



**СОВРЕМЕННАЯ ПЕДАГОГИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА:
ЭФФЕКТИВНЫЕ МЕТОДЫ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ**



2021

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Республиканский центр внешкольной работы»
Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств №7»

**СОВРЕМЕННАЯ ПЕДАГОГИКА МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА: ЭФФЕКТИВНЫЕ МЕТОДЫ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ**

МАТЕРИАЛЫ РЕСПУБЛИКАНСКОГО
НАУЧНО – ПРАКТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА
(г. Набережные Челны, 16 декабря 2021 г.)

Печатается по решению Оргкомитета республиканского научно – практического семинара

УДК 7
ББК 85.31

О 24 **Современная педагогика музыкального искусства: эффективные методы образовательной деятельности в детской школе искусств:** материалы республиканского научно – практического семинара г. Набережные Челны 16 декабря 2021 г. Набережные Челны, 2021. – 268 с.

Составители:

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

В сборнике представлены материалы научно – практического Республиканского семинара «Современная педагогика музыкального искусства: эффективные методы образовательной деятельности в детской школе искусств». Авторами являются руководители и преподаватели детских музыкальных школ, детских школ искусств, педагоги учреждений дополнительного образования Республики Татарстан.

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

© Коллектив авторов, 2021
© МАУ ДО «Детская школа искусств №7», 2021

Алиакберова Алия Ирековна,
концертмейстер первой квалификационной категории,
преподаватель по классу фортепиано

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

МЕЛИЗМЫ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ: ХАРАКТЕРИСТИКА, ОСОБЕННОСТИ, РАЗНОВИДНОСТИ

Об исполнении мелизмов много написано и пишется. Книги и высказывания старинных музыкантов используются современными исполнителями, однако многое в них подчас вызывает недоумение из-за желания найти незыблемые правила. А в упомянутых источниках встречаются противоречия, многое недосказано. В старинных трудах говорится больше о том, как и где применять эти украшения.

Мелизмы – это музыкальный термин, объединяющий небольшие музыкальные украшения. Встречается данное обозначение как в вокальной, так и инструментальной музыке. Мелизмы различаются по длительности звучания, по сложности исполнения.

Основными мелизмами, используемыми в классической музыке принято считать:

- короткий форшлаг;
- долгий форшлаг;
- мордент;
- группетто;
- трель;
- арпеджио.

Музыка имеет своеобразный язык, поэтому неудивительно, что мелизмы представляют своего рода аббревиатуры, требующие расшифровки. Подобная необходимость в создании специальных знаков появилась исключительно для экономии времени. Рассмотрим каждый из мелизмов по отдельности.

Форшлаг. Короткий форшлаг порой (и даже чаще всего бывает именно так) может состоять из всего-то лишь одного звука, который в этом случае

обозначается маленькой восьмой нотой с перечеркнутым штилем. В случае наличия в коротком форшлаге нескольких нот, их обозначают меленькими шестнадцатыми и ничего не перечеркивают. Длинный или долгий форшлаг всегда образуется при помощи одного звука и входит в длительность основного звука (как бы разделяет с ним одно время на двоих). Обычно обозначается маленькой нотой длительностью вдвое меньшей, чем основная нота, и с неперечеркнутым штилем. Длинный форшлаг встречается почти исключительно у классиков. В баховское время существовали два термина для обозначения такого форшлага – апподжиатура (украшение) и предъём (Vorhalt) – обозначение диссонанса.

Два вопроса возникают в связи с исполнением форшлага: 1) нужно ли его играть на соответствующее тактовое время или перед ним; 2) с какой силой он должен звучать (громче или тише ноты, перед которой стоит, или с той же силой).

Установлено, что у классиков короткое украшение исполняется на тактовое время и с той же силой, как нота, перед которой оно стоит. Когда украшение значилось перед аккордом, оно исполнялось со всеми звуками аккорда, за исключением того звука, перед которым стояло:

В наше время пианисты не имеют единого мнения относительно того, как нужно исполнять короткий форшлаг. Одни придерживаются классического способа, другие предпочитают исполнять короткий форшлаг за счет предшествующей ноты и тише, чем ноту, перед которой он стоит.

Мордент. Мордент образуется от своеобразного дробления ноты, в результате которого нота как бы рассыпается на три звука. Ими являются два основных и один вспомогательный (тот, который вклинивается и, собственно, дробит) звуки. Вспомогательный звук – это верхний или нижний соседний звук, какой положен по гамме, иногда для большей остроты расстояние между основным и вспомогательным звуком с помощью дополнительных диэзов и бемолей сжимают до полутона. Какой играть вспомогательный звук – верхний или нижний – можно понять по тому, как изображён символ мордента. Если он

не перечёркнут (пральтриллер), то вспомогательный звук должен быть на секунду выше, а если, наоборот, перечёркнут, то ниже. Мордент исполняется обычно быстро, что показывают его названия: mordant (фр.) - кусающий, pince (фр.) – щиплющий, praller (нем.) - отскакивающий.

Группетто. Группетто - это вид мелизма заключающийся в быстром исполнении определённой последовательности нот, стоящей из основных и вспомогательных (в данном случае, соседних) звуков. Группетто обычно обозначается завитком, напоминающим знак математической бесконечности. Если волна начинается сверху, то мелизм начинается с верхней вспомогательной ноты. Если начинается снизу, то исполнение начинается с нижнего вспомогательного звука. Если знак группетто стоит над нотой, то мелизм исполняется за счёт длительности этой ноты. Если знак группетто стоит между нотами, то мелизм исполняется за счёт длительности второй половины первой ноты. Если верхний вспомогательный звук необходимо исполнить, используя случайный знак альтерации, то этот знак ставят над знаком группетто (то же касается и других мелизмов). Если нижний вспомогательный звук необходимо исполнить, используя случайный знак альтерации, то этот знак ставят под знаком группетто.

