

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

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

Лаборатория успеха

Методические материалы к ДПОП «Фортепиано»

февраль- март 2023

г. Набережные Челны

УДК 371

ББК 74.200.587

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

Составитель:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Принципы игры с педалью:

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

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

3) руки и педаль перед паузой снимать вместе;

4) концы фраз исполняются без педали.

У Моцарта - педаль способствует подчеркиванию танцевальности, штриха.

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

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

3. системность в работе.

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

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

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

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

- ✓ Игра гаммы До мажор 1-2; 1-3; 1-4 пальцами (веревочка)
- ✓ Многократное повторение трех соседних клавиш 2-1-2; 3-1-3; 4-1-4 (вертушка)

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

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

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

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

При игре аккорда нужно научить ученика слышать все составляющие его звуки, выравнять звучание пальцев, одновременно и одинаково глубоко погружать их в клавиши, а также выстроить линию аккордов по верхнему звуку в правой руке и по нижнему звуку в левой руке. Достижению опоры в аккорде на пятом пальце помогает следующее упражнение: сначала взять один звук

аккорда пятым пальцем, опираясь на него все рукой, ощущая на нем центр тяжести, затем постепенно прибавлять остальные звуки.

Итак, фундаментом современной техники является контакт с клавиатурой, т.е. связь кончиков пальцев с клавишей, при этом рука должна быть свободной. Исполнитель должен уметь направить вес руки в клавиатуру, уметь пользоваться весом свободной руки без лишних движений, но с опорой. Такая свобода исключает как напряженность мышц кисти и пальцев, предплечья, плеча и спины, так и расслабленное состояние. Целесообразность движений, удобство для исполнителя и соответствие представляемым звуковым задачам являются критерием, позволяющим определить на верном ли пути находится работа над развитием двигательных навыков учащегося.

ЛИТЕРАТУРА

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

Мусина Регина Раисовна,

преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7

ЗАДАЧИ И СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Прежде чем разобраться в специфике работы концертмейстера нужно в первую очередь выяснить, кто же есть такой концертмейстер? Понятие концертмейстер включает в себя: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков. Таким образом, в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях.

Какими же качествами и навыками должен обладать пианист, чтобы стать хорошим концертмейстером? Прежде всего, он должен хорошо владеть роялем – как в техническом, так и в музыкальном плане. Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений, как то: навык

организовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани, дать дирижерскую сетку и т. п.

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

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

Перечислим, какие же знания и навыки необходимы концертмейстеру для начала профессиональной деятельности в школе искусств: в первую очередь умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста; владение навыками игры в ансамбле; умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами; знание правил оркестровки; наличие тембрального слуха; умение играть клавиры различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и каждого стиля; умение перекладывать неудобные эпизоды в фортепианной фактуре в клавирах, не нарушая замысла композитора; умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры; знание основных дирижерских жестов и приемов; знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки; быть особенно чутким, чтобы уметь быстро подсказать солисту слова, компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер, а в случае надобности – незаметно подыграть мелодию; для успешной работы с вокалистами необходимо знание основ фонетики итальянского, желательна и немецкого, французского, языков, то есть знать основные правила произношения слов на этих языках; знание основ хореографии и сценического движения, чтобы верно организовать музыкальное сопровождение танцорам и правильно скоординировать жесты руками у певцов; умение вести за собой целый ансамбль танцоров; знание русского фольклора, основных обрядов, а также приемов игры на русских народных щипковых инструментах – гуслях, балалайке, домре; умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; навыки импровизации; знание истории

музыкальной культуры изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй произведений.

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

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

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

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

Мобильность, и быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст, не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

Не стыдно чего-нибудь не знать, но стыдно не хотеть учиться. Есть такое высказывание у Сократа. С рождением ребенка папы и мамы автоматически становятся педагогами. Каждый родитель хочет, чтобы его ребенок с интересом занимался в школе. С приходом в школу начинается трудный период испытания ребенка не только необходимостью ходить в школу, правильно вести себя, быть внимательным, но и необходимостью организации своего дня дома, в семье. Родители должны организовать его правильное отношение к учебной деятельности. Всем известно, что школьника нельзя учить, если он относится к знаниям без интереса, без положительной мотивации к учебе. Под мотивацией мы понимаем то ради чего учится ребенок. Что побуждает его учиться. Родители должны постоянно помнить, что человек не может длительное время учиться на отрицательной мотивации, порождающей отрицательные эмоции, нередко в начальной школе у некоторых детей на этой почве развиваются неврозы.

