеством факторов. Это владение методикой преподавания, знание возрастной психологии, эрудиция, широкий кругозор.

Профессиональный педагог - это единственный человек, который большую часть своего времени отводит на обучение и воспитание детей. Родители заняты своими профессиональными проблемами и домашними заботами и не могут много времени уделять детям. Влияние личности педагога на все стороны развития ученика огромно и бывает сильнее влияния родителей. Отсюда колоссальная ответственность за судьбу обучаемого ребенка. Если бы обучением и воспитанием детей не занимались педагоги, общество бы прекратило свое развитие. Новое поколение людей оказалось бы недостаточно подготовленным для того, чтобы поддерживать социальный, экономический и культурный прогресс.

Это требует от общества создание таких условий, чтобы среди педагогов оказывались люди, любящие детей, преданные профессии и делу. Учитель учится жить вместе с детьми в современном мире, который своим профессионализмом должен добиваться права быть значимым в жизни ребенка. Учитель нужен не только для передачи накопленного им опыта, зачастую устаревшего, но и для возникновения нового субъективного современного опыта. Время вносит свои коррективы, методы преподавания меняются, обновляются с учетом требования современности. Сегодняшние ученики владеют большей информацией, благодаря современным технологиям. Поэтому современному педагогу надо обладать не только разносторонними знаниями, но и изобретательностью, применять новые цифровые технологии.

К личности педагога-музыканта предъявляется ряд самых серьезных требований. Среди них выделяются главные, без которых невозможно стать высококвалифицированным учителем. Второстепенные требования не обязательны, но благодаря им, педагог способен наилучшим образом обучить и воспитать ребенка.

Главным и постоянным требованием, предъявляемым к педагогу, является любовь к педагогической деятельности, наличие специальных знаний в этой области, любовь к детям, педагогическая интуиция, высокоразвитый интеллект, высокий уровень культуры и нравственности, владение различными методиками обучения. Без любого из перечисленных факторов успешная педагогическая деятельность невозможна. Эти свойства не являются врожденными. Они приобретаются систематическим и упорным трудом, огромной работой над собой.

Второстепенными качествами, предъявляемыми к педагогу, являются общительность, артистичность, веселый нрав, хороший вкус. Эти качества также важны для педагога-музыканта, но меньше, чем перечисленные выше.

Главные и второстепенные педагогические качества в совокупности составляют индивидуальность педагога. Учитель должен стимулировать творческие идеи ученика, развивать их. Стало уже банальным сравнивать педагога с аккумулятором, который надо

периодически подзаряжать. Вот почему педагогу-музыканту так необходимо иметь время для самосовершенствования, постоянной поддержке игровых навыков, повышения своей квалификации.

Для того, чтобы справляться со своей работой педагог-музыкант должен уметь заинтересовать ребенка своим предметом, инструментом. Можно хорошо знать свое дело, но не уметь заинтересовывать им учащихся. Выросло новое поколение детей, которое не верит бездоказательным тезисам учителя. У современных детей «клиповое» мышление, они свободно ведут себя в виртуальном мире компьютеров и не представляют свою жизнь без них. Если перед ребенком учитель, который не способен на внедрение в учебный процесс нового, он не интересен ученику.

В последние годы наблюдается заметное нарастание конфронтации между двумя понятиями: традиции и новаторство. Многие считают, что, когда речь идет о традиционном обучении, отшлифованных достижениях прошлых поколений, нет места новаторству. Но, новаторство - это не всегда разрушение традиций. Только лишь на основе лучших традиций педагогов-корифеев можно внедрять новые техники и методики преподавания. Наша задача - сопоставить два явления, определяющих известную историческую преемственность. Пример этому ученик профессора Петербургской консерватории Л.С. Ауэра- Лев Цейтлин, который добился совершенства скрипичной виртуозности и настоящего мастерства. Выдающийся скрипач-виртуоз, еще не насладившись полностью успехом, аплодисментами, хвалебными рецензиями на родине, едет в Париж, чтобы продолжить свое обучение. Перед духовным взором Цейтлина - необозримые просторы музыкальной жизни Парижа. Волею обстоятельств он оказывается в гуще наиболее значимых событий, творящих историю музыки новейшего времени.

Имея собственное, ясно выраженное мнение, Цейтлин жадно впитывал новую музыку, вслушивался в творчество великих артистов, проявляя строгую избирательность. Когда Лев Цейтлин с успехом исполнил сонату Бартока, Ауэр сказал: «Да, это новая школа, мы уже слишком стары для чего-то такого». Это отнюдь не противопоставление творчества и мировоззрения двух великих музыкантов и педагогов - учителя и ученика - Ауэра и Цейтлина. Это пример преемственности. Ауэр стоял на страже традиционного искусства, а Цейтлин легко и с энтузиазмом пропагандировал новую музыку. Заканчивая свою статью, хочется обратиться к словам великого педагога, выдающегося музыканта Льва Моисеевича Цейтлина, которые звучат, как духовное завещание: «Задумываясь о будущем, хочется пожелать молодым педагогам и исполнителям не останавливаться на достигнутом прошлыми поколениями, но продолжать научные изыскания и настойчивые усилия в поисках путей решения художественных и технических задач, обогащая новыми средствами искусство музыкального выражения».

Список литературы:

1. Баренбойм, Л. Музыкальная педагогика и исполнительство /Л.Баренбойм/ - Л.:Музыка,1974. - С. 336.
2. Бренинг, Р.А. История скрипичного искусства /Р.А.Бренинг/-2-е изд., доп.- Казань 2008. - С.106.
3. Вайман, Л.А. К 150-летию П.С.Столярского /Л.А. Вайман/ - Владивосток: РИО ДВГИИ, 2021.- С.84.
4. Немов, Р.С. Психология: Учебник для студ. высш. пед. учеб.заведений: В 3 кн. – 4-е изд.-М.: Гуманит.изд.центр ВЛАДОС.2001.- Кн. 2: Психология образования. - С.528.
5. Радунина, А.А. Психология и педагогика: Учебное пособие для вузов - М.:Центр, 1999.- С. 224..
6. Беленький, Б., Эльбойм, Э. Педагогические принципы Л.М.Цейтлина.- М.: Музыка, 1990 - С. 128.

РОЛЬ ПЕДАГОГА И НАСТАВНИКА В СОВРЕМЕННОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ДМШ И ДШИ

*Сулайманова И.К.
преподаватель по классу духовых инструментов.
МБУДО «Детская музыкальная школа №3»
г. Набережные Челны*

«В знак высочайшей общественной значимости профессии учителя 2023 год, 200 -летия со дня рождения одного из основателей российской педагогики Константина Дмитриевича Ушинского, будет посвящен в нашей стране педагогам и наставникам, будет Год учителя, Год педагога» В.В. Путин.

Прежде чем начать свою тему, я хочу вам рассказать об Константине Дмитриевича Ушинского. 19 февраля 2023 года наша страна отметила 200 летия со дня рождения одного из основателей российской педагогики Константина Ушинского. Этот человек оказал значительное влияние на российскую педагогику и изменил ее облик, Он не только был педагогом и писателем, он является одним из первым основоположником научной педагогики в России.

Жизнь Константина Ушинского (1823 – 1871) становится исключительным примером, для нас педагогов, как человеческое упорство, способного приносить положительные изменения даже в самых неблагоприятных обстоятельствах. В то время, когда большинство российской интеллигентной образованной публики стремилось к радикальным переменам и прибегало к заговорам, восстаниям и террору, Ушинский трудился. Его путь был трудным — его увольняли с работы и не предлагали новой, но Константин Дмитриевич не позволял себе сдаваться. Если не хотели принять его на приличное место, он соглашался на самую низкую должность с низкой зарплатой и продолжал заниматься трудами по педагогике. Его не останавливали финансовые трудности или проблемы со здоровьем.

Второй половины XIX века Россия охвачена проблемами школы и обучения. Но Константин Дмитриевич смог разбудит интерес к педагогике во всём российском обществе. И так в Смольном институте благородных девиц, содействием Ушинского, было устранено разделение учащихся на "благородных" и "неблагородных". Впервые девушкам было предоставлено право проводить каникулы и праздники у родителей. Был открыт специальный педагогический класс, где девушки готовились к работе в качестве воспитательниц. Был внедрен практикой педагогической работы проведение совещаний и конференций педагогов, а также использование русского языка в преподавании учебных предметов.

Где бы не работал Ушинский, он достигал невероятных результатов. Например, за пять лет работы в Гатчинском сиротском институте (1854— 1859) Константину Дмитриевичу удалось изменить старые и внедрить новые порядки и традиции в институте! Ему удалось устранить доносительство, а самым суровым наказанием для ворующих учеников стало презрение товарищей. К этому вопросу Ушинский подходил очень твердо и считал чувство настоящего товарищества основой воспитания.

Буквально за несколько десятилетий XIX века подход к процессу обучения в России начал изменяться. Мы не будем говорить, что в русских школах вдруг пропала зубрёжка, карцер, кражи и наказания, но Ушинский и его последователи показали, что школа для детей может быть не только «тюрьмой», но и очагом знаний, добра, поддержки и свободы.

Профессия педагога и наставника была востребована во все времена, главная цель педагогического процесса – воспитание и обучение нового поколения – является основой развития цивилизованного общества. В первые годы работы у молодого преподавателя возникает множество вопросов при организации и ведения урока в ДМШ и ДШИ. Хорошо, когда молодой педагог еще помнит формы работы на уроках своих педагогов. Но это бывает не всегда. И если пройти начальное, среднее и высшее звенья обучения, как это бывает у многих музыкантов, то возвращаясь в музыкальную школу можно позабыть навык общения с

детьми, не суметь адаптироваться под методы обучения самых маленьких музыкантов, только начинающих свои первые шаги. Здесь и возникают вопросы: с какого репертуара начинать обучение; вопросы постановки на инструменте; как подобрать инструктивного материала для технического развития ученика; на чём акцентировать внимание на этапах разбора произведения; формы проведения уроков и умение уложиться во временные рамки урока; вопросы психологического подхода к личности ученика; вопросы заполнения документации; стратегия развития учащихся с разными музыкальными данными и многое другое. Этому невозможно научить студентов на словах и в конспектах на уроках методики и педагогики. Это тот опыт, который приобретается в многолетней педагогической практике. И тут не обходится без ошибок и набивания «шишек». Но смягчить реальность, найти пути решения и подсказать педагогические хитрости может помочь старший наставник.

Рассмотрим некоторые из этих вопросов. Одной из важных проблем начинающего педагога является подбор репертуара.

На начальном этапе не следует брать неизвестные пьесы. Юным музыкантам ближе по духу детские или народные песни. Им проще осмыслить песенный материал, запомнить мотив мелодии, повторить его голосом или на инструменте, при помощи текста песни представить себе музыкальный образ. А так как детям свойственно желание быстрее научиться играть, то они быстрее и легче заучат знакомые и понятные им мелодии песен. Исполнение песенных переложений известных композиторов постепенно заложит основу приобщения учащихся к музыкальной классике.

Ещё одной проблемой молодого преподавателя могут стать формы проведения уроков.

Если занятия проводить всегда по одной схеме, монотонным голосом, в одинаковой последовательности и с одинаковыми педагогическими приёмами, то дети быстро заскучают и могут потерять интерес к обучению. В этом вопросе может существенно помочь педагог-наставник.

Начинающему преподавателю необходимо посетить серию уроков опытного коллеги, или даже разных учителей музыкальной школы, в том числе по другим специальностям и теоретическим дисциплинам. Важно уловить методы построения урока, методы подачи материала, способы общения с обучающимися, в том числе и психологические приемы, интонацию преподавателя, формы контроля изученного материала, умение добиваться обратной связи, эргономичное распределение отведённого на урок времени.

Также важно наставнику побывать на уроках начинающего коллеги. Указать на успешные моменты, подсказать грамотное распределение сил по мере изучения произведения, рассмотреть план работы над ним по мере усложнения, как двигаться от общего к частному, не расплыться по мелочам. Что бы не вызвать отторжение к музыкальным занятиям на инструменте, необходимо периодически менять консервативную форму проведения урока. Тут не обойтись без подсказок старшего коллеги. И, кстати, обмен знаниями может получиться взаимный, у молодых тоже иногда есть чему поучиться.