У Баха это украшение называется допельшлаг и начинается с верхней вспомогательной ноты, оно всегда диатонично. Хроматические украшения этого рода – скорее исключения, они встречаются крайне редко и всегда полностью выписаны в нотах.

Трель. Трель представляет собой быстрое повторяющееся чередование двух мелких по длительности звуков. Один из звуков трели, обычно нижний, назначается основным, а второй – вспомогательным. Знак, обозначающий трель, как правило, с небольшим продолжением в виде волнистой линии, ставится над основным звуком. Длительность исполнения трели всегда равна длительности ноты, избранной основным звуком мелизма. Если трель необходимо начать со вспомогательного звука, то его обозначают маленькой нотой, идущей перед основным.

Арпеджио. Способ исполнения аккордов, преимущественно на струнных и клавишных инструментах, при котором звуки аккорда берутся последовательно один за другим - чаще всего, от самого нижнего к самому верхнему. В классической пятилинейной круглой нотации арпеджированный аккорд обозначается вертикальной волнообразной линией, перед аккордом.

В произведениях старинных классиков встречаются и другие виды украшений, многие из которых давно вышли из употребления. Богатая орнаментика в их сочинениях объяснялась в значительной степени сухим и непротяжным звуком тогдашних инструментов - клавесина и клавикорда. Чтобы придать большую звучность и живость мелодической линии, композитор украшал ее всевозможными способами. От исполнителя ожидали и собственных украшений в сочинениях, которые он исполнял. Обилие орнаментики, встречающейся у старинных композиторов, нередко приходит в противоречие со вкусом современного музыканта. При этом с улучшением звучности фортепьяно исчезла одна из причин ее частого употребления.

Большинство музыкальных украшений - обычно нечто большее, чем изящная орнаментика, без которой можно обойтись. Они являются во многих случаях, как мы видели, важнейшей составной частью мелодической линии или гармонической ткани сочинения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе -СПб.: Северный олень, 1994. – 76 с.
2. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве – Л.: Музыка, 1985. – 146 с.
3. Ландовска, В. Об украшениях // Ванда Ландовска. О музыке. – М.: Классика-XXI, 2005. - 366 с.
4. Ройзман Л. Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов. Статья в кн .: Очерки по методике обучения игре на фортепиано, вып. 2, М., 1965 – 327 с.

Ахмедова Гульсина Миннехановна
преподаватель вокально-хоровых дисциплин МБУ ДО «Детская
музыкально-хоровая школа «Мечта» НМР РТ

г. Нижнекамск

ГНУСАВОСТЬ И СПОСОБЫ ЕГО УСТРАНЕНИЯ ПРИ ПОМОЩИ ВОКАЛЬНЫХ УПРАЖНЕНИЙ

В статье проанализированы и систематизированы условия организации использования вокальных упражнений для коррекции гнусавости при исполнении музыкальных произведений.

Ключевые слова:

гнусавость, пение, вокал, упражнения, звук голоса, резонаторы, ноты.

В современном мире, впрочем, как и в более ранние периоды развития человечества, большое значение имеет духовное развитие. Сейчас пение является не только эмоциональным самовыражением, но и способом заявить миру о себе, достичь определенных карьерных успехов, признания. Но начинающий певец может столкнуться со многими препятствиями, в том числе и с проблемами, связанными с собственными вокальными данными. Одной из таких проблем является гнусавость, причем встречается она не только у начинающих вокалистов, но и у давно выступающих певцов.

Гнусавость – искаженное произношение звуков и слов «в нос». Она влияет на тембр, в результате теряется естественность звучания, возникает ощущение, что человек обладающий гнусавостью, говорит с зажатым или заложенным носом.

Одной из причин может быть физиологическое искривление перегородки носа, а также определенные заболевания носовой полости, например, наличие полипов или аденоидов. В данном случае ЛОР-доктора могут советовать исправить ее хирургическим путем. Другая причина носит психологический характер. Ее решение более простое и достигается путем тренировки исполнения. Иногда гнусавость возникает лишь потому, что вокалист слабо открывает рот при пении.

Существуют эффективные способы избавления как от физиологической, так и психологической гнусавости. Для этого необходимо задействовать резонаторы всего собственного тела, то есть некоторые его пустоты, или полости. Есть резонаторы, которые вокалисты рассматривают непосредственно вблизи околоушной полости, поэтому и называют их вокальными. Но резонаторы присутствуют во всем теле человека, поэтому ощущать резонирование возможно в любых частях тела. Голова является отдельным большим резонатором, а грудной отдел – отдельным. В первую очередь, необходимо обратить внимание на головной резонатор, концентрируясь на звуке в носу, так как именно там возникает гнусавость.

Почему певец или слушатель слышит гнусавый звук в голосе? Звук попадает в средний резонатор, т.е. в голову, но, в первую очередь, наполняет именно нос.

Поэтому слышен в большей степени именно «носовой» звук, а для избавления такого эффекта необходимо заполнять другие резонаторы. Гнусавость при этом не исчезнет окончательно, но останется на заднем фоне.

Как же избавиться от нежелательной гнусавости и как найти то место в теле, куда необходимо направить звук голоса? Для этого существуют определенные упражнения. Первое: прочувствовать грудной резонатор. Необходимо положить ладонь на грудной отдел и направить в грудь любой низкий гласный или другой тянущийся звук (это не обязательно должна быть песня), словно проваливаясь внутрь тела. В этом случае будет чувствоваться сильная вибрация, так как тональные волны в данном случае очень большие и всем хорошо слышны.