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

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Готлиб А.М. Учение с увлечением - М.: Музыка, 1971.-94с.
2. Мильштейн Я.И. Вопросы теории воспитания музыканта.- М.: Музыка, 1983.-266 с.

3. Тимакин Е. М. Музыкальная педагогика и исполнительство.- М.: Музыка, 2009.-167с.

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

УЧИМСЯ – ОБУЧАЯ...
ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ
ПЕДАГОГА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
(Из опыта работы в классе фортепиано в ДМШ)

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

Альфред Шнитке

Методическая статья обобщает педагогический опыт долгих десятилетий.
Теоретическая часть статьи освещает следующие вопросы:

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

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

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

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

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

Выдающийся физик – А. Эйнштейн не расставался со своей скрипкой, называл её Линой (от слова Violino – итал.). Как полагает в своих догадках Т.В.

Черниговская, - почему скрипка всегда была с ним...- «С помощью музыки учёный «переключал» свой мозг на другой регистр...»

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

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

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

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

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

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

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

О целях изучения музыки много интересного можно узнать у великих музыкантов - композиторов, и именитых педагогов, как – то – Р.Шумана («Жизненные правила для музыкантов»), В.Сафонова («Новая формула: пять заповедей учащегося»), И.Гофмана (Фортепианная игра. Ответы и вопросы о фортепианной игре), профессора музыкальной психологии Д.Кирнарской. Целью методов преподавания великого Антона Рубинштейна (если их только можно назвать методами) было вдохновить на то, чтобы играли музыку. Он говорил, что «сущность музыки целиком относится к области чувств. И потому, подход учащегося к музыке должен основываться на духовных качествах, а не на мускулах. Игра, по мнению Рубинштейна, «должна трогать душу».

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

Основное назначение учителя - раскрыть потенциал ребёнка, сохранить его неповторимость предоставив ему максимальное развитие. Как писал В.А.Сухомлинский: «Самый лучший учитель для ребёнка тот, кто... духовно

общаясь с ним, забывает, что он учитель, и видит в своём ученике - друга, единомышленника».

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

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

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

- Музыкальные занятия воспитывают волю, дисциплину

- Занимаясь музыкой, ребёнок развивает математические способности

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

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

- Музыкальные занятия развивают навыки общения (коммуникативные навыки)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Наши советско-российские педагоги преуспели в своих результатах работы и за рубежом в XXI в. Увлекательно и любопытно нотное издание М.П. Шаровой «Лёгкие пьесы для фортепиано, звучащие сложно» (Русская

пианистка в Париже). Ноты для «заржавевших» пианистов. - Ростов-на-Дону «Феникс» - 2021г.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Постепенное накопление слуховых впечатлений, творческого опыта, багажа теоретических знаний, положительных эмоций, обеспеченное непрерывностью педагогического образовательного процесса, реализует установку всего музыкального обучения на воспитание многогранно развитой творческой личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы фортепианной педагогики Вып. 4.- М.,1976
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961
3. Дополнительная общеразвивающая общеобразовательная программа в области музыкального искусства «Фортепиано» /7 лет/. – М., 2020 (ДМШ им. В.Ф. Одоевского)
4. Искусство и Образование №1 (III) 2018
5. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. - М. Таланты - XX в., 2004
6. «Музыка в школе». - №3,4,5, - 2021
7. Музыкальное искусство и образование Том 9 2021 №4
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1982

9. Сафонов В.И. Новая формула. Мысли для учащихся и учащихся на фортепиано. – СПб.: Планета музыки, 2019
10. Черниговская Г. Лекция музыка и мозг. [Электронный ресурс]. - 2020
11. Шарова М. Лёгкие пьесы для фортепиано, звучащие сложно. - Ростов н/Д: Феникс, 2021
12. Юдовина - Гальперина Т.Б. За роялем без слёз, или я - детский педагог. - Предприятие Санкт-Петербургского Союза художников, 1996

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

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ДЕТСКОГО ХОРА. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ

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

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

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

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

При совместном исполнении равно необходимо и умение увлечь других своим видением музыкальных образов, переживаниями, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний. Это относится к творческой работе аккомпаниатора и дирижера над созданием художественного образа. Если дирижер непосредственно работает над хоровой партитурой,

приемами звукоизвлечения, вертикалью, дыханием и фразировкой, концертмейстер, помогая ему во всех деталях, всегда несет ответственность за передачу настроения исполняемого произведения. Часто случается, что партия фортепиано призвана передать настроение музыки еще до того, как вступил голос. То же относится и к фортепианным интерлюдиям и постлюдиям, которые как бы «договаривают» то, что недосказано в стихах и мелодии голоса. Здесь необходимо умение играть свободно, выразительно, не торопясь, гибко, т.е. умение пользоваться *rubato*, строго контролируя при этом темп и ритм.