Разнообразие форм, как и методического материала – велико. Это может быть урок чтения с листа несложных музыкальных произведений. Урок-игра на закрепление музыкальной терминологии с применением наглядных карточек, тестов или компьютерных приложений по данной тематике. Урок полностью посвящён инструктивному материалу в разнообразном изложении гамм, ритмическим упражнениям, дыхательной технике, упражнениям на растяжение и тренировку игрового аппарата, координацию рук. Урок ансамблевой игры с преподавателем. Дети любят приобщаться к совместной работе, им нравятся ансамблевые исполнения с педагогом, когда ансамбль звучит, т.к. под них максимально подстраиваются. Урок-концерт с выступлением перед другими учениками, родителями, коллегой по работе.

Можно просто поменять местами привычный ход вещей, например, начать с пьес, а гаммы оставить на конец урока. Главное условие – это доброжелательность, миролюбивая интонация, позитивный настрой, возможно, анализ выступления, но не упрёк или критика. Допустимо применение отдельных этих форм на одном уроке.

Главное, не перегружать ребёнка информацией, и помнить, что основная цель – поддержание заинтересованности к обучению.

Бывает и другая сторона медали. Когда преподаватель излишне лоялен, безволен, с трудом заставляет ученика трудиться. Призываем на помощь науку психологию. Надо ему помочь приобрести самоуверенность, выработать манеру поведения с напористыми учениками, работать над имиджем преподавателя, в отдельных случаях авторитарностью поведения, тактикой общения с родителями.

Ещё один вопрос в работе молодого преподавателя — это умение оценивать силы и возможности обучаемых им детей. Например, ученик быстро запоминает нотный текст. У преподавателя возникает желание выбирать ему более сложный нотный материал, поскорее подрастить его для конкурсных выступлений. Но за этой спешкой легко теряется техническое развитие. В данном случае важна поэтапность освоения материала. Ученику необходимо время для развития и укрепления игрового аппарата. Поэтому его выступления становятся нестабильными, малотехничными, и, вероятней всего, неконкурсными. Наставнику важно указать на недопустимость такой ошибки.

Равномерное распределение времени на инструктивный материал, нотную грамоту, чтение с листа, художественное оформление исполняемого репертуара и подготовка к сценическому выступлению – вот залог успешного выступления способного ученика в будущем. В первые годы работы молодого педагога наставнику необходимо помочь ему разработать перспективный план обучения способных учащихся.

Вопросы педагогики и психологии обучения не стоят на месте и развиваются вместе со временем. Успешное наставничество всегда играло важную роль в становлении молодых преподавателей-музыкантов. Грамотные советы, привитие любви к обучению на начальном этапе работы, дружелюбие, поддержка, передача знаний – вот столпы сохранения музыкального образования в будущем.

Интернет-ресурсы:

1. https://muz4.smr.muzkult.ru/media/2023/02/09/1291824026/Sbornik_konferencii.pdf
2. <https://infourok.ru/voprosy-nastavnichestva-nachinayushego-prepodavatelya-instrumentalista-v-dmsh-i-dshi-6660468.html>

СТИМПАНК. МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНОГО МЫШЛЕНИЯ

Сухорукова М. Э.

преподаватель

МАУДО «Детская хореографическая школа» №1»

г. Набережные Челны

Со стремительной скоростью меняется нынешний мир. Современные технологии развиваются стремительно. Соответственно, чтобы стать человеком, который может добиться высоких результатов, должен применять креативный подход и быть открытым ко всему новому.

Как известно, все психические процессы человека связаны с работой головного мозга. Одним из таких процессов является — креативное мышление [7].

Креативное мышление — это умение отыскивать нестандартные подходы и решения сложных ситуаций. Обучающиеся в художественных школах с развитым креативным мышлением с легкостью умеют избегать шаблоны и знают, что у ситуации может быть больше одного решения.

Креативное мышление не противопоставляет интеллект и воображение, логику и творчество, а, напротив, сочетает в себе и первое, и второе. Творческое и креативное всегда были тесно связаны друг с другом и не могут встречаться порознь [4].

В связи с этим, креативное мышление всегда нацелено на решение абсолютно любых учебных ситуаций посредством генерации новых, креативных идей. Основная цель: создание чего-то нового, инновационного [1].

Декоративно–прикладное искусство помогает развивать креативное мышление, обогащает творческие стремления обучающихся преобразовывать мир, развивает в учениках нестандартность мышления, свободу выбора, раскрепощенность, индивидуальность, умение всматриваться и наблюдать, а также видеть в реальных предметах декоративно–прикладного искусства новизну и элементы необычности. В процессе создания предметов декоративно–прикладного искусства у обучающихся школ искусств закрепляются знания эталонов формы и колорита, так же происходит формирование четких и достаточно полных представлений о произведениях декоративно–прикладного искусства в жизни. «Эти знания прочны потому, что, как писал Н.Д. Бартрам, «вещь», сделанная самим обучающимся соединена с ним живым нервом, и все, что передается его психике по этому пути, будет неизменно живее, интенсивнее, глубже и прочнее» [5].

Декоративно–прикладное искусство — это самое интересное занятие в художественной школе. Осваивая различные новые техники на уроке композиции прикладной, обучающиеся во–первых совершенствуют себя и, согласно древнейшим учениям, во–вторых направляют свою энергию в нужное русло. А потом если результат удастся действительно достойным – то и моральное удовлетворение не заставит себя долго ждать. Освоение новой, модной техники под названием стимпанк поможет узнать тонкости невероятно красивого искусства, благодаря которому можно гармонизировать окружающее пространство и мир вокруг себя [8].

Техника «Стимпанк» в прикладном творчестве применяется недавно. Это относительно современный стиль декоративного искусства, который основан на научной фантастике. Стимпанк необычен и не каждый пробует свои силы в этом стиле, но он заслуживает внимание своей оригинальностью.

Для декорирования используют различный бросовый материал (металлические заклепки, винтики и болтики, макулатура и т.д.), что позволяет заниматься также и экологическим воспитанием подростков [3].

В произведениях объемной композиции, в том числе и стимпанка, применение цвета незначительно или вообще отсутствует. В данном случае главенствует фактура, которое является средством выражения художественного образа.

Сам способ существования формы и создания объема обуславливает фактуру. Материал изделия, будь то дерево, металл, камень, керамика или что-либо другое, должен наложить свой отпечаток на характер формы, соответствуя первостепенной идеи и собственной пластике, выявляя способ изготовления.

Теперь можно перейти к самому главному средству выражения — форме. Именно форма в объемной композиции определяет все. В отличие от пятна воздействие объемной формы гораздо сильнее и ощутимее, так как в данном случае подключается еще и ее масса [2].

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что творческая деятельность обучающихся на уроках в художественной школе по декоративно–прикладному творчеству является не только искусством, но и образом мышления, творческой реализации проекта, тем самым благоволя стимуляции креативности и инновации в обществе в итоге. Развитие креативности обучающихся служить хорошим стартом для начала научно–творческой деятельности [5].

Список литературы:

1. Гатанов Ю.Б. Курс развития творческого мышления (по методу Дж.Гилфлрда, Дж.Рензулли). Методическое руководство/ Ю. Б. Гатанов — М.: СПб, ГП «ИМАТОН», 1999 – 60 с., иллюстр.
2. Голубева О. Л. Основы композиции / О. Л. Голубева — М.: Москва, издательский дом «Искусство» , 2004 – 120 с., иллюстр.

Интернет-ресурсы:

1. Декоративные изделия в стиле стимпанк — [М.]: Мультиурок — URL: <https://multiurok.ru/index.php/files/dekorativnye-izdeliia-v-stile-stimpank.html>
2. Креативное мышление: что это, как его развивать и где оно пригодится — [М.]: Медиа нетологии — URL: <https://netology.ru/blog/04-2023-creativity>
3. Развитие креативности учащихся на занятиях по декоративно-прикладному искусству — [М.]: КиберЛенинка научная электронная библиотека — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-tvorcheskih-sposobnostey-uchaschihsya-na-urokah-dekorativno-prikladnogo-iskusstva>
4. Развитие креативных способностей детей средствами декоративно– прикладного творчества — [М.]: Образовательная социальная сеть nsportal.ru — URL: <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2014/03/30/razvitie-kreativnykh-sposobnostey-detey>
5. Способы развития креативного мышления в урочной и внеурочной деятельности творчества — [М.]: Образовательная социальная сеть nsportal.ru — URL: <https://nsportal.ru/nachalnaya-shkola/raznoe/2022/05/13/kreativnoe-myshlenie>
6. Урок по технологии «Яблоко в жанре стимпанк» — [М.]: videouroki.net — URL: <https://videouroki.net/razrabotki/urok-po-tekhnologii-yabloko-v-zhanre-stimpank.html>

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ И ПРИЕМОВ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ С УЧАЩИМИСЯ ОБЩЕГО ФОРТЕПАНО РАЗНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ

Тазиева Р.Ф
преподаватель фортепиано, концертмейстер
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны

«Творить – значит выразить то, что есть в тебе». Анри Матисс
- французский художник и скульптор 1869–1954г.г.

Композиторы, художники, танцоры, скульпторы – это деятели искусств, которых можно назвать творцами, и которые через свои произведения выражают (или выражали) то, что есть в них (свои чувства, эмоции). Они передавали свои переживания так образно, что через года и века мы постигаем глубокий смысл увиденного или услышанного.

У каждого вида искусства есть свои средства выразительности, которые помогают передать образное содержание и замысел произведения. У танцора – это жесты, движения,

пластика, у художника – палитра красок и оттенков, у композиторов – это звуки. Но и у звуков есть много свойств и нюансов.

Так из чего же складывается музыкальная выразительность?

Одно из основных свойств – это то, что звук находится во времени. Струна от щипка или удара со временем перестаёт вибрировать, и соответственно, через какой-то промежуток времени звук затихает. Это свойство затихания происходит во времени. И оно же создаёт движение. То есть, звук может усиливаться и затихать, приближаться и удаляться. Отсюда появляются такие средства выразительности, как *динамические оттенки, темп, ритм* (все мы знаем, что ритм, его пульсация могут передавать тревогу, погоню, прогулку, капли дождя и прочее). Так же, для музыкальной выразительности композиторы использовали такие средства как: *мелодия, гармония, метр, штрихи, фактура, лад, тональность, тембр и регистр*.

Любой музыкальный инструмент имеет *тембр* и, свойственный ему, *регистр*, что является одним из ярких средств выражения. Ведь, образ феи композитор не станет озвучивать тромбонам, а постарается обыграть флейтой или скрипкой, используя приятную для слуха гармонию.

Именно музыка обладает возможностью передавать настроение и характер, смену переживаний и эмоций. Музыкант-исполнитель должен понять и прочувствовать музыкальное произведение, чтобы «донести» до слушателя те эмоции, мысли и чувства, которые хотел передать композитор.

Поэтому о средствах музыкальной выразительности с юными музыкантами начинают разговаривать с первых уроков. Понять музыкальный язык, научить распознавать его – в этом стоит задача преподавателей. Для того, чтобы помочь ребёнку увидеть художественный образ произведения, почувствовать его характер, уже с первых шагов обучения необходимо прививать нужные практические навыки, и учить ребёнка не только слушать музыку, но также чувствовать её и представлять. (Для этого мы часто просим ученика нарисовать к песенке рисунок, чтобы увидеть образ, который формируется в сознании ребёнка). Бесспорно, что «увидеть образ», помогать «оживить зарисовку» и вслушиваться в звучание – «шелест листвы» или «шум дождя», конечно, будет учитель. И очень важно все моменты проводить через показ. А именно, своим исполнением подключать фантазию ребёнка, побуждать его к размышлениям, а потом совместно обсуждать и «обтачивать» созданный образ.

Каждый педагог-инструменталист вкладывает в учеников свои знания и свою любовь к музыке, прививая навыки исполнительского мастерства.

Если говорить о фортепиано, то, когда приходит ученик на специальное фортепиано, то он все рекомендации педагога и все приёмы обучения воспринимает априори, как новое и должное. Мы начинаем с ними с азов и работаем над всеми необходимыми навыками.