Второе упражнение: направить высокую ноту как бы вверх, минуя нос. После тренировки упражнений по отдельности, эти звуки соединяются в едином пении.

Исполнителю необходимо сосредоточиться на тех ощущениях, которые он испытывает при выполнении обоих упражнений, чтобы понять сам механизм возникновения звука в той или иной части тела.

Другим способом работы с физиологической гнусавостью является использование его в качестве определенной фишки исполнителя. Для этого необходимо весь звук голоса специально направить в гайморовы пазухи, то есть усилить еще больше эффект гнусавости. Такая манера пения может стать для певца особенной, узнаваемой.

Если вышеописанные упражнения решают проблемы физиологического характера, то при психологической гнусавости существуют и более простые упражнения. Одним из них является обычное зевание. Зевнуть необходимо со звуком, широко открывая рот, чтобы опустить гортань вниз, а мягкое нёбо поднять вверх. В свою очередь, это создаст препятствие для воздуха, чтобы он не попадал в носовую полость, а уходил только в рот. Данное упражнение необходимо повторить не менее десяти раз.

Второе упражнение выполняется следующим образом: втянуть воздух в одну ноздрю, а выпустить его из другой ноздри. Закрыть вторую ноздрю нужно пальцем.

Данное упражнение позволяет освободить путь для воздушного потока и поможет делать более глубокие вдохи при захвате воздуха, а также позволит исполнителю произносить более чистый звук. Осуществляется по десять выполнений в одну и другую сторону.

Еще одним эффективным упражнением является поочередное произношение слов сначала способом «в нос», а затем ртом. Это поможет контролировать поток воздуха, направлять его не в носовую полость, а в ротовую и выпускать воздух сознательно через рот. Для этого нужно двумя пальцами зажать ноздри и сказать «в нос» определенное слово. Затем это же слово, не отпуская ноздри, сказать, направляя воздух и звук через рот. При этом стоит обратить внимание, что звуки [м] и [н] не удастся произнести чисто даже при абсолютно правильном выполнении данного упражнения, так как они по своему происхождению являются носовыми.

Поэтому об эффективности упражнения необходимо судить по всем остальным звукам, так как разница звучания «в нос» и ртом достаточна велика.

Таким образом, с гнусавостью возможно бороться. Для певцов сам факт чистого вокального звучания является признаком талантливости и профессионализма. Причем избавление от гнусавости позволяет не только перейти исполнителю на новый уровень, но и стать более уверенным в себе.

Брахнова Анна Владимировна,
преподаватель по классу флейты высшей квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

АНСАМБЛЕВОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК ТВОРЧЕСКАЯ ФОРМА ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ

Ансамблевое музицирование, ансамбль, творческая форма обучения, эстетическое развитие.

Детская музыкальная школа как учреждение дополнительного образования, ставит перед собой ряд задач, среди которых первостепенное место занимает эстетическое развитие детей. Важно не только нацелить учеников на дальнейшее профессиональное музыкальное образование, на выбор в качестве профессии музыкальной деятельности, а развить их творческие способности.

Под творчеством понимается «вид деятельности, направленный на восприятие, понимание, интерпретацию и изображение действительности (реальной или воображаемой) в художественных образах, созданных с помощью специфических для данного вида искусства средств художественной выразительности». Д. Кабалевский, говоря о детском творчестве, подчеркивал стремление детей к самостоятельному мышлению, к проявлению собственной инициативы, стремление сделать что-то свое, новое. Одной из форм развития творческих навыков является музицирование в ансамбле. Под ансамблем подразумевается небольшой состав исполнителей, как правило, до двенадцати человек. С одной стороны, инструментальный ансамбль по полнотворности, силе эмоционального воздействия уступает оркестру, а с другой стороны, ансамбль дает возможность выразить самостоятельность исполнителей, более

тонко отразить выразительные средства. Если в оркестре индивидуальность нивелируется, то в ансамбле индивидуальность выявляется. Ведь ансамбль – это группа солистов.

Сегодня форма ансамблевого музицирования становится востребованной в учреждениях дополнительного образования. Как уже говорилось, ансамбль является одной из ведущих форм творческого развития детей. Для успешной деятельности ансамбля преподавателю необходимо развивать у учащихся определенные навыки и умения, в их число входит:

1. синхронность исполнения;
2. чистота интонирования;
3. артистизм;
4. умение вести свою партию;
5. умение слушать других участников;
6. раскрытие образа.

Безусловно, все указанные навыки раскрывают творческий потенциал ребенка. Но наиболее значимыми для раскрытия индивидуальных творческих умений являются такие качества, как артистизм, раскрытие образа, умение вести свою партию.

Репродуктивная (нетворческая) деятельность участников ансамбля заключается в неосмысленном, поверхностном исполнении музыки, механистическом воспроизведении нотного текста. Продуктивная (творческая) деятельность участников ансамбля проявляется в эмоциональной и смысловой окрашенности произведения, создании необходимого настроения и характера музыки, в умении сочетать партии между собой. В процессе игры в ансамбле у каждого его участника должно развиваться чувство повышенного самоконтроля: участник ансамбля должен уметь органично вплетать свою партию в общее звучание ансамбля, а также по необходимости то выходить на первый план, то растворяться в общем звучании.