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

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

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

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

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

Немаловажно также для концертмейстера умение читать хоровые партитуры и транспонировать нотный текст в удобную для хора тональность, так

как не всегда имеются необходимые тесситурные возможности для исполнения произведения в тональности оригинала.

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

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

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

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

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

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

Одной из серьезных проблем для хористов часто является ритмическая сторона исполнения. Они недостаточно осознают, что музыка вне ритма не существует, что ритмическая четкость, ясность определяет ее смысл, характер.

Поэтому концертмейстеру необходимо отучать хористов от небрежного отношения к ритму, объяснять выразительное значение точек, пауз, фермат и т.д., чтобы они стали необходимой принадлежностью исполнения музыки. Ученики могут считать вслух, дирижировать, чтобы осознать, почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности.

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА:

1. Баринаева М.Н. Очерки по методике фортепиано: учебное пособие. СПб.: Лань, 2018. 192 с.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 11-й. М.: Музыка, 1988. С 184 - 200

3. Доливо А.Л. Певец и песня. М.- Л.: Госмузиздат, 1948. 250 с.
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность //Музыка в школе. 2001. № 2. С.38-40

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

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПУБЛИЧНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

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

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

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

2. Частота и регулярность выступлений. Предусмотрительный педагог старается максимально увеличить число публичных выступлений для своих учащихся, организуя всевозможные концерты. Сюда же необходимо отнести и соблюдение концертного этикета: удобная концертная одежда, выход к роялю, поклон, ко всему этому ритуалу нужна специальная психическая адаптация, особенно у обучающихся, это позволяет учащимся чувствовать себя более

комфортно в будущем и значительно повышает их артистизм. С целью повышения самооценки рекомендуется также эпизодическое включение ученика в концертную программу с произведениями заниженного уровня сложности. А детям с повышенным уровнем сценического волнения важно сокращать время нахождения в стрессовой ситуации, то есть стараться таких учащихся ставить в начале концертных программ.

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

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

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

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

7. Надо уметь ошибаться. Уметь санкционировать (признавать правильным) любые неожиданности, уметь на ходу выйти из положения, будто случившееся было так задумано. И в принципе, любой промах на сцене, надо

учиться игнорировать. Скрипач Абрам Штерн говорил: «Если ты хочешь чему-нибудь научиться, не бойся ошибаться. Это ошибки хирурга смертельны, а ты – не хирург».

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

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

10. Уметь рационально использовать ограниченное время репетиции в зале: проверить высоту сиденья, включить полное освещение, открыть крышку рояля, разобравшись в акустике, внести в игру учащегося необходимые поправки по динамике, артикуляции, педали. Познакомиться и подружиться с роялем. Не фиксировать внимание на негативных качествах инструмента, рояль от этого лучше не станет. Наоборот, помочь ученику разобраться в характере нового для него рояля и приспособиться к нему. Особого внимания требует педаль. Какова она? Легко или с усилием берется? Каков педальный люфт?

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

Рудзит Лариса Викторовна
преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РАБОТЕ С УЧЕНИКОМ ПО КЛАССУ ФОРТЕПИАНО

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

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

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

Прежде всего, важно тщательно подобрать весь репертуар, по необходимости просмотреть различные редакции, продумать в нужных местах аппликатуру, педаль. В некоторых случаях полезно, кроме того, наметить план урока, пути исправления каких-либо заранее известных недостатков исполнения, способы работы над трудными местами в произведениях и т.п. Конкретная обстановка урока будет, конечно, вносить изменения в намеченный план и требовать от педагога некоторой импровизационности. Эта импровизационность не есть обычно нечто совершенно противоположное плану, это лишь умение его быстро осуществлять, применяя разные методы к конкретным условиям в работе с учеником.

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

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

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

Прежде всего, естественно, возникает вопрос о последовательности работы над учебным материалом. С чего целесообразнее начать урок – с упражнений, этюдов или с художественного репертуара, а если с произведений, то какого жанра? Наиболее разумно было бы не придерживаться раз и навсегда установленного порядка, чтобы приучать ученика быстро применяться к обстоятельствам. Обычно полезно вначале работать над тем, что особенно важно на данном этапе и что может занять относительно больше времени. Если

нужно пройти большой репертуар – целесообразно на одном уроке детальнее заняться частью произведений, а на следующем остальными, ознакомление с музыкой разных времен и стилей, выбор произведений в соответствии с поставленными педагогическими целями и задачами.