Немного по-другому обстоит дело с учениками-инструменталистами (духовики, струнники, домристы, баянисты и другие). Они своё знакомство с фортепиано начинают с 3-4 класса (по программе ФГТ). Ребята приходят в класс общего фортепиано уже с определённым опытом. Они знакомы со средствами музыкальной выразительности, знают, что такое штрихи и динамика. Но! Все эти знания строятся на основе инструмента, на котором они учатся. Их научили играть стаккато и детахе на саксофоне или флейте, научили играть легато на скрипке или домре. Им понятно, как вести звук (у скрипачей за счёт смычка и вибрации, у духовиков за счёт дыхания), как исполнять штрихи, как провести динамические оттенки на своём инструменте. А тут, на инструменте фортепиано, надо перестраиваться и исполнять по-другому. Глядя на количество клавиш, большинство учащихся испытывают двойственное чувство, где интерес борется со страхом.

Фортепиано действительно обладает большим размером, и клавиатура включает в себя три регистра. Но не все инструменты могут похвастаться таким широким диапазоном.

Высота звучания зависит от регистра. Условно существует три регистра:

1) Нижний регистр – имеет приглушенное, немного тяжеловатое звучание. Если подключать детей к образному мышлению, то мы говорим, что это большие животные (медведи, слоны, бегемоты)

2) Средний регистр – относится к человеческому голосу, удобный для пения. Звук приятный слуху. По образу дети тоже представляют животных средних размеров – пушистых и милых (зайка, белки, кошки)

3) Высокий регистр – легкий и игривый. С его звучанием у детей возникают образы птичек, мышек или представляется дождик, колокольчик.

Но вот с учениками инструменталистами при знакомстве с регистрами фортепиано, в силу их возраста (10-12 лет), неуместно подключать образы «зайчиков и мышек». Но, всё-таки, с ними изучение регистров проходит достаточно легко и даже интересно. Это связано с тем, что за 3-4 года обучения у них уже есть знания об инструментах. И с учетом того, что кто-то уже входит в состав ансамблей или оркестров, то ребятам знакомы тембры и регистры других инструментов (симфонических или народных). Поэтому, в данном случае можно применить межпредметную связь. Можно дать задание, чтобы определить в каком регистре может звучать его (ученика) основной инструмент, или, например, где регистр для контрабаса. Так, ненавязчиво, ученик познаёт все качества фортепиано, и с точностью определяет какой регистр можно образно приравнять к скрипке, какой к виолончели, или флейте. Домристы быстро определяют какой регистр для бас-балалайки. Таким образом, мы, через проблемно-поисковый и творческий метод, наводим детей на правильный ответ. Для любого человека, независимо от возраста, понимание того, что он сам открыл для себя что-то новое, это огромная радость и ощущения самодостаточности. Ученик чувствует себя «первооткрывателем», и это его воодушевляет и вселяет интерес к новому инструменту – фортепиано. На этом этапе к ученику приходит понимание словосочетания «рояль – король инструментов», который может воссоздать целый оркестр. И появляется желание учиться играть на таком интересном инструменте – на фортепиано.

Понятно, что вовлечённый ученик – это значит, что процесс обучения на фортепиано будет осознанным и продуктивным. И с такими учениками есть ощущения, что не стоишь на месте, а двигаешься и развиваешься вместе с ними.

Интересный факт! Оказывается, в поиске образов или в подборе нужных эпитетов для того, чтобы добиться нужного звучания, для раскрытия образа, можно создать сравнение со звучанием основного инструмента ученика. Такой подход бывает достаточно удачным, так как метод сравнения сразу создаёт понимание того, как это исполнять, и как должно звучать. И ученик начинает применять это к игре на фортепиано, и результат становится лучше.

У большинства преподавателей пианистов есть огромный опыт концертмейстерской деятельности. Работая в инструментальном классе, концертмейстер поневоле знакомится с основами игры на струнно-смычковых (и щипковых) или духовых инструментах. Знания извлечения звука и качество звучания того или иного инструмента необходимы концертмейстеру для достижения единства приемов и штрихов между партиями солиста и аккомпанемента, создания динамического баланса и ансамблевого звучания. Итак, имея концертмейстерский опыт, педагог-пианист может проводить межпредметную связь в работе над средствами музыкальной выразительности. Использовать знания ученика в одной области и в доступной форме переводить их в область освоения игры на фортепиано. Побуждать ребёнка к поиску решений на основе своих знаний и к осмысленному исполнению.

К примеру, штрихи (один из элементов выразительности в музыке).

Легато. Не всегда этот штрих получается гладко и ровно. А помимо этого, легато надо ещё провести с динамикой, так как важно, чтобы мелодия была с движением. Если вверх идёт мелодия, то *crescendo*, вниз – *diminuendo*. Ученику-скрипачу можно предложить вспомнить, как он играет легато на скрипке. Преподаватель вместе с учеником проговаривают ощущения игры на скрипке. Как бы вел себя смычок, с какой плотностью, где сильнее, в каком именно месте? Плавным ведением смычка или мелким движением... И другие наводящие вопросы, которые помогут понять ученику, каким касанием играть легато на фортепиано. Изменения плотности смычка можно сравнить с плотностью и прижатием пальцев к клавишам.

У духовиков тоже свои нюансы исполнения. Любое движение мелодии вверх у них всегда идет с усилением силы звука. Это связано с дыханием и с упругостью губных и лицевых

мышц. Поэтому, когда на фортепиано ученик играет фразу одинаковым звуком, то можно ему напомнить: «Вот представь себе, как бы ты сыграл это на саксофоне (или на кларнете)?» Из памяти сразу подключается осознание привычного исполнения на духовом инструменте и слух начинает контролировать исполнение данного отрывка на фортепиано. При этом, если ученик уже в старших классах, то сам может услышать и понять, что даже под контролем динамика не сразу получилась. То есть, он начинает играть более осознанно, сравнивать и делать очередные попытки для улучшения качества исполнения.

Штрих стаккато. При необходимости, тоже будет полезным напомнить скрипачу приёмы игры стаккато на скрипке, каким мелким и отрывистым движением должен работать смычок. Или проработать пальцами так, как они играют штрих «пиццикато». И подсказать ученику, что его пальцы так же активно, но мелким движением и невысоко, должны отскакивать от клавиш. С домристами достаточно сравнить работу с медиатором, мелкие и чёткие щипки струн. И сразу заметно, как активизируются пальцы ученика. Духовики, например, стаккато исполняют очень мелким движением языка и легким касанием. Мелкое касание достигается только за счёт хорошей упругости языка. А если стаккато и быстрый темп, то упругость максимальная, иначе не получится быстрый темп. Когда ребята вспоминают такие моменты, то сравнительный анализ практически сразу работает на собранность рук и пальцев, и улучшается качество исполняемого штриха и игры в целом.

Оттенки. Как правило, с извлечением звука на оттенке «*p*» (*piano*) практически со всеми учениками встаёт проблема «ватных» слабых пальцев. Детям кажется, что если «тихо», то надо играть «нежным касанием». Но мы всегда объясняем, что чем тише звук, тем активнее пальцы. Если пианистам (первоклассникам) приходится приводить в пример походку на цыпочках, чтобы сравнить активность ног и корпуса, то с инструменталистами можно проводить связь с их инструментом. Потому что у них есть уже опыт по ощущениям и слух может услышать качество звучания и дать оценку. Духовикам, чтобы сыграть на «*piano*» вообще не обойтись без активизации всей группы мышц лица: и губ, и щёк, и языка. Если слабые мышцы, то звук не продует совсем. Надо очень постараться, чтобы выдуть звук, но при этом, чтобы он зазвучал тихо, без лишнего свиста. Такой пример ясно дает понять, насколько должны быть активны пальцы и какое требуется касание к клавишам.

Ещё один показательный пример по части музыкальной выразительности – это фразировка и ведение длинного звука. По объяснению фразировки с духовиками достаточно привести пример с грамотным распределением дыхания при игре на духовом инструменте. Понимание, что нельзя в середине фразы брать дыхание и обрывать легато, можно сразу подкрепить игрой на фортепиано, контролируя, чтобы проведение фразы доводилось до конца, без снятий. Струнникам сыграть на скрипке музыкальную фразу из нескольких звуков на легато одним движением смычка достаточно не просто. Поэтому, учитывая это, они так же, начинают следить за лигой и прикладывают старание на клавиатуре.

Что касается длинных звуков в мелодии. На мой взгляд, пианистам-специалистам сложно объяснить, что вот длинная нота – это протяжный звук и его надо слушать и перевести потом в другой. Почему сложно? Потому что длинная нота на фортепиано имеет свойство затихать, и поэтому для некоторых детей задача «слушай звук и переводи его в другой» остаётся непонятной. В этом плане на других инструментах вести длинные ноты проще, так как их контролирует сам исполнитель. Домристы, например, красиво ведут звук с тремоло. И не только домристы, но и духовики, струнники не только протягивают звук, но и придают ему движение и усиливают звучание (либо уменьшают). Для них понятие «послушать длинный звук» – это естественно. И что характерно, их слуховое восприятие и привычка «вести звук и придать ему движение» позволяет легко справляться с задачей слушания длинной ноты на фортепиано. И, если в другой руке проходит сопровождение пока другая рука тянет ноту, то желательно объяснить, что это сопровождение «поможет продлить жизнь» длинному звуку. И хотя, нота условно стоит на месте и на физическом уровне идет на угасание, то динамичное исполнение другой рукой (*crescendo* или *diminuendo*) придаст длинному звуку выразительности и ощущения движения. Поэтому подобные музыкальные отрывки всегда

детально прорабатываются. Педагог может наглядно показывать и, в качестве примера, исполнять такие отрывки, чтобы ученик смог услышать к какому звучанию надо стремиться. Так, совместно с педагогом ученик постигает средства, которые придают музыке красоту и выразительность.

Конечно же, ученик класса общего фортепиано проходит тот же путь, что и начинающий пианист специального фортепиано. С ним занимаются постановкой рук, учат играть сначала на нон легато, затем переходят к легато и стаккато. То есть, работа ведётся «от простого к сложному». Но, с учётом того, что ребята приходят подготовленными, то поисково-творческий метод работы, а также метод сравнения по принципу межпредметной связи приводит к осознанному отношению и к тексту, и к музыкальному произведению. И, как следствие, осмысленность ведет к достижению качественного исполнения и дальнейшему интересу к предмету «общее фортепиано».

Интернет-ресурсы:

1. <https://ru.citaty.net/tsitaty/464510-anri-matiss-tvorit-znachit-vyrazhat-to-chto-est-v-tebe/>

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

Толстова Ю.П.

преподаватель высшей категории по классу флейты

МАОУДО «Детская школа искусств №7»

г. Набережные Челны

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

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

Детская школа искусств обладает большими образовательными ресурсами для знакомства учащихся с музыкальной культурой различных народов, в том числе и музыкой Татарстана, одним из которых является подбор репертуара. Как утверждают психологи, более эффективными являются активные формы восприятия музыки, в том числе, сольная и ансамблевая исполнительская практика. Грамотный подбор произведений репертуарного плана развивает у детей интерес к музыке, обеспечивает формирование и развитие эстетических воззрений и вкусов учащихся, способствует раскрепощению их творческих сил.

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

Знакомство учащихся с музыкальной культурой различных народов начинается с самого начала обучения в школе искусств или музыкальной школе. Вначале ребенок получает основные знания только от педагога, но как психолог я знаю, что самостоятельно полученные знания находят большее эмоциональное подкрепление и намного лучше запоминаются, поэтому я даю творческие задания учащимся своего класса, чтобы они могли самостоятельно

познакомиться с композитором и его творчеством. В младших классах дети готовятся по средствам книг и красочных иллюстраций, а в средних и старших классах ребята подготавливают презентации, выполненные в программе Microsoft Power Point (показ нескольких презентаций).

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

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

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

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

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

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

Список литературы:

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

ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ, ПОВЫШАЮЩИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКУЮ УСТОЙЧИВОСТЬ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Нет необходимости доказывать, что исполнительское мастерство музыканта, его артистический облик в целом, интерпретация музыкального произведения свое завершение получают отнюдь не в домашних или классных занятиях, репетициях, а именно в концертном зале, наполненном публикой. Именно там приходит первый успех, приходит становление творческой личности. Осмысливается цепочка "композитор – исполнитель - слушатель".

И сам исполнитель во время концертного выступления попадает в совершенно иную обстановку - такую, в которой он ранее не действовал, не чувствовал. Как не растерять на сцене все то, что много раз было обдуманно, отрепетировано?