Работа преподавателя с ансамблем должна быть направлена на то, чтобы дети научились одновременно ощущать и общую звуковую ткань

произведения, и свою партию как часть единого целого. Участники ансамбля должны синхронно исполнять динамические указания, штрихи, прописанные нюансы произведения. Для достижения ансамблевого единства все участники должны играть в одном темпе и ощущать общее движение. Ведь качество исполнения вокального ансамбля зависит не только от исполнительской индивидуальности каждого участника, но и от степени творческого взаимоотношения между детьми. Поэтому работа преподавателя должна быть, с одной стороны, направлена на достижение синхронности, ансамблевого единства, а с другой стороны, должна сочетать индивидуальный подход к каждому учащемуся. Синхронность исполнения является и залогом чистоты интонирования. Для развития правильной интонации необходимо последовательно развивать у детей музыкальный слух, чувство ритма и музыкальную память. Помогает развить чистоту интонаций правильно выстроенная работа, позволяющая постепенно формировать правильное интонирование, и различные упражнения. Игра в ансамбле вырабатывает у детей умение выбирать и использовать средства музыкальной выразительности, создавать необходимый образ, а также понимать и доносить содержание и характер музыкального произведения до слушателей.

При работе с ансамблем преподавателю важно составить подходящий репертуарный список. При выборе музыкальных произведений необходимо отталкиваться от соответствующих особенностей участников ансамбля. Преподаватель должен внимательно оценить в произведениях возможные трудности. Техническая сторона произведений также должна быть доступна для исполнения конкретным ансамблем. Исполняемые музыкальные произведения должны быть доступны для понимания младших школьников. При исполнении любого репертуара необходимо воспитывать у учащихся сценическую уверенность.

Занятия в ансамбле должны рождать у детей интерес к инструментальному искусству. И большим фактором возникновения такого интереса является репертуар. Любые высокохудожественные произведения

способствуют творческому развитию ребенка. Но нельзя забывать о музыкальных вкусах и предпочтениях, которые очень индивидуальны. Один ребенок с большим интересом и желанием будет исполнять фольклорный материал, другой – произведения классической музыки, отвечающие особенностям детского восприятия, а кто-то по-настоящему раскроет свой творческий потенциал, исполняя эстрадно-джазовую музыку. Задача преподавателя – предложить ребенку произведения в разных жанрах, в разных стилях, и дать ребенку свободу выбора. Правильно подобранный репертуар и грамотно выстроенная работа руководителя детского ансамбля способствует развитию у его участников творческой инициативы, воображения, ассоциативной памяти, развивает умение импровизации.

Музицирование в ансамбле – это определенный навык, который приобретается с практикой. Понятие «навык», рассматриваемый нами в аспекте музыкального обучения, в большей степени находится в образовательной плоскости, нежели в музыкальной. Навык как действие, доведенное до автоматизма, формируется путем многократного повторения. В процессе обучения необходимо вырабатывать различные навыки. Навык – это явление приобретенное, оно не может присутствовать «по умолчанию». Иначе говоря, человек не рождается с определенным набором навыков, которые развивает в течение жизни. Каждый из них представляет собой результат определенной деятельности, которая требует приложения особенных усилий (волевых, физических, интеллектуальных).

Музыкальные навыки – это такая степень освоения специфического материала, которая достигается путем соответствующих неоднократных тренировок и развивает музыкальные способности. К музыкальным способностям, традиционно, относят чувство метроритма, слух (гармонический, мелодический, внутренний; абсолютный или относительный), голосовые данные, а также музыкальную память. Развитие данных категорий, в процессе музыкального обучения, и есть одна из его главенствующих задач. Следует отметить, что практические занятия музыкально-исполнительской

деятельностью, не важно – вокальной или инструментальной, в наилучшей степени способствуют становлению всего комплекса музыкальных способностей человека.

Таким образом, на занятиях инструментального ансамбля дети приобретают навык совместного исполнительства, необходимый для дальнейшего музицирования. Участие в ансамбле является одной из эффективных форм музыкального и общеэстетического развития детей, выявления их творческого потенциала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева О. В. Художественная деятельность как разновидность интеллектуальной деятельности // Вестник Новгородского государственного университета. 2014. –№ 79. - 10 с.

2. Зиньковская С.М. Практикум по педагогической психологии – Е.: 2001. – 263с.

3. Кабалевский Д. Б. Основные принципы и методы программы по музыке для общеобразовательной школы // Программы образовательных учреждений. Музыка. 1-8 классы. Под руководством Д. Б. Кабалевского. –М., 2006.

4. Смирнов В.Д. Общеразвивающие и психологические возможности ансамблевой игры в ДМШ // Играем сначала.– 2008 – № 5-6. – 23с.

Буркова Любовь Васильевна

преподаватель по классу музыкально-теоретических дисциплин
высшей квалификационной категории

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

КАК ПОДГОТОВИТЬСЯ К МУЗЫКАЛЬНОЙ ВИКТОРИНЕ

Музыкальная викторина является важной составной частью проверки знаний учащихся по музыкальной литературе. Существуют разные виды музыкальных викторин. Одни обобщают знания учащихся о музыке, композиторах и исполнителях, знаменательных музыкальных событиях, жанрах

музыкального искусства. Другие применяются в качестве проверки знаний - насколько учащиеся способны запоминать и узнавать музыкальные произведения на слух.

В статье речь пойдёт о том, как в современных условиях помочь учащимся запомнить музыку изучаемых по программе композиторов и грамотно написать музыкальную (слуховую) викторину.

Образование - это результат приобщения человека к знаниям, которые накапливались предшествующими поколениями. Новые технологии последнего века, конечно, не могли не затронуть сферы образования. Сегодняшние школьники – это дети, рождённые в эпоху компьютерных технологий. И никто не удивится, если увидит школьника со смартфоном или планшетом в руке. Да и сами педагоги на уроках применяют цифровые технологии, а ученики в свою очередь делают презентации, видеоролики и различные проекты и часто выполняют домашнее задание с использованием гаджетов.

По новым госстандартам обучение школьников должно проходить в электронной среде. Сегодня нам знакомы электронные учебники, журналы и дневники, видеосистема, медийная связь и интерактивные доски. Ну а современный школьник без гаджетов – это уже нонсенс.