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

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

Понятия «разумное планирование» и «индивидуальный подход к ученику» тесно связаны между собой. Где нет четко продуманного плана, там всегда налицо опасность сбиться на шаблоны. Если педагог, накопив опыт, не научится предвидеть и направлять ученика, то он и не может совершенствоваться в своем трудном искусстве. От педагога требуется умение не только видеть явное, преобладающее сегодня, но и замечать и устанавливать робкое, неприметное - то, что сегодня пробивается, но чему принадлежит будущее

ЛИТЕРАТУРА

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

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

СПЕЦИФИКА ЗАНЯТИЯ С ДЕТЬМИ С СИНДРОМОМ ДАУНА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

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

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

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

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

И так, занятие разделяется на несколько этапов.

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

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

3 этап - написание нот в тетради. Причем, сами чертим нотный стан. Записываем скрипичный ключ и ноты, ноты, длительности разделяем на не закрашенные (длинные) и закрашенные (короткие). Причем, если играем по

разноцветным полоскам, то такого цвета ноты и рисуем. Под каждой пьеской рисуем картинку (им это очень нравится).

4 этап- опять за инструментом. Играем написанную пьеску.

И заключительный этап - подводим итог урока. Домашнее задание.

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

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Основы социальной работы: Учебник / Отв. Ред. П.Д. Павленок. - 3-е изд., испр. и доп. - М.: ИНФРА-М, 2006 г.

2. Детские болезни. Новейший справочник / под общ. ред. В.Н. Самариной. - СПб.: Сова; М.: Изд-во ЭКСМО, 2005г.

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

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

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

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

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

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

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

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

второй план, а первый занимает собственно музыкальный мелодико-гармонический тематизм.

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

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

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

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

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

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

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

Применение игровых методик помогает ученикам по-новому смотреть в нотный текст, находить в нём знакомые по играм формулы, самому находить эпизоды, которые требуют особого внимания, фантазировать, придумывая новые упражнения, т.е. творчески подходить к процессу работы над произведением. Обращение к словесной речи и ее ритмизации – важное подспорье для понимания музыкально-ритмических соотношений.

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

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

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ

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

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

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

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

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

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

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

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

совершаться автоматически, появляется уверенность, и данный тип реагирования заменяется на более продуктивный.

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

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

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

«Прогрессивный» тип реагирования является идеальным для сценической и педагогической деятельности музыканта. Существуют группы людей, так называемых «экстремалов», для которых стрессовая ситуация - отличный стимул для деятельности. Им скучно работать в комфортных условиях. Такого рода исполнители не любят «выкладываться» на уроках или репетициях, но всегда превосходно чувствуют себя на сцене. Экстремалу обязательно необходима деятельность, связанная со стрессом, риском. Такому человеку затруднительно работать в рутинных, спокойных условиях.

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

исполнителя. В этом случае будет выполняться работа, а не решаться вопрос о собственной личной значимости человека-музыканта.

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

Содержание

1.	Ананьева Елена Николаевна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НАД ПРЕОДОЛЕНИЕМ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КРУПНОЙ ФОРМЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО	3
2.	Козук Ксения Александровна, преподаватель по классу фортепиано, МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» РАЗВИТИЕ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ НА МАТЕРИАЛЕ ГАММ, АРПЕДЖИО, АККОРДОВ ВМЛАДШИХ КЛАССАХ	5
3.	Мусина Регина Раисовна, преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ЗАДАЧИ И СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА	7
4.	Мухаметшина Венера Робесовна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА РОЛЬ РОДИТЕЛЕЙ В ПОВЫШЕНИИ МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ	10
5.	Никитина Светлана Германовна, преподаватель по классу фортепиано МБУДО «Детская музыкальная школа №23» Советского района г.Казани УЧИМСЯ – ОБУЧАЯ...ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ ПЕДАГОГА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	12
6.	Николахина Анна Валерьевна, концертмейстер высшей квалификационной категории МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ДЕТСКОГО ХОРА. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ	19
7.	Нурмухаметова Айгуль Маратовна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПУБЛИЧНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ	23
8.	Рудзит Лариса Викторовна преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РАБОТЕ С УЧЕНИКОМ ПО КЛАССУ ФОРТЕПИАНО	26
9.	Садыкова Татьяна Владимировна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» СПЕЦИФИКА ЗАНЯТИЯ С ДЕТЬМИ С СИНДРОМОМ ДАУНА В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО	28
10.	Старцева Алина Илдаровна, преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО	30
11.	Титова Ирина Николаевна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ	34