Волнение - это необходимый настрой перед концертом. Что предпринять, чтоб волнение не переросло в панику; как бороться с чрезмерным волнением, чтоб не сорвать выступление? Ни одна тема не вызывает столько споров от высказываний, как об эстрадном волнении, самочувствии и поведении исполнителя во время концертного выступления - важнейшего, завершающего этапа подготовки артиста.

Для начинающего музыканта - исполнителя очень важно присутствие чуткого педагога, концертмейстера, который будет не только учить овладевать "музыкальным ремеслом", но и грамотно, исходя из индивидуальных особенностей ученика, готовить к публичным выступлениям, учить "философски" подходить и к будущим неудачам, так или иначе присутствующим в публичном выступлении, воспитывать у учеников желание выходить на сцену.

Учитывая огромную сложность проблемы концертного самообладания, многие музыканты искали пути подготовки к концертному выступлению и поведению на эстраде, которые способствовали бы снятию чрезмерной стрессовой нагрузки, позволяли бы им наиболее эффективно использовать свои естественные возможности, достигая при этом необходимой саморегуляции во время выступления.

В своей педагогической практике многие опираются на исследования и приемы доктора педагогических наук, профессора психологии, музыканта Петрушина Валентина Ивановича, чьи психологические приемы и методические рекомендации считают полезными для практического использования в классе. Здесь можно выделить ряд приемов и методов, которые повышают психологическую устойчивость ученика во время публичного выступления.

На первом этапе проводится погружение исполнителя в аутогенное состояние, на втором – прорабатывается образная картина концертного выступления.

Первый этап включает в себя расслабление мышц тела. Когда человек произвольно расслабляет при помощи образных представлений мышцы своего тела, то кора головного мозга рефлекторно входит в промежуточное состояние между сном и бодрствованием. В таком состоянии «установочные» фразы воспринимаются на уровне подсознания.

1. Игра перед воображаемой аудиторией

Когда программа уже готова, учащийся проигрывает ее целиком от начала и до конца, и представляет, что он играет перед очень взыскательной комиссией или слушательской аудиторией.

Это исполнение можно записать на видео, потом вместе прослушать и откорректировать. Этот прием позволяем проверить степень влияния сценического волнения на качество исполнения, заранее выявить слабые места, которые проявляются в ситуации, когда волнение усиливается.

2. Медитативное погружение

Этот прием связан с осуществлением принципа «здесь и сейчас». Исполнение на основе этого приема связано с глубоким осознанием и прочувствованием всего того, что связано с извлечением звуков из музыкального инструмента. При фиксации внимания на слуховых ощущениях улавливаются все переходы звуков из одного в другой, все интонируемые смыслы, которые возникают из соединения звуков между собой. Погружение в звуковую материю происходит при выполнении следующих видов упражнений. Предлагаем учащемуся:

- Пропевание про себя (мысленно);
- Пропевание вместе с мысленным проигрыванием;

При фиксации внимания на двигательных ощущениях осознается характер прикосновения к инструменту, проверяется свобода движений и наличие в мышцах ненужных зажимов, которые моментально должны быть сброшены.

Профессор Петрушин В.И. отмечает в своей работе, что медитативное погружение формирует так называемые сенсорные синтезы, которые являются одним из главных признаков правильно сформированного навыка. Слуховые, двигательные и мышечные ощущения, мысленные представления начинают работать не порознь, а в непрерывном единстве. В этом случае возникает ощущение, что исполнитель и звучащее произведение представляют собой единое целое.

3. Обыгрывание

По мнению профессора Петрушина В.И. в этом приеме психологической подготовки музыкант - исполнитель постепенно приближается к ситуации публичного выступления, начиная от самостоятельных занятий и кончая игрой в кругу друзей. Обыгрывание программы или произведения надо делать как можно чаще и постараться достичь того, чтобы как сказал Станиславский К.С.: "Трудное стало привычным, привычное - легким, а легкое - приятным".

Второй этап включает в себя проработку образной картины концертного выступления.

1. Ролевая подготовка

Этот прием можно применять с детьми среднего и старшего возраста 12-16 лет. Смысл этого приема заключается в том, что исполнитель, абстрагируясь от своих личных качеств, входит в образ хорошо ему известного музыканта, не боящегося публичных выступлений, и начинает играть как бы в образе другого человека. Смысл ролевой подготовки заключается в том, что исполнитель, чрезмерно волнующийся перед выступлением, начинает играть роль человека, который уверен в себе и ничего не боится. Надо скопировать его манеру на сцене сидеть за инструментом, копировать уверенный, оптимистический эмоциональный настрой, то есть настрой от "внешнего" к внутреннему состоянию.

Для этого просматриваем с учениками записи, чтоб ученики, не только могли настроить себя эмоционально, но и почерпнуть профессиональные навыки: музыкальность исполнения, ознакомление с техническими приемами, манеру поведения на сцене.

2. Выявление потенциальных ошибок

Даже когда программа выступления кажется идеально выученной и можно ее играть на сцене, можно предложить несколько приемов для обнаружения слабых мест. Как бы ни было хорошо выучено произведение, в нем всегда может быть не выявленная ошибка, которая, как правило, и выявляется во время публичного ответственного выступления.

Для обнаружения возможных ошибок есть несколько приемов:

Категорически не смотреть на инструмент. В медленном или среднем темпе, с установкой на безошибочную игру сыграть произведение. Проследить, чтобы нигде не возникло мышечных зажимов и дыхание оставалось ровным и ненапряженным.

Игра с помехами и отвлекающим фактором (для концертного внимания). Преподаватель или концертмейстер играет тихо другое произведение, ученик должен попытаться сыграть программу. Более сложное задание - сделать то же задание с завязанными глазами.

В момент исполнения программы в трудном месте педагог или кто-то другой произносит психотравмирующее слово "Ошибка", но ученик при этом должен суметь не ошибиться.

□ Сделать несколько поворотов вокруг своей оси до появления легкого головокружения. Затем, собрав внимание, начать играть в полную силу.

□ После некоторых физических упражнений начинать играть программу. Несколько похожее состояние бывает в момент выхода на эстраду. Преодолеть его поможет данное упражнение.

Выявленные ошибки, устраняем тщательным проигрыванием программы в медленном темпе. А также намечаем опорные места в произведении, с которых бы ученик, в случае срыва, мог легко продолжить игру.

Универсальных рецептов для преодоления негативных форм сценического волнения не существует. Дать однозначный рецепт, для того чтобы выступление имело успех, не возьмётся ни один, пожалуй, музыкант. Каждый человек индивидуален, а значит, методы подготовки будут основываться исходя из индивидуальных качеств музыканта-исполнителя. Подготовка к концертному выступлению сложный процесс, затрагивающий не только как исполнительское мастерство, так и проблемы психологической подготовки музыканта-исполнителя к концертному выступлению. Практика показала, чем больше выходишь на сцену, тем больше проявляется уверенность. Сцена - лучшее лекарство от волнения.

Список литературы:

1. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада / В.Ю. Григорьев. – М.: Классика XXI, 2006. – С. 156.
2. Докшицер Т.Ф. Путь к творчеству / Т.Ф. Докшицер. - М.: ИД Муравей, 1999. – С. 216.
3. Клецов С.В. Волнение музыканта на эстраде и методы его устранения / С.В. Клецов // Советская музыка. - 1936г. - №11.
4. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей / В.И. Петрушин – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – С. 384.
5. Ямпольский А.И. О методе работы с учениками / А.И. Ямпольский // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. – М., 1968. – С.6-21.
6. Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие / Ю.И. Янкелевич. – М.: Постскриптум, 1993. - С. 312.

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД КАНТИЛЕНОЙ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО ДМШ

*Файзуллина Г.Ч.
преподаватель по классу фортепиано
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны*

Мелодический слух у учащихся фортепианного класса заметно улучшается в ходе исполнения кантиленой музыки различных жанров и стилей. Чтобы гибко, напевно, эмоционально проинтонировать мелодию, музыканту надо обладать чутким отзывчивым слухом. Умение петь на инструменте – одна из важнейших сторон техники пианиста. Не следует думать, что понятие «кантилена» предполагает какое – то одинаковое, раз и навсегда установленное звучание. Cantilena – переводится с латинского как мелодия, песнь. Такие эпитеты применяемые для характеристики музыки, как печальная, трагическая, величественная, торжественная, шутливая, драматическая, лирическая, очень приблизительны; каждая содержательная мелодия имеет свою, непередаваемую на язык слов внутреннюю сущность. Эпитеты подсказывают лишь основное направление работы. Самое сокровенное в мелодии можно лишь почувствовать. Эмоциональное отношение к мелодии одна из важнейших сторон музыкальности человека. В процессе работы пианист воплощает свое внутреннее представление мелодии в реальное звучание.

Хорошие исполнители умеют находить для каждой мелодии соответствующий ее особенностям индивидуальный звук. Звук мелодии может отличаться по силе, тембру, насыщенности. Градации его густоты, протяженности или прозрачности безгранично разнообразны.

Центральное место в процессе обучения игре на фортепиано занимает работа над звуком, умение слышать и слушать себя.

Главной и первой задачей любого пианиста должна быть:

- выработка глубокого, полного, богатого звука;
- дослушивание звука до конца;
- плавная передача одного звука в другой;
- ощущение горизонтального движения в развитии музыки.

Ощущать движение музыки - это думать и слушать «вперед». Горизонтальное слышание обеспечивает связность, текучесть исполнения, воспитывает чувство широкого мелодического дыхания. Горизонталь помогает продолжить движение на длинных нотах мелодии, что особо важно в кантилене. Все эти факторы должны дополнять друг друга, быть в единстве и совпадать в одном сложном процессе в работе над кантиленой. Говоря о «дослушивании» мы имеем в виду движение звука, а не покой, и это движение должно стать импульсом дальнейшего движения. При переносе руки на другую клавишу, ученик должен переносить не руку, а «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса.

Хочется сказать о специфике инструмента. Фортепиано, как и клавесин, орган, считается инструментом «неинтонирующим», и если на виолончели или скрипке можно смычком вести длинные звуки и даже сделать крещендирование, то особенность фортепианного интонирования связана с тем, что звук на фортепиано не тянется, и от пианиста требуется в воображении продлевать уходящие звуки и непрерывно вести мелодию вперед. На фортепиано ведение одного звука в другой осуществляется внутренней волей, исполнительской энергией, продлением звука в воображении. Реальное продление звука возможна только с помощью педали.

Ребенка надо научить слушать до конца звук и ощущать, «вести» его кончиком пальца, пока он длится.

При этом необходимо:

- пальцы держать как можно ближе к клавишам;
- стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, стремиться к максимальному, полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой;
- рука должна быть «освобождена от всякой скованности» (особенно в запястье);
- ладонь должна находиться над нажимаемой клавишей;
- пальцы держать собранными вместе;
- закругленность пальцев должна быть минимальной;
- звук извлекаем не кончиком пальца, а «подушечкой»;
- свобода корпуса, плеча, предплечья;
- органическая их взаимосвязь, чувство целого, большой руки «крыла», пальца, «вырастающего из плеча»;
- локти не прижимать к туловищу;
- хороший контакт с клавиатурой при передаче веса в кончик пальца;
- естественность опоры руки.

Начинать работу над звуком с упражнений:

Упражнение № 1. Каждый звук берется следующим образом:

- до нажатия клавиши палец соприкасается с ней;
- кисть в это время опущена чуть ниже клавиатуры;
- плечо свободно висит вдоль корпуса;

- взятие звука производится путем энергичного, короткого взятия звука весом всей руки от плечевого сустава;
- кисть идет вверх;
- рука принимает первоначальное положение;
- повторно извлекает звук.

Слух обязан следить за звуком, исключить резкость и твердость. Прodelьвать это нужно очень внимательно, при этом упражняющаяся рука приучается всей своей массой опираться на пальцы. Образуется контакт с клавиатурой.

Упражнение № 2. Пианист не может обладать красивым, певучим звуком, если слух его не улавливает всей доступной фортепиано протяженности звука, вплоть до его растворения: от «f» к «ррр». Только требуя от рояля невозможного, достигаешь на нем всего возможного. Надо взять ноту и держать ее до тех пор, пока ухо совершенно не перестанет улавливать какое-либо колебание струны. Тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука, тот сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужной для ясной передачи гармонии, соотношением между мелодией и аккомпанементом.