Современные технологии помогают заинтересовать школьников, привлечь их внимание во время урока. В статье «Дети поколения гаджетов» психолог Беляков В.А. пишет, что «использование гаджетов детьми – это как шкатулка Пандоры. Если её использовать правильно – она будет украшать и станет бриллиантом в золотой оправе знаний. Но если перейти за грани дозволенного – наружу вырвутся грехи и пороки, зло и несчастье». Следует вывод: «Всё хорошо в меру».

Из этого следует, что наши учащиеся тоже смогут обратиться к гаджетам при подготовке к викторине по музыкальной литературе.

Действительно, мы тоже используем в качестве помощника USB - флеш-накопитель (проще говоря, «флешку»).

Напомню, что самые первые USB - флеш - накопители появились в 2000 году. Их изобрели сотрудники израильской компании. Малый вес и портативность делает этот гаджет универсальным в любом образовательном процессе.

Приходя в сентябре на первый урок музыкальной литературы, наши учащиеся скачивают на «флешку» весь иллюстрационный материал за год. Затем эту музыку они хранят на домашнем компьютере или в личном смартфоне.

Так как на уроке в силу ограниченности времени прослушать весь музыкальный материал не получается, то учащиеся имеют возможность в неограниченном количестве слушать музыку дома. Тем самым качественно готовиться к урокам и лучше усваивать учебный материал.

Для этой цели было разработано методическое пособие «Электронный помощник FLESHKA», куда вошли записи музыкальных произведений композиторов, изучаемых по программе в ДШИ.

Записи музыкальных произведений распределены по курсам: в 5 классе - зарубежная музыка, в 6 классе – материал по русской музыке.

Открывая (на компьютере или смартфоне) папку с музыкой по четвертям, учащиеся зарубежного курса слушают произведения И.С. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена. Курс русской музыкальной литературы представлен сочинениями М. Глинки, А. Даргомыжского, А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского.

В настоящее время было разработано другое методическое пособие в помощь учащимся при подготовке к музыкальной викторине. Это брошюра с перечнем музыкальных произведений композиторов по четвертям. Универсальность брошюры в её компактности. Три страницы текста вмещают основной список музыкальных произведений за год. Значимость брошюры в том, что учащиеся задолго до музыкальной викторины осведомлены, какая музыка будет звучать на контрольном уроке, а значит, заранее смогут включиться в процесс подготовки к викторине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляков В.А. Дети и гаджеты // Официальный сайт МАОУ Ветлужская основная школа [р.п.Ветлужский, 2017].
2. Голицына И.Н., Половникова Н.Л. Мобильное обучение как новая технология в образовании // Образовательные технологии и общество. 2011. №1
3. Куликова Н.Ю., Кобзева В.А. Использование мобильных приложений для организации и проведения оперативного контроля знаний обучающихся // Электронный научно-практический журнал «Современные научные исследования и инновации». 2015 №5.

Гайфуллина Алла Александровна,

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории

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

ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ В.Ф. БАЗАРНОГО КАК ОСНОВА ПЕДАГОГИКИ

Владимир Филиппович Базарный - Русский учёный, врач, музыкант и педагог-новатор, доктор медицинских наук, академик Российской академии творческой педагогики.

Почётный работник общего образования Российской Федерации.

Основатель нового направления в науке - здоровьеразвивающей педагогики.

В теме раскрыты 3 вопроса:

1. Что это за технологии
2. Как применить в дополнительном образовании, т. е. при обучении в школе искусств
3. Что для этого нужно сделать.

Прежде напомним, как это всё начиналось.

Впервые, официальная публикация о здоровьесберегающих технологиях в прессе появилась в Медицинской газете 18 апреля 1979 года.

Уже 42 года здоровьесберегающие технологии, разработанные коллективом учёных в НИИ Проблем Севера в Красноярском крае под руководством профессора Владимира Филипповича Базарного апробированы, утверждены Минздравом РСФСР и внедрены в образовательные организации.

Данные здоровьесберегающие технологии были успешно внедрены в Азербайджане, в школах Беларуси, США, Австралии и Европы, и в частности в нашем городе.

Нужно отметить, что в каждом образовательном учреждении города, в соответствии с ФГОС, есть своя здоровьесберегающая программа.

И так, первый вопрос: Что это за технологии ?

Под здоровьесберегающими технологиями разработчики подразумевают:

а) Комплекс решений для образовательных учреждений, разработанный под руководством профессора Владимира Филипповича Базарного, начиная с 1970-х годов на базе НИИ проблем Севера АМН СССР. Или сокращённо: ЗСТ или технологии Базарного.

б) Любые другие решения и средства, сохраняющие здоровье человека на работе, дома и в процессе обучения. При этом имеющие положительные научно-практические результаты и необходимые санитарные заключения в случае использования детьми в образовательных учреждениях.

Методика В. Базарного называется «Обучение в режиме сенсорной свободы и психомоторного раскрепощения». Ее целью является воспитание здоровых, духовно и физически развитых детей. Эта цель достигается посредством реализации следующих задач:

Увеличение двигательной активности ребенка на уроке.

Включение в учебный процесс упражнений по тренировке зрения.

Развитие творческого воображения.

Рассмотрим основные принципы технологии В. Базарного.

С чего начинается обучение по системе доктора Базарного?

1. Прежде всего, учебные занятия проводятся в режиме смены динамических поз,

2. Гимнастика для глаз

3. Особенность всех уроков состоит в том, что они проводятся в режиме движения наглядного учебного материала, постоянного поиска и выполнения заданий, активизирующих детей.

4. Применение специальные художественно – образные каллиграфические прописи и уникальные ручки

5. Обязательным и важнейшим учебно – воспитательным предметом В.Ф. Базарного является хоровое пение.

6. Пальчиковая гимнастика.

Второй вопрос: Как применить при обучении в детской школе искусств?

Мы не будем подробно рассматривать конкретно каждый принцип.

Конкретно на уроках по специальности по фортепиано в старших классах не все принципы могут быть применены в силу профессиональной специфики. Поэтому здесь необходимо вести работу с родителями и учащимися в занятиях дома. Но в средних, младших и с дошкольниками это возможно и мы это успешно применяем.

Обратите ваше внимание, на слайде - офтальмотренажеры, они используются и в процессе урока, и дома для разминок и упражнений на мышечно-телесную и зрительную координацию, а также на развитие внимания и быстроты реакции,

(например схема универсальных символов (СУС) - комплекс геометрических фигур в виде эллипсов, кругов, креста, расположенные на потолке, стене. Упражнения сочетают в себе движения глазами, головой и туловищем, выполняются в позе свободного стояния и базируются на зрительно-поисковых стимулах, которые несут в себе мотивационно-активизирующий заряд для всего организма.

Каждая траектория имеет свой цвет. Это делает схему яркой, красочной, привлекает внимание. Каждый цвет выполняет определенную функцию:

Красный - активизирует психический процесс, согревает, если холодно, вырабатывает интерферон.

Зеленый - цвет гармонии, равновесия, успокаивает.

Желтый (коричневый) - теплый и веселый, цвет радости, оптимизма; поднимает настроение, активизирует все функциональные процессы.

Синий - тормозит все физиологические процессы, но активизирует химические.

Зеленый – улучшает настроение, успокаивает.

Голубой – улучшает настроение.

Красный – возбуждает, раздражает.

Коричневый – в сочетании с яркими цветами создает уют, без сочетания указанных цветов усиливает дискомфорт, сужает кругозор, вызывает печаль, сонливость, депрессию.

Черный – в небольшой дозе сосредоточивает внимание, в большой – вызывает мрачные мысли.

Что же можно применить непосредственно при нашей работе в школе искусств?

1. Гимнастика для глаз (офтальмотренажеры, плакаты и др.)

2. Наглядные учебные материалы, активизирующие детей на постоянный поиск и выполнение заданий (сюжетные картинки, карточки, пособия и др.)

3. Хоровое пение.

Пение – мощное средство гармонизирования нервной системы и психики, профилактики заболеваний голосового аппарата и органов дыхания у детей. Оно несет в себе не только художественно- эстетические начала. В хоре голоса детей сливаются, рождая чувство согласия в главном, растворяя мелкие несогласия, которые возникают в жизни. Это чувство общности людей рождает атмосферу творчества и сотрудничества, способность трудиться в команде. Хоровое пение снимает стресс, дает учащемуся расслабиться.

4. Пальчиковая гимнастика.

Благодаря данной технологии достигается:

1. Гарантированный, фиксируемый результат улучшения здоровья учащихся.
2. Повышение уровня успеваемости и эффективности учебного процесса.
3. Психологический комфорт в образовательном учреждении.
4. Является самым эффективным способом профилактики нарушений в развитии позвоночника, близорукости, нервно-психических и сердечно-сосудистых стрессов, раннего остеохондроза и атеросклероза и другой сугубо школьной патологии;
5. Повышает рейтинг и конкурентоспособность образовательного учреждения.
6. Позволяет привлечь дополнительные средства родителей и спонсоров, путем включения родителей в общую задачу улучшение здоровья детей в стенах школы.

ЛИТЕРАТУРА

Ссылки на международные медицинские информационные базы по теме вреда от сидения:

<http://link.springer.com/search?query=sitting+sedentary>

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/?term=sitting+sedentary>

1. Антропова М.В. Родителям о здоровье школьников, М., 1975.
2. Базарный В.Ф. Здоровье и развитие ребенка: Экспресс-контроль в школе и дома. – М., 2005. – 176с.
3. Базарный В. Ф. Школьный стресс и демографическая катастрофа России. - Сергиев Посад, 2004.
4. Базарный В.Ф. Нервно-психическое утомление учащихся в традиционной школьной среде. - Сергиев Посад, 1995.
5. Бутова С. В. Оздоровительные упражнения на уроках / «Начальная школа. – № 8, 2006.

6. Митина Е.П. Здоровьесберегающие технологии сегодня и завтра / «Начальная школа», № 6, 2006.

Галина Резеда Радиковна,

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

**РАБОТА НАД ИНСТРУКТИВНЫМ МАТЕРИАЛОМ
В КЛАССЕ ДОМРЫ (конспект открытого урока)**

Цель: Подобрать эффективные методы работы для развития техники домриста при помощи инструктивного материала.

Образовательные задачи:

- сформировать у учащихся специальные технические навыки игры на инструменте;
- интенсифицировать движение учащихся к самостоятельности в познании игры, а инструменте.

Развивающие задачи: способствовать:

- раскрытию потенциальных возможностей в игре на домре;
- развитию творческого воображения учащегося;
- формированию художественно-творческой активности;
- развитию познавательной активности учащихся и позитивной мотивации к обучению в ДШИ;
- развитию интеллектуально-волевой и эмоциональной сфер.

Воспитательные задачи: способствовать:

- воспитанию художественного вкуса;
- воспитанию эмоциональной отзывчивости;
- воспитанию бережного отношения к звуку;
- воспитанию трудолюбия в достижении конечных результатов;
- воспитанию толерантности, трудолюбия и аккуратности.
- привить интерес к изучению и исполнению упражнений, гамм, этюдов;

Ожидаемый результат занятия:

- обучающийся, имеющий представление о роли и значении упражнений гамм, этюдов для развития техники.

- обучающийся, имеющий представление о приёмах владения техническими навыками, умение играть упражнения, гаммы.

Время проведения занятия: 45 мин.

Тип занятия - изучение нового материала.

Основные термины, понятия – техника, атака звука, гаммы, упражнения.

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

Оборудование: домра, дидактический материал, нотный материал.

Формы работы: индивидуальная, самостоятельная.

Технология построения занятия:

Структура учебного занятия:

1 этап: организационный.

2 этап: основной.

3 этап: усвоение новых знаний и новых способов действий.

4 этап: закрепление новых знаний.

5 этап: итоговый.

6 этап: оздоровительный

7 этап: рефлексивный.

8 этап – информационный (Д/З)

Использованная литература: лекции с курсов повышения квалификации Ивановой М.Ю.

Ход занятия:

№	Деятельность педагога	Деятельность учащихся
1.	Организационный момент Цель: настроить учащегося на работу, сконцентрировать внимание	Приветствие. Исполнение гаммы E-dur, в 2 октавы разными способами, чтобы вспомнить гамму и разогреть руку. ритмы, которые обычно играем. Например, триолью, квартолью, квинтолью, секстой, септимой. Далее можно познакомить с диатонической гаммой для укрепления пальцев в левой руке.

II. Изучение нового материала		
2.	<p>Цель: Настройка голосового аппарата</p> <p>Задачи:</p> <ul style="list-style-type: none"> -развитие навыка акцента, и правильного распределения мышечных усилий. -добиться мягкой атаки звука -развитие диапазона -выработка чистого интонирования мелодии 	<p>На примере диатонических гамм, упражнений учащийся отрабатывает необходимые навыки игры укрепляя пальцы в левой руке.</p> <p>Упражнения начинаются с игры различных ритмоформул. Обычно учащийся домрист играет триолью, квартолью, квинтолью, секстолю, септимой. Основная задача объединения ритмоформул с помощью акцента, выделение сильной доли, и расслабления руки. Правильные мышечные усилия, активная первая доля, и сбрасывание напряжения. Не путать с полным расслаблением.</p>
3.	<p>Работа над упражнениями</p> <p>Цель: изучение диатонической гаммы</p> <p>Задачи:</p> <ul style="list-style-type: none"> -знакомство с новым упражнением -анализ и контроль мышечных усилий и пальцев в левой руке 	<p>Показ диатонической гаммы.</p> <p>Обсуждение.</p> <p>Далее учащийся играет гамму. Контролируя звуковедение и поднятие пальцев в левой руке. Оно должно быть минимальным, и очень точным при падении пальца на струну.</p>
4.	<p>Работа над хроматической гаммой</p> <p>Цель: изучение хроматической гаммы</p> <p>Задачи:</p> <ul style="list-style-type: none"> -выработка точного интонирования при смене позиций в левой руке -отработка чистого исполнения Выработка плавного навыка при смене позиций на грифе в левой руке. 	<p>Показ хроматической гаммы.</p> <p>Далее учащийся повторяет. акцентируя внимание на слуховой контроль для чистого и плавного интонирования звуков при смене позиций. Здесь должна соблюдаться правильная аппликатура.</p> <p>Например, - при движении вверх:</p> <ul style="list-style-type: none"> - при движении вверх: 1,2,3,4, 1,2,3,4, 2,3,4, 1,2,3,4. E A D - при движении вниз: 4,3,2,1, 4,3,2,1, 3,2,1, 4,3,2,1. D A E
5.	<p>Работа над этюдами-ключами</p> <p>Цель: Изучить небольшие этюды-ключи. (триоль, пунктир, дубль штрих)</p> <p>Задачи:</p> <ul style="list-style-type: none"> -знакомство с этюдом на дубль штрих -формирование звуковедения -выработка ровного удара вниз и вверх. -знакомство этюда на пунктир -выработка точного исполнения ритма Выработка тембрового единства при переходах со струны на струну. Знакомство с этюдом на триоль -Выработка качества звука -выработка акцента 	<p>Изучение этюда на дубль штрих. При игре ученик обращает особое внимание на ровность ударов как вниз, так и вверх. Здесь важен слуховой контроль, умение дослушивать ноты.</p> <p>При игре этюда на пунктир, нужно соблюдать бросок удара вниз, а сам пунктир удар вверх будет немного коротким, поэтому он исполняется ударом вверх. Так же важен слуховой контроль, и ритмически точное исполнение пунктира</p> <p>При игре этюда на триоль, важно следить за акцентом в первую долю, далее облегчением последующих долей, уметь объединять саму триоль ритмично, правильно распределяя мышечные усилия.</p>

6.	Физкультминутка Цель: разрядка, освоить упражнения для различного мышечного усилия.	Учащийся выполняет упражнения стоя под показ педагога <ul style="list-style-type: none"> • движения полного расслабления корпуса (походка как старушка), • движения руками как пушинка (основной тонус игры)
7.	Закрепление учебного материала Цель: Подведение итогов проделанной работы. Задачи: Обсуждение положительных и неудачных моментов исполнения	Учащийся самостоятельно и с помощью педагога анализирует урок, дает оценку своего исполнения, обозначает что получилось, а что пока нет, озвучивает способы устранения.
8.	Задание на дом	Играть и закреплять упражнения, гаммы, которые были изучены и освоены на уроке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольская Т. И. и Уляшкин М. И. «Школа мастерства домриста». Свердловск, 1995.
2. Вольская, Т. И. Особенности организации исполнительского процесса на домре// Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: сб. ст. Вып 2 /сост, ред Л. Г. Бендерского. – Свердловск, 1990.
3. Гареева И. В. Ступени мастерства. Свердловск, 1996.

Галина Резеда Радиковна,

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

ЗНАЧЕНИЕ ИНСТРУКТИВНОГО МАТЕРИАЛА В РАЗВИТИИ ТЕХНИКИ ИСПОЛНИТЕЛЯ ДОМРИСТА

Педагогов-музыкантов всегда волновал вопрос о воспитании техники как средство музыкальной выразительности у обучающихся. Этот вопрос в равной степени актуален на всех этапах обучения. Ведь игра на домре требует определенных технических навыков. Поэтому работа над техникой относится к наиболее актуальным и важным вопросам в методике обучения игре на домре, так как профессиональное вычленение технических компонентов игры надо

всегда сочетать с профессиональным охватом процесса в целом. Развитие музыкальных данных, накопление технических средств идет рука об руку с развитием слуха и музыкального понимания. Во всяком случае, одно никак не должно находиться в отрыве от другого. Работа над гаммами и техническими упражнениями является необходимой составной частью воспитания исполнителя. Она закладывает фундамент домровой техники, формирует и совершенствует навыки игры на инструменте, развивает беглость, ловкость, четкость и точность звукоизвлечения, воспитывает силу и выносливость. Следовательно, целью статьи является: Определить значение инструктивного материала в развитии исполнительской техники и подобрать эффективные методы работы над ним.

Задачи:

1. Определить значение инструктивного материала в развитии исполнительской техники.
2. Подобрать эффективные способы работы над инструктивным материалом.

Инструктивный материал включает в себя гаммы, упражнения, арпеджио, этюды, то есть тот материал, который является вспомогательным в развитии исполнительской техники исполнителя-музыканта и в преодолении различных технических трудностей. Обязанность педагога – объяснить ученику важность систематических занятий по усвоению гамм, гаммообразных последовательностей и различных упражнений. В работе над гаммами и упражнениями основной задачей является улучшение качества исполнения, а не стремление к быстрому темпу. Быстрая игра хороша, если она качественна и ни в коем случае не должна допускаться в ущерб ровности, хорошему качеству звука и правильности движения. Работа над инструктивным материалом является неотъемлемой частью учебного процесса, и планирование должно быть направлено на формирование основных приёмов игры на инструменте: развитие техники левой руки, достижение четкой артикуляции и беглости пальцев, отработка смены позиций. Совершенствование качества звука и его

динамики, овладение интервальной и аккордовой техникой, развитие штриховой техники, освоение и совершенствование исполнительских приемов. Очень важно использование принципа последовательности изучения учебного материала (упражнения, гаммы, этюды), формирование теоретических знаний. При работе над развитием технических навыков необходимо учитывать возрастные и психологические особенности детей. Это касается как скорости, силы, выносливости в игре на домре, так и чистоты, отчетливости исполнения. Важнейшее условие в процессе обучения добиться гармоничного развития художественных и технических навыков. В работе над произведениями и этюдами мы часто сталкиваемся с трудными местами, с которыми из-за слабой технической подготовки ученики не справляются. Именно в таких случаях как раз и необходимо педагогу уметь из любой сложности вычленив необходимые элементы и подобрать специальный инструктивный материал, который бы соответствовал конкретной трудности и помогал преодолеть ее. Начинать нужно с более легких и доступных для уровня технической оснащенности ученика упражнений и постепенно доводить до той степени сложности, которая соответствует выбранной пьесе. В процессе работы над этюдами необходимо тщательно оттачивать динамическую сторону исполнения. Еще в самом начале, играя этюд в медленном темпе, следует рельефно выявить динамические оттенки. Рекомендуется весь этюд некоторое время играть в медленном темпе и громко. Ощущения, двигательные и слуховые навыки, которые были выработаны во время медленного проигрывания этюда, сохраняются и в быстром темпе. Разучивая этюд, как и любое другое музыкальное произведение, важно логично, членораздельно, свободно исполнять музыкальные предложения, фразы. Переход от одной фразы к другой должен быть спокойным и своевременным, нельзя сокращать последнюю ноту или долю предыдущей фразы и акцентировать первую следующей фразы. Дальнейшие совершенствования исполнения этюдов состоят в отработке хорошего качества звука, в исполнении тончайших нюансов. Кантиленные и темповые этюды ставят различные звуковые и аппликатурные задачи. В

виртуозной музыке наиболее рациональна та аппликатура, которая позволяет без лишнего напряжения исполнять последовательности как в низком регистре, с использованием принципа парных и смежных пальцев, так и в верхнем, используя сильные пальцы для преодоления увеличения натяжения струн. В кантилене очень важно сохранить единый тембр и певучесть при исполнении фразы широкого дыхания (иногда по всему диапазону на одной струне - аппликатура большой руки), проинтонировать и связать каждый интервал. Это прежде всего, зависит от фразировки и является одним из важнейших средств выразительности. Основой при исполнении гамм и упражнений является внимательный контроль за качеством звучания, вслушивание в каждый звук, контроль за артикуляцией пальцев. Педагог должен ставить четкие задачи ученику, научить слуховому контролю. Ученик должен быть всегда в работе, постоянно заставлять себя думать, контролировать движения и координацию правой и левой руки не только зрительно и внутренним ощущением, но и слухом, следить за качеством звука, интонацией, ровностью звучания каждого звука. Все это необходимо для продуктивности занятий и технического роста. Исполнение арпеджио (поочередная игра звуков аккорда) также, как и гаммы представляет большую сложность для домристов, так как нагрузка при игре арпеджио распределяется неравномерно (как правило, на первый и третий пальцы). Также нужно заметить, что частые перемещения по грифу и переходы со струны на струну неизбежно приводят к «подцепам», что негативно сказывается на исполнении арпеджио. Поэтому при работе над арпеджио необходимо научиться делать переходы неслышными, не нарушая при этом темпоритм. Для развития технических возможностей исполнителей домристов неоценимую