Упражнение № 3. Играем короткую последовательность из 3-4 нот.
f – mf – p.

Смысл этого упражнения состоит в том, что каждый последующий звук берется с той силой звучания, которая получилась в результате «затихания» предыдущего звука, а не его первоначального возникновения на форте. Переступать нужно мягко, погружаясь «до дна клавиши», поднимать отыгравший палец также следует мягко, не спеша. Необходимо связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец. Переступающие пальцы ведут руку, взаимодействие пальцев и руки придает звукам глубину, а мелодии связность. Именно переступающие пальцы, должны доводить каждый звук мелодии до конца. Если ухо не слышит звук до конца, то каждый следующий звук мелодии не выливается из предыдущего, а берется как бы заново, с помощью нового движения руки или кисти. Это упражнение учит детей петь на инструменте.

Дыхание. Нам надо научить детей «петь» на инструменте мелодическую фразу. В основе – дыхание руки. «Дышит» ли рука пианиста или нет – в кантлене это сказывается сразу, сказывается уже в том, как он «интонирует» первый мелодический интервал, он должен брать его с «внутренним усилием», а не с механической легкостью. Рука пианиста должна «дышать» во время игры, должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании». Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами, «освобождающими» подбрасываниями локтя или запястья, вихлянием плеч, головы, туловища. Исключить дополнительные движения пальцев, руки, корпуса, все это приводит к разрыву фразы «...так, как если бы певец после каждого звука брал дыхание». /А.Д. Алексеев Клавирное искусство/.

Выразительность музыкальной речи во многом зависит от исполнительского дыхания. Педагог воспитывает у ученика навык игры фразы на одном дыхании. «Дышать» надо вовремя, в полном соответствии с музыкальной фразировкой и с характером звуковой задачи.

Правильное дыхание:

- объединяет фразу;
- организует движения пианиста;
- помогает осуществить динамическое развитие.

Дыхание помогает выразить характер музыки.

Своевременность дыхания способствует организации связного исполнительского процесса, помогает ярче выразить музыку.

Нарушение дыхания происходит, если пианист не дослушивает и срывает концы фраз, стремясь занять новую позицию.

Фраза Что лежит в основе умения петь на инструменте? Умение спеть мелодическую фразу.

Главное, от чего зависит «фортепианное пение» - не столько способ извлечения каждого звука мелодии в отдельности, сколько сочетания звуков, слияния их в интонации, предложения, периоды, способ фразировки.

Фразу нельзя начинать слишком большим взмахом руки. Фразу следует начинать постепенно – разворачивающимся движением, полезно поупражняться в исполнении начала фразы так, как если бы оно было ее серединой, как если бы первому звуку предшествовало еще 2-3 звука.

Полезно поиграть несколько раз фразу, представив себе ее середину - началом не прибавляя, а убавляя, отсекая первые звуки. (играем с конца, прибавляя по одному два звука), это приучает ученика «ступать» не сразу «всей стопой», а «подбегать на цыпочках» к кульминационной точке. В каждой группе необходимо найти интонационно – динамический центр, выраженный чаще всего 2-3 звуками.

Выразительная мелодия вызывает естественное эмоциональное стремление «петь» на инструменте и в значительной степени зависит от внутреннего слышания, представления мелодии как целого, в движении. Мелодическая группа берется на одном движении, «на одном дыхании руки». Учить отдельные, небольшие отрывки произведения. Протяженность этих отрывков различна – от фраз до отдельных интонаций, обязательно надо работать над соединением 2-х мелодических звуков. После предварительного слушания отдельных мотивов, интонаций, необходима специальная работа для достижения цельности исполнения.

Существует закономерность фразировки:

- нужно мыслить фразу спетой;
- предслышать ее протяженность и направленность;
- заботиться о мягком завершении концов фраз;
- не останавливать развитие музыкальной мысли на длинных нотах и избегать толчка при выведении короткой длительности из длинной;
- прослушивать широкие интервалы, уметь внутренним *glissando* заполнить интервал и соединить далекие звуки, перевести его один в другой;
- уметь найти гибкость ритма и динамики в равномерно-подвижных мелодиях инструментального характера

Работая над произведением, приходится учить мелодию отдельно. Главная цель, стоящая перед исполнителем в этой работе - почувствовать характер мелодии, понять ее выразительный смысл и найти исполнительскую форму. Конкретно пианистические задачи заключаются здесь в поисках характерного тембра звука и его нюансов, ритмической организации, фразировки, темпа. Сознательно добываясь наилучшей формы выражения содержания и лучшего качества ее воплощения, исполнитель попутно углубляет и уточняет для себя понимание самого образа, слышание играющего обогащается. Активность слуха и чувства в работе над мелодией обязательны.

Легато Важной пианистической задачей в исполнении кантилены является владение легато:

- научиться переносить опору руки с одного пальца на другой без толчка, (словно переступая с пальца на палец), внимательно слушать, как один звук словно перетекает в другой;

- движение руки должно быть плавным.

Внешняя манера передачи опоры из пальца в палец может быть разной:

- пальцевое легато - без видимых вертикальных движений пальцев над клавиатурой. Каждый палец заранее готов на свою клавишу и играет только от поверхности клавиатуры вниз. Г. Нейгауз рекомендует такой прием для достижения «нежного, теплого, проникновенного звука».

Пальцевое легато – это ощущение власти над своей физической природой, над своими пальцами, чувство умения играть. Это такое ощущение, как будто клавиша и есть звук, как будто это звук непосредственно передается из пальца в палец, как будто сами пальцы звучат.

- легато весовое, достигаемое путем небольшого замаха длинного, несколько вытянутого пальца с подключением боковых движений и покачивания всей рукой при переходе от звука к звуку, Г. Нейгауз считает целесообразным для достижения большого открытого широко льющающегося звука.

В кантилене спутниками хорошего звука будут всегда:

- полнейшая гибкость, но не «расслабленность»;
- свободный вес - рука свободная от плеча и спины до кончиков пальцев, прикасающихся к клавишам;
- уверенная целесообразная регулировка этого веса от еле заметного летучего прикосновения в быстрых легчайших звуках (жемчужная игра) до огромного напора с участием всего тела для достижения красивого, бархатного звука.

Все это не сложно для тех:

- кто хорошо слышит;
- имеет ясный замысел;
- способен использовать данной ему природой гибкость и свободу своего тела;
- умеет много и упорно заниматься на рояле.

Список литературы:

1. Савшинский С. Пианист и его работа. / С. Савшинский / – М.: Классика - XXI, 2002. - С.244.
2. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. / Б. Кременштейн / - М.: Классика - XXI, 2003. – С.128.
3. Коган Г. Работа пианиста - М.: Классика / Г. Коган / - XXI, 2004. - С.204.
4. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. / Е.Я. Либерман / - М.: Классика- XXI, 2003. - С.48.
5. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. / С.Е. Фейнберг /- М., 1965. - С. 516.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. / Г. Нейгауз / - М., 1961. – С.318.

ОСОБЕННОСТИ ПОДБОРА РЕПЕРТУАРА И РАБОТА НАД НИМ, С УЧАЩИМИСЯ МЛАДШЕГО ХОРА, ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ОТДЕЛЕНИЙ

Фаррахова Л.В.

*преподаватель по классу хоровых дисциплин
МАУДО «Детская музыкальная школа №5»
г. Набережные Челны*

Хоровое пение – это искренний разговор со слушателями.

Репертуар – основа хорового коллектива.

Формирование и подбор репертуара, процесс долгий и сложный, необходимо учитывать разнообразие песенных форм и жанров, возрастные и индивидуальные особенности учеников. Правильно подобранный репертуар влияет на качество ансамблевого звучания, интонирование, укрепление дыхания, дикции. При подборе песенного репертуара, нужно учитывать физиологические способности голосового аппарата детей – диапазон, регистр. Поэтому для детей младшего возраста (8-11 лет) следует подбирать произведения со средним диапазоном. В репертуар младшего хора, нужно включать больше произведений разных жанров, что значительно повысит музыкально – речевую активность. Так же при правильном подборе репертуара, у детей начинают формироваться музыкально-эстетические чувства.

Работа над репертуаром должна проводиться по принципу: от простых произведений к сложным – это развивает вокальные навыки детей и ведет к качественному звучанию в хоре.

При подборе репертуара нужно учитывать критерии:

- а) характер произведения;
- б) возраст детей;
- в) разнообразии характера, а также содержания.

Не желательно выбирать очень усложненные произведения. С этой задачей не все могут справиться. Сложные произведения нужно включать в репертуар, но с осторожностью, иначе последующая работа не принесет хороших результатов. Не следует подбирать и слишком легкие песни, они не развивают детей как в музыкальном плане, так и в художественном. Легкие песни могут быть просто не интересны детям.

С годами становится все сложнее с подбором репертуара для детских хоров, но посмотрев множество хоровых конференций и семинаров, все-таки, в содружестве с педагогами разных городов, репертуар можно обогатить, и подобрать интересную информацию.

Множество интересных хоровых произведений у таких современных композиторов как: В. Сапожников, С. Смолянинов, Д. Жученко, В. Фадеев, А. Смелков, В. Кухта, Е. Панченко, А. Ростовская, А. Думченко.

Итак, выбрав произведение для работы с детьми, изначально нужно внимательно его изучить. Для этого необходимо составить план разучивания, выделить сложные места.

Прежде чем приступить к музыкальному разучиванию произведения, конечно, нужно детям показать его, ознакомить в музыкальном плане. Первоначально можно прослушать запись разучиваемого произведения, в исполнении хорового коллектива и показать в собственном исполнении. Рассказать об авторе и композиторе. Далее обсудить характер песни, сюжет и образы.

В младшем хоре инструментальных отделений со 2 класса, начинается обучение хористов сольфеджированию (пению по нотам). Работа над произведением проходит по партитурам, каждому раздается распечатанная партия. В партитуре проставлены цифры (начало фразы, обозначено определенной цифрой), в соответствии со смыслом литературного текста и музыки, что делает разбор произведения удобнее.

На первом занятии, с целью ознакомления, новое произведение исполняется целиком каждой хоровой группой, 1–2 раза, несмотря на технические или исполнительские неточности. При чтении нот с листа, дети уже получают начальное представление о произведении. Далее необходимо разбить произведение на части, и приступить к работе над ним.

Работа по разучиванию произведения начинается с разбора тональности, тактового размера, только после этого хор приступает к сольфеджированию хоровой партии по фразам, с названием нот. Особое внимание уделяется точности интонирования и ритмических рисунков. В этом процессе дети сталкиваются с трудностями. Для них проблематично и ново петь нотами произведение, но постепенно они начинают понимать его изнутри, и соответственно, вникать в выразительность исполнения.

Со 2 класса в младшем хоре, в репертуаре появляются двухголосные произведения. С первых уроков, этому процессу уделяется особое внимание, ребята отрабатывают отдельно каждый голос по партиям, при этом приобретают навык умения подстроить голос к своей партии и слушать другую партию. Это является важным моментом работы над унисоном, ритмическим и динамическим ансамблем, а также мелодическим строем и дикцией каждой партии. В процессе работы над произведением, каждый ребенок может показать свои способности.

Процесс разучивания песни и работы над художественно-технической стороной имеет определенную последовательность в работе:

- а) пение произведения по партиям;
- б) работа над техникой и динамикой.

При разборе произведения, эмоциональное содержание учитывается прежде всего. Решение технических задач проходит именно через художественный образ произведения. Большую роль здесь играют и динамические оттенки. Сольфеджирование произведения, на начальном этапе разучивания, проходит сразу с акцентом на динамику. Сложные места отрабатываются особенно глубоко, сначала пропеваются нотами, потом на слоги, далее различными штрихами. Постоянная практика чтения нот с тактированием развивают музыкальный слух, умение ориентироваться в нотном тексте.

В завершающий период работы над песней, основное внимание уделяется, техническим трудностям и художественному исполнению произведения. Чтобы добиться легкости, подвижности в пении, отдельно отрабатываются ритмические фигуры на разные размеры и в разных темпах, как нотами, так и различными штрихами.

Работа над разбором хорового произведения – это, в первую очередь, творческий процесс, в котором соединяются принципы как технического, так художественного и эмоционального развития детей.

Конкретные сроки работы с хором над песней, установить невозможно, и тем более ни как нельзя определить какие-либо границы. Много зависит от сложности выбранного произведения, а также от частоты хоровых занятий

Основная задача хорового пения в младшем хоре – научить детей выразительному исполнению песни, правильному звукоизвлечению и сосредоточенности мысли на слове. Обязательным пунктом в работе над произведением является осознание содержания произведения, из этого вытекает высокохудожественное и выразительное исполнение.

Вокальное развитие детей в хоровом коллективе, зависит именно, от выбранного песенного репертуара. Только правильно подобранный песенный репертуар, вызывает интерес детей к пению, а это и есть успех вокальной работы!

Заключение. Подбор репертуара для младшего хора и работа над ним, включает в себе массу позитивных и творческих моментов, пение в хоре учит детей любить музыку, а музыка и способствует их музыкальному и эмоциональному развитию. Правильно подобранный, интересный и разнообразный репертуар, придает творческую активность в жизни хорового коллектива, повышает его исполнительское мастерство и выделяет отдельного каждого исполнителя в частности.

Список литературы:

1. Стулова Г. П. Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором. — М., 2005.
2. Осеннева М.С., Самарин, В.А., Уколова, Л.И. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом. — М., 1999.
3. Стулова Г. П. Теория и практика работы с детским хором. — М., 2002.
4. Соловьева Л.В. Репертуар детского хора (из опыта работы с детским хором «Вдохновение»). Учебно-методическое пособие. – Надым, 2016. – 62с.
5. Щетинин М. Н. Дыхательная гимнастика А. Н. Стрель
6. «Вопросы методики музыкального воспитания детей». – М.: Музыка, 1975.

АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК ЭФФЕКТИВНАЯ ФОРМА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ И РАЗВИТИЯ УЧАЩЕГОСЯ

*Фирсова Г.Г.
преподаватель по классу баяна
МАУДО «Детская музыкальная школа № 4»
г. Набережные Челны*

Понятие ансамбль трактуется как коллектив. Коллективное исполнительство привлекательно тем, что приносит радость совместной работы. Как и любой вид творчества,

ансамблевое исполнительство имеет свои особенности, специфику и технику. Одной из особенностей ансамблевого исполнительства является умение играть с одним или несколькими партнерами. Это умение является чрезвычайно важным для формирования профессионального мастерства баяниста.

В настоящее время невозможно представить музыкальную жизнь без выступлений ансамблей баянистов. Об этом говорят выступления дуэтов, трио, ансамблей большего состава на концертных площадках, фестивалях, конкурсах.

В музыкальных школах не всегда уделяется должное внимание ансамблю, как учебной дисциплине. А ведь именно ансамбль предполагает развитие таких качеств, как умение слушать и слышать. Немаловажную роль играет умение общаться с другими детьми, так как любая форма коллективного творчества предполагает работу над воплощением художественного замысла.

Важно начинать работу над ансамблем с самых первых уроков занятий на инструменте. Чем раньше ученик начинает играть в ансамбле, тем более грамотный, техничный музыкант из него вырастает. Многие педагоги по специальному инструменту практикуют ансамбли внутри класса. Это могут быть как однородные, так и смешанные ансамбли.

Как показывает практика, навыки ансамблевого музицирования ученик приобретает уже на первых уроках. Обычно это пьесы, состоящие из одного или нескольких звуков, ритмически организованных. Педагог в это время исполняет мелодию и сопровождение. В процессе данной работы ученик развивает слух для исполнения пьес аккомпанементом (с левой рукой), концентрирует внимание на ритмической точности, верном распределении меха, осваивает элементарную динамику, первоначальные игровые навыки. Развиваются ритм, слух и чувство ансамбля, чувство ответственности за общее дело. Такое исполнение вызовет у учащегося интерес к новому для него звучанию музыки - интересному и красочному.

В течение первого месяца занятий на инструменте (все зависит от способностей ученика) ученик играет простые мелодии в сопровождении педагога. Пьесы следует выбирать разнообразные по темпу, характеру и т.д.

Детям нравится играть в ансамблях. Но для успешного существования ансамбля, педагогу важно подобрать учащихся равных по музыкальной подготовке и владению инструментом. Кроме того, нужно учитывать межличностные отношения участников, умение одновременно увлечься исполняемым материалом – это зависит от сходства партнеров, их кругозора интересов, эмоциональной отзывчивости, воображения и исполнительского таланта.

Говоря о знаниях, умениях и навыках, которые необходимы детям, обучающимся в классе ансамбля, при работе над музыкальным произведением, нужно отметить такой навык, как хорошее чтение нот с листа. Знакомство с произведением и первая стадия работы над ним невозможна без данного навыка.

В средних классах, работая в классе ансамбля, ученик продолжает развивать слух, концентрировать внимание на ритмической точности, верном распределении меха. Ученик ясно понимает, насколько важна синхронность – результат основного качества ансамбля. Синхронность – это и техническое требование игры. Нужно одновременно взять и снять звук, выдержать вместе паузу, перейти к следующему звуку.

Первый аккорд содержит в себе две функции – совместное начало и определение последующего темпа. На помощь придет дыхание. Вдох – самый естественный и понятный сигнал о начале игры для любого музыканта. Как певцы перед исполнением берут дыхание, так и музыканты – исполнители, но у каждого инструмента своя специфика. Духовики показывают вдох началом звука, скрипачи – движением смычка, пианисты – «вдохом» кисти руки и прикосновением к клавише, для баянистов и аккордеонистов, наряду с движением кисти – ведение меха.

Немаловажный момент – взятие нужного темпа. Здесь все зависит от скорости вдоха. Резкий вдох говорит исполнителю о быстром темпе, спокойный – сигнал о медленном.

Поэтому важно, чтобы участники ансамбля не только слышали друг друга, но и видели, нужен зрительный контакт.

В старших классах учащиеся обладают необходимым комплексом знаний, умений и навыков. Как в сольном исполнительстве, так и в ансамблевом, им под силу более сложные художественные задачи. В это время основными критериями коллективного творчества являются такие понятия, как слаженность и единство звучания, с одной стороны, и ясная расчлененность функций той или иной партии – с другой. Этому во многом способствует умелое владение исполнителем динамикой, техникой, голосоведением и т.д.

Как одно из наиболее действенных выразительных средств в музыке, динамика позволяет глубже раскрыть характер произведения, его интонационное богатство, фразировку. Именно это выразительное средство развивает в исполнителе такие профессиональные качества, как умение слушать, распределять свое внимание на одновременное выполнение нескольких задач, воспитывает чувство меры. Все перечисленные качества воспитывает и сольное исполнительство, но не в такой степени, как ансамбль.

Богатство средств выразительности в игре на баяне связано с обширным арсеналом штрихов и приемов звукоизвлечения. Профессиональный уровень любого ансамбля по согласованности игры определяется синхронностью звучания. Последняя подразумевает не только единую скорость движения, но и штриховую согласованность, представляющую собой не только важную художественную задачу, но и серьезную техническую сложность.

В работе над ансамблем немалую трудность представляет собой знакомство с новым полифоническим произведением, так как оно в силу своей специфики в разборе сложнее гомофонно–гармонического. Поэтому при знакомстве с полифонией ансамблисты предварительно просматривают свои партии отдельно. А на совместных занятиях корректируют и реализуют общий исполнительский план. Параллельно должна вестись планомерная работа над развитием навыков чтения полифонической музыки всем ансамблем. Постоянное знакомство с полифонией развивает соответствующий слух музыканта, его умение следить по горизонтали за одновременном развитием нескольких голосов. Ощущение исполнителя в момент ансамблевого музицирования, намного разнообразней и богаче: «В ансамбле музыкант сразу чувствует, как возросли разнообразие красок и мощь звучания, которыми он пользуется, и, соответственно, яркость и живость впечатления, производимого его игрой». Поэтому бытующее мнение о том, что ансамбль стесняет свободу исполнителя, безусловно – ошибочно.

Уровень преподавания ансамблевых дисциплин у баянистов в последнее время повысился. Но множество проблем возникает с репертуарным подбором, так как на данный момент существует мало готового учебного материала, а имеющийся не имеет систематизации по степени трудности его исполнения. В связи с этим подбор репертуара полностью ложится на плечи педагога, многим приходится делать собственные переложения и обработки.

Большая часть детей любит выступать на сцене. Поэтому для выступлений нужно накапливать репертуар разножанровый: от классического до эстрадного. Концертная деятельность ансамблей необходима и для популяризации народного исполнительства. Как правило, выступления детских ансамблей пользуются успехом у слушателей. А для детей выступления способствуют приобретению уверенности, сценической свободе, прививают вкус и любовь к публичным выступлениям. Все это говорит о необходимости на протяжении всего обучения в ДШИ заниматься ансамблевым музицированием.

Список литературы:

1. Брызгалин В.С. Радостное музицирование / В.С. Брызгалин // Антология ансамблевой музыки в четырех томах – Челябинск.: 2007. – С.23.
2. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. / М.И. Имханицкий // Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. - М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. - С.43-54.

3. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика / В.В. Крюкова - Ростов-на-Дону.: Феникс, 2002. – С.43.
4. Шрамко В.И. Класс ансамбля баяна (аккордеонов). / В.И. Шрамко - СПб.: Композитор, 2008.- С.32-35.

ТЕМАТИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ – ОДНА ИЗ ФОРМ РАБОТЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО (ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)

*Францева Л.А.
преподаватель по классу фортепиано
МАУДО «Детская музыкальная школа №6 им. С. Сайдашева»
г. Набережные Челны*

*Не в том дело, что способности проявляются в деятельности,
а в том, что они создаются в этой деятельности.*

Теплов Б.И.

В период обучения в музыкальной школе большое общеобразовательное значение имеет изучаемой репертуар учащихся. Произведения таких композиторов, как В.А. Моцарт, Л. Бетховен, П. Чайковский, Р. Шуман и других авторов не только познакомят учащихся с крупнейшими личностями, но и позволят связать их творчество с этическими проблемами. Велико значение и непосредственного воздействия самой музыки, проникновения в мир ее художественных образов.

Разнообразие произведений композиторов - представителей различных стилей – помогают учащимся познакомиться с многонациональной музыкальной культурой. Работа над сборниками произведений авторов различных эпох дает возможность более глубокого, расширенного проникновения в музыкальный язык композитора, в стиль эпохи.

Например: специфика венгерских и словацких народных мелодий в сборнике Б. Барток «Детям» заключается в коротком дыхании, многие мелодии исполняются *non legato*, что представляет большую трудность в отношении распределения звучности и т.д.

Знакомство с необычайным музыкальным языком дает цикл «Детской музыки» С. Прокофьева. Сложная фактура колористическими эффектами и техническими приемами доставляет радость общения с музыкой.

Каждый исполнитель достойно справляется с поставленными перед ним задачами в пьесах П. Чайковского из «Детского альбома». Это работа над звуком, голосоведением, фактурой, ритмическими особенностями пьес.

В классе аккомпанемента совместная работа учащихся и солистов создает точное и органичное сочетание вокальной речи и музыкального сопровождения. Необычный по ладогармоническому звучанию музыкальный язык требует соответственного прочтения и интерпретации ярких, лаконичных, насыщенных философским смыслом текстов в произведениях М.М. Ипполитова-Иванова «Пять романсов» на стихи японских поэтов.

Работа в классе создает дружескую атмосферу, поддержку, соперничество не только среди детей, но и среди родителей. Первый комплекс навыков ученик получает в группе раннего эстетического развития с 4-5 летнего возраста. Путь к чистоте исполнения начинается с багажа образных ощущений. Придумывая сказки, собирая материал (песенки, небольшие пьески) можно украсить однообразие механической работы.

Например: сказка «В гостях у бабушки». Складывалась она из песенок и пьес, которые выучили малыши класса. Текст сочиняли вместе с детьми, рассказывая о событиях в деревне, в лесу, с животным миром и сказочными героями. В роли рассказчицы выступила мама одной из учениц, наполнив атмосферу домашним уютом. На этих маленьких концертах малыши показывают свой артистизм, любовь к музыке и проявляют творческое начало.

В классе фортепиано обучение проходит при знакомстве со сборниками пьес композиторов, на основе изученного репертуара организовываются лекции-концерты класса:

1. Б. Барток. «Детям»
2. П. Чайковский «Детский альбом», «Времена года»
3. Р. Шуман «Альбом для юношества», «Пестрые листки», «Листки из альбома»
4. С. Прокофьев «Детская музыка», пьесы из «Ромео и Джульетта»
5. Э. Григ «Лирический альбом», отдельные пьесы для старших классов.
6. В. Моцарт «6 сонатин»
7. И. Гайдн «Великий музыкант из Рорау». Совместно с вокальными произведениями.
8. Концерт концертов.

В классе аккомпанемента в роли солистов - учащиеся и преподаватели-вокалисты, инструменталисты.

1. Концерт старинной музыки (соло – виолончель)
2. П. Чайковский. Детские песни (соло - детский вокал). Романсы.
3. Э. Григ. Романсы.
4. Вечер русского романса (соло – преподаватель)
5. Ипполитов-Иванов «5 романсов на стихи японских поэтов» (соло- преподаватель)
6. М. Таривердиев. Песни романсы на стихи М. Цветаевой.

В классе ансамбля также подбираются разнообразные программы:

- К. Хачатурян «Чиполлино»
 П. Чайковский «Спящая красавица»

Выпускники детской музыкальной школы, продолжающие обучение в средних и высших учебных заведениях, в течение обучения активно принимали участие в концертах, получая знания, сценическую закалку. Разнообразие музыкального репертуара в классе фортепиано, индивидуальный подбор музыкальных произведений, тщательная творческая работа педагога – приносят свои профессиональные плоды и влияют на творческое развитие учащихся.

Список литературы:

1. Б. И. Теплов. Избранные труды. 1 том.
2. Е. Макуренкова. О педагогике Листовой В.В.
3. Вопросы фортепианной педагогики. Ред. Трейстер.
4. Татьяна Петренко. Сочиняй как Барток. В чем ценность творческого метода композитора?

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССАХ ДУХОВЫХ И СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

*Хисамова Л.Р.
 концертмейстер
 МАУДО «Детская музыкальная школа №4»
 г. Набережные Челны*

*«Солист - это парус, аккомпаниатор - руль; лишенная одного из этих компонентов,
 лодка потеряет ориентир и не причалит к желаемому берегу»*

Е. Щендерович

Искусство концертмейстера формировалась очень длительное время. Уже начиная с древнейших времен, люди аккомпанировали себе на различных музыкальных инструментах - духовых и ударных. Это были простейшие аккомпанементы, которые использовались для сопровождения мелодии. Они представляли собой повтор мелодии октавой ниже или выше. В эпоху Барокко стали появляться виды клавишных инструментов - вирджинал, харпсихорд,

клавесин. Основным предназначением исполнителя в это время становится аккомпанемент. Музыкант-исполнитель на харпсихорде или клавесине должен был придерживаться определенных правил, знать в совершенстве контрапункт, а также поддерживать игру музыкантов в ансамбле. Такого музыканта называли «Маэстро чембало», именно он на долгое время занял руководящее место в оркестре. В 1600 году родилась опера, которая сконцентрировала в себе различные виды искусств, функция руководителя легла на «Маэстро чембало», который был экспертом во всех вопросах музыки. С этого момента можно уже и говорить о профессии аккомпаниатора (концертмейстера).

Первое упоминание, касающееся ансамблевого исполнительства, а следовательно, относящееся к концертмейстерству, можно найти в трактате Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» (1717г.) Здесь автор подчеркивает фундаментальную значимость сопровождения, художественную роль ансамблевого взаимодействия, которого можно достичь на основе человеческого контакта, взаимной эмпатии, и которое способствует дружескому сближению музыкантов.

Следующим этапом развития концертмейстерского искусства можно считать появление фортепиано. Многие музыканты считали, что фортепиано является лучшим аккомпанирующим инструментом.

На рубеже XIX-XX веков профессия концертмейстера вычленяется в отдельную профессию, выдающиеся музыканты сочетают сольную исполнительскую практику и концертмейстерство.

Первым кто избрал концертмейстерское искусство как профессию, был Михаил Алексеевич Бихтер. За ним последовали С. Давыдова, Н. Голубовская, А. Мерович, Д. Макаров, Е. Шендерович и многие другие. В работах Е. Шендеровича, владевшего тонкостями профессии, автору удастся приблизиться к целостному отражению основных проблем концертмейстерства, и прежде всего, равноправие пианиста в ансамбле.

Какие же навыки и умения необходимы для успешной концертмейстерской деятельности? Какими специфическими приемами должен владеть концертмейстер? Какова же роль в музыкальном воспитании детей?

Итак, концертмейстер-само понятие этого состоит из двух слов: концерт и мастер (по-немецки *meister*). Концертмейстер - универсальный пианист, который должен владеть обширным объемом знаний в области музыки, бегло читать с листа, транспонировать, подбирать по слуху, редактировать музыкальные тексты, делать переложения. Деятельность концертмейстера начинается уже с самых первых уроков. Между учеником и концертмейстером возникает творческая связь, сотрудничество, которое будет направлено на раскрытие художественного образа каждого музыкального произведения. В деятельности концертмейстера объединяются педагогические, психологические, творческие функции. Концертмейстер помогает ученику обогащать музыкальные представления, лучше понять, усвоить и передать содержания произведения, укрепляет интонацию, развивает ритмическую дисциплину ученика и согласованность исполнения партий. В работе концертмейстера крайне важно чувство меры, слуховой контроль и дирижерское начало, умение переживать и сопереживать. Существует несколько этапов подготовки учащегося к выступлению. Это- разбор, многократные повторения фрагментов, работа над метроритмом, ансамблем, сыгрывание, работа над формой произведения.

Еще одним этапом является выучивание произведения. Здесь необходимы детализация, игра с преувеличением, установление логических связей. Концертмейстер шаг за шагом проделывает с учащимся эту трудную, но, безусловно, интересную работу.

Особую роль в подготовке к концертным выступлениям играют репетиции в зале. Мастерство концертмейстера заключается в нахождении нужного звукового баланса, соответствующего акустике помещения. Концертмейстер также помогает воспитаннику приобретать артистические навыки общения с публикой.

Работа концертмейстера в классе духовых инструментов.

Знакомясь с пьесами для духовых инструментов, концертмейстер должен знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих.

Духовые инструменты отличаются особенностями конструкции, спецификой акустической природы, поэтому одни из них отличаются более широким динамическим диапазоном, другие - более узким. Большими динамическими возможностями обладают кларнет и флейта.

Атакой принято называть самое начало звукоизвлечения. Она занимает незначительную для слуха почти неуловимую часть длительности - порядка сотых долей секунды. При аккомпанементе духовым инструментам нужно слышать также моменты взятия дыхания.

Кларнет.

Один из самых певучих и виртуозных деревянных духовых инструментов. Его диапазон - от ре и до ля-си бемоль. Делится на несколько регистров, имеющих разные тембры. Нижние ноты кларнета - мрачные, средние - матовые, тусклые, высокие - светлые и звонкие.

Есть у этого инструмента несколько разновидностей: малый и бас-кларнет. Кларнет относится к транспонирующим инструментам. Партии для них нужно транспонировать на тон вверх по отношению к тональности фортепианного аккомпанемента.

Флейта.

Это один из самых древних духовых инструментов. Археологи находят изображения флейтистов на фресках Древнего Египта и Греции.

В настоящее время поперечная флейта, усовершенствованная в 1832 году немецким мастером Т. Бемом. Диапазон ее от 1 до 4 октавы. Нижний регистр глуховатый, мягкий; средний и часть верхнего очень красивы, обладают нежным и певучим тембром. Самые высокие звуки пронзительные, свистящие. При аккомпанементе флейте требуется более объемное звучание, чем гобою и тубе. Также следует учитывать скорость возникновения звука: на флейте звук возникает в течение 1/3 секунды.

Туба.

Самый низкий из медных духовых инструментов. Фундамент медной группы, подобно контрабасу у струнных.

Туба была изобретена в 1835 году. Диапазон ее от ми до фа (1). Тембр суровый, массивный. Роль тубы в оркестре ограничивается исполнением, на октаву ниже партии третьего тромбона. Иногда для нее пишут и самостоятельную басовую партию. Аккомпанируя тубе нужно менее объемное звучание, чем флейте и кларнету. Игра с тубой представляет собой особую сложность, где звучание находится на пределе возможностей слуховой дифференциации. Поэтому, требует осторожного исполнения басов.

Саксофон.

Входит в число деревянных духовых инструментов, хотя делается из металла-серебра или особого сплава. Изобретен этот инструмент в 1841 году. По звучанию и по форме он похож на кларнет. Особенно - на бас кларнет. Тембр его напоминает, как английский рожок и отчасти, виолончель.

Свое название «саксофон» получил от имени изобретателя - бельгийского мастера Адольфа Сакса. Сначала саксофон использовался только в военных оркестрах. Постепенно его стали вводить в оперный и симфонический оркестр.

При работе в классе духовых инструментов нужно учитывать и моменты взятия дыхания, жесты дирижера. То есть, постоянно воспитывать коллективное музыкальное мышление. От концертмейстера требуется свободное ориентирование в ансамбле, оркестре, быстрое схватывание и запоминание всего произведения в целом и в деталях.

Роль концертмейстера в классе струнно-смычковых инструментов.

«Она в музыке является столь же необходимым инструментом, как в человеческом бытии хлеб насущный» - говорили о ней музыканты в 17 веке.

Скрипка - самый распространенный струнный смычковый инструмент. Общий диапазон- от соль(малой), до соль (4). Скрипач изменяет высоту звука, прижимая струну к грифу пальцами левой руки. Есть много различных способов, так называемых штрихов, которые применяют при игре на скрипке. Можно играть не на одной, а на двух соседних струнах сразу.

Работая над произведениями скрипичного и виолончельного репертуара в классе концертмейстерской практики, прежде всего, следует указать на певучую мелодическую природу этих инструментов.

Струнное легато - это «осуществление мягкого, округлого, непрерывного потока звуков». (Л. Ауэр)

Игра пьес кантиленного характера в ансамбле со скрипкой и виолончелью способствует развитию мелодического слуха. Направляет пианиста на достижение таких особенностей звучания как слитность, непрерывность, выразительность. Формирует культуру игровых движений, заставляет искать специфические технические приемы звукоизвлечения.

Нужно пытаться, по возможности, смягчить атаку звука, прикосновение к клавиатуре должно осуществляться без жесткой фиксации кисти и пальцев. А скорее способом «поглаживания» клавиш, добиваться мягкости при исполнении гармонических и мелодических оборотов. В произведениях старинных мастеров уместно осторожно пользоваться педалью, ее применение должно быть строго ограничено. А вот в пьесах романтического периода, педаль наоборот будет фактурно-необходимой. Обогащающей звучание солилирующего инструмента.

Репертуар юных скрипачей и виолончелистов состоит не только из пьес, но и концертов. Именно при исполнении произведений крупной формы нужно стремиться «оркестровать рояль», то есть, пианист-концертмейстер будет выступать в роли оркестра. Характер оркестровых вступлений, проигрышей, заключений тоже целиком и полностью зависит от концертмейстера.

В заключении хочется сказать, концертмейстер должен питать особую любовь к своей специальности. Не всякий музыкант, аккомпанирующий певцу или инструменталисту, - просто концертмейстер. За это дело нередко берутся и великие музыканты, тем более при исполнении таких произведений, в которых фортепианная партия очень развита и ансамбль приобретает характер равноправного дуэта.

«Концертмейстер - это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога». Талант режиссера живет в его фильмах, художника - в картинах, поэта - в стихах. Исполнительский труд концертмейстера часто преходящ, сиюминутен, неуловим. В этом его сложность и благородство.

Список литературы:

1. Боровкова С. Методическая разработка об особенностях концертмейстера / С. Боровкова. – С-Пб.: Лангепас, 2012. – С.52.
2. Брагина О. О работе над музыкальным произведением / О. Брагина// Советская музыка, №3. – М.: Музыка, 1971. – С.32 – 35.
3. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М.: Музыка, 1971. – С.78.
4. Кубанцева Е. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера / Е. Кубанцева. – М.: издательство МВМУ, 2001. – С.81.
5. Шендерович Е.О. О преодолении пианистических трудностей / Е.О. Шендерович. // Советы аккомпаниатора. –М.: Музыка, 1987. – С.102.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО ТАТАРСКОГО НАРОДА

Хусаенова Э.И.

Аннотация. Важное место в системе национально-культурного, эстетического воспитания учащихся занимает обучение изобразительному искусству: на уроках можно полнее раскрывать особенности национальной татарской традиционной культуры.

Ключевые слова: бисер, намазлык, подзоры, Сабантуй, самобытное, творчество, вышивальщицы, бытовой обряд.

История и культура народа имеют не только признаки национальной принадлежности, но и различные способы и формы своего сохранения и выражения - это и родной язык, и историографические источники, и литературные памятники, и музыкальные произведения, и архитектура, и фольклор. А также, существует еще одна форма сохранения культурно-исторических традиций народа - это народное художественное творчество, из века в век ярко и зримо выражающее миропонимание народа.

Народное искусство - это уникальный мир духовных ценностей. Чем больше утрачивает современный человек связь с народными корнями и культурой своего народа, тем явственнее становится его духовное обнищание. Главное на сегодняшний день - это воспитать через искусство интерес и уважение к культуре, познания культуры и искусства. Но всё это, естественно, должно идти с опорой на свою родную культуру, через глубокое её проживание.

Однако вопросы художественно-эстетического воспитания обучающихся средствами татарского национального декоративно-прикладного искусства не получили еще достаточного освещения, не разработана целостная система изучения обучающихся татарского декоративно-прикладного искусства в массовой школьной практике.

Воспитание через искусство в Детской художественной школе является неотъемлемой частью формирования высоконравственного и духовного развития человека. Тесная связь восприятия произведения декоративного искусства с окружающей действительностью и практической, художественной деятельностью, способствуют формированию нравственных и эстетических качеств личности учащихся.

Огромное воспитательное значение приобщение ребенка к истокам народного искусства раскрыть красоту и богатство народного искусства татар, зажечь в ребенке любовь к яркому и самобытному творчеству.

Рассматривая декоративно-прикладное искусство татарского народа, на уроках прикладной композиции в рамках образовательной программы в Детской художественной школе [рис.1] целесообразнее начинать с самого популярного и распространенного вида прикладного искусства - вышивки. На уроках изучаем не только историю вышивки, но выполняем практические задания, начиная с самых азов, постепенно переходя к более сложным композициям, вышивке бисером. По итогам выполненных работ проводим отчетные выставки [рис.2], мастер-классы, участвуем в городских мероприятиях на празднике «Сабантуй» [рис 3].

Вышивка - один из древнейших и популярнейших видов женского ремесла. С давних времён игла умелых рукодельниц не только помогала мастерить одежду, но и расшивала её орнаментом. Вышивка не требовала сложных приспособлений, обходилась тканью, нитью и иглой и потому была любима народом. Орнамент татарской вышивки состоит из растительных и геометрических мотивов. Все они берут своё начало в культуре предков татар. Как свидетельствуют учёные, мотив цветочного букета, столь любимый татарскими вышивальщицами, принимает значение «дерева жизни» с его древнейшей трактовкой. Вышивка очень ярко воплотила своеобразие татарского народа и его эстетические устремления. Она завораживает своим совершенством, будь то старинные изделия либо произведения современных мастериц. Татарскую вышивку принято называть «живописью иглой», и в таких изделиях, как намазлыки, занавесы, подзоры, полотенца, она приближалась

к своеобразной декоративной картине. Многие вышитые изделия тесно связаны с бытовыми обрядами – декоративные полотенца, салфетки, скатерти составляли приданое невесты, часть вещей дарилась жениху и его родственникам, полотенца также являлись атрибутом национального праздника Сабантуй.

Сохранение своеобразия национальной вышивки, как и других видов декоративно-прикладного искусства, по-прежнему остается актуальной, так как изучение и развитие народных традиций составляет одну из главных приоритетных задач национальной политики региона. Интерес к вышивке как особому виду декоративно-прикладного искусства растет среди профессиональных художников Татарстана. Такими продолжателями традиций татарского народного искусства на примере национальной вышивки можно назвать В. Вильковискую, Т. Чудовичеву, Н. Сайхутдинову, М. Бикбулатову, Л. Адамову, Р. Файзрахманову, Р. Сафарову.

Из этого следует, что подрастающее поколение Республики Татарстан необходимо знакомить, как с искусством прошлых веков (посредством изучения народного искусства, посещения этнографических музеев, участия на выставках и т.д.), так и с искусством, которое в разных жанрах и формах продолжает свою жизнь в произведениях современных художников, со спецификой претворения народного творчества в жанрах профессионального искусства.

И в завершение хотелось бы отметить, татарское декоративно-прикладное искусство обладает большими воспитательными возможностями в развитии уровня художественно-эстетической воспитанности учащихся, что обусловлено яркостью и доступностью его образной системы, его близостью детскому художественному творчеству, нравственно-эстетической содержательностью, жанровым разнообразием, отвечающим различным художественным и эстетическим вкусам и потребностям обучающихся.

Интернет-ресурсы:

1. <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-esteticheskoe-vospitanie-uchashchikhsya-1-7-klassov-sredstvami-tatarskogo-de>
2. <https://infourok.ru/statya-nacionalnoregionalniy-komponent-na-urokah-izobrazitelnogo-iskusstva-v-tatarskoy-gimnazii-1225018.html>
3. https://revolution.allbest.ru/culture/00613903_0.html
4. <https://izo-museum.ru/kollektsii/prikladnoe-iskusstvo/tatarskoe-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-respubliki-tatarstan>

Рис.1



Рис.2



Рис.3



Рис.4



**РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ С НАРУШЕНИЯМИ
СЛУХА СРЕДСТВАМИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА В СЕТЕВОМ ВЗАИМОДЕЙСТВИИ**

Шайхулова А.И.
директор, аспирант ФГБОУ ВО «НГПУ»
МАУДО «Детская художественная школа №1»
г. Набережные Челны

Детская художественная школа №1 города Набережные Челны ведет сетевое взаимодействие с Набережночелнинской школой №88 для детей с ограниченными возможностями здоровья обучая детей изобразительному искусству и проводя совместные мероприятия.

При приеме в Детскую художественную школу учитываются творческие способности детей. Слабослышащему ребёнку просто необходима интеграция в среду детей без нарушения слуха. Общение со здоровыми сверстниками ускоряет реабилитацию, придаёт уверенности личности в его борьбе за полноценную жизнь. Доступность получения художественно-эстетического развития ребенка с нарушениями слуха в детских группах Детской художественной школы №1 предполагает встречное движение общества и слабослышащих детей, интересы которых должны защищать родители и преподаватели.

На базе института дополнительного профессионального образования при ФГБОУ ВО «Набережночелнинский государственный педагогический университет» преподаватели школы регулярно проходят обучения и стажировки по работе с детьми с ограниченными возможностями здоровья, принимают участие на семинарах, ведь нарушение слуха, каким бы тяжелым оно ни было, не является непреодолимым препятствием в обучении ребенка, в развитии у него речи и воспитании полноценной личности. Важным условием успешности инклюзивного образования является обеспечение условий для самостоятельной активности ребенка, комфортное пребывание обучающегося с нарушениями слуха на уроках изобразительного искусства. Наше обучение также направлено на поддержание и обучение детей с ОВЗ (глухих, слабослышащих и позднооглохших), организации системной работы с детьми ОВЗ, с целью их социальной адаптации, реализации как личности и возможности продолжить обучение в высших учебных заведениях и средних специальных учебных заведениях по художественной деятельности.

Обязательным условием становления речевого слуха и устной речи является речевая деятельность, которая предусматривает формирование у детей навыка сопряженного и отраженного проговаривания в слух речи родителей, воспитателей, преподавателей и одноклассников, что приучает глухих и слабослышащих детей вслушиваться в речь любых собеседников, слушать и слышать себя, а также содействует у детей слуховой и слухоречевой памяти. Огромное влияние на развитие речи у детей влияет чтение вслух, которое имеет исключительное значение, что способствует более активному вызыванию речевых умений и их закреплению. Отмечалась значительная активизация их устной речи. Положительный момент можно отметить и среди слышащих обучающихся: в морально-нравственном воспитании детского коллектива, в доброжелательном отношении к детям с ограниченными возможностями здоровья. В Детской художественной школе №1 уделяется большое внимание самостоятельному чтению книг дома, в школьной библиотеке для изображения отдельных тем, входящих в перечень тем по предмету «Композиция». Также в школе активно проходят огромное количество книжных выставок.

При обучении слабослышащих детей преподаватели Детской художественной школы №1 придерживаются нескольких правил, таких как: обучающийся должен видеть лицо говорящего; использовать наглядности; подражание; наглядно-действенные средства и приёмы, направленные на формирование представлений и понятий. Все эти средства используются в сочетании со словесными способами обозначения, доступными обучающимся на данном уровне их речевого развития. Очень важно понимать понял вас слабослышащий обучающийся или нет. Если он что-то не понял, мы не выполняем работу за него, а пробуем еще раз повторить, объяснить, показать. Очень тяжело слабослышащим детям понять, что от

него хотят, без особого подхода. Соблюдение таких простых правил, поможет слабослышащим освоить образовательную программу наряду со слышащими сверстниками.

Детская художественная школа №1 совместно со школой №88 провела ряд мероприятий для детей с нарушениями слуха:

- благотворительные мастер-классы по гончарному искусству; по вышивке бисером; «Рождение натюрморта» в технике «Шамаиль»; по аппликации; «Птички» в технике оригами; «Символ года» по лепке.

Впервые, мастер-класс в 88 школе прошел в парной форме родитель-ребенок на тему «Рождение натюрморта» в технике «Живопись на стекле». Натюрморт – живописный жанр, фокусирующийся на изображении предметного мира. Именно то, что рядом с ребенком работает его надежный друг и помощник – мама является преимуществом данного проекта. Вовлечение родителей к занятиям изобразительным искусством способствует гармонизации отношений совместной деятельности через творчество. Преподаватели познакомили участников мастер-класса с творчеством профессиональных художников города Набережные Челны, создающих работы «Живопись на стекле» в технике «Шамаиль». Данный мастер-класс проводится с целью приобщения к национальным культурным ценностям своего народа через изучение и оформление техники «Живопись на стекле» - татарского шамаиля. В мероприятии приняли участие 6 детей вместе со своими мамами. Каждый ребенок с удовольствием принял участие в процессе изготовления натюрморта. После мастер-класса ребята унесли с собой не только знания и отличное настроение, но и оригинальную работу, выполненную совместно с родителями.

- многочисленные выставки: «Разукрасим мир вместе», «Вдохновлённые искусством», «Искусство без границ».

Ежегодно в рамках Декады инвалидов в Набережночелнинской школе № 88 для детей с ограниченными возможностями здоровья проходят выставки детских работ. Представленные на выставках детские рисунки радуют школьников своей искренностью и непосредственностью. Выставки помогают детям сделать первые шаги к самореализации, увидеть свои работы, своё творчество со стороны как зритель, утвердиться как личность, понять значимость своего труда. Художественное творчество развивает творческие способности, фантазию, внимание, используется как общая терапия, которая успокаивает и позволяет передать эмоции.

- открытые уроки для обучающихся Набережночелнинской школы №88 для детей с ограниченными возможностями здоровья;

- проведение конкурса детских рисунков «Мир моими глазами» для детей с ограниченными возможностями здоровья, где особую активность проявляют обучающиеся школы № 88.

Целенаправленная работа по интеграции (совместного с нормально развивающимися детьми) детей с нарушенным слухом не только создаёт благоприятные условия для развития слабослышащих детей, но и обогащает социальное, моральное развитие слышащих детей.

Список литературы:

1. Богданова Т.Г. Сурдопсихология: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. Заведений / Т.Г. Богданова // М.: Академия – 2002. – 5 с.
2. Боскис Р.М. Глухие и слабослышащие дети / Р.М. Боскис // Москва. – 2005 – 304с.
3. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк / Л.С. Выготский // М : – 1991. – 62 с.
4. Гозова А.П. Совершенствование познавательной деятельности глухих в процессе обучения. [Текст] / А.П. Гозова. // М.: Педагогика, 1986. – 326 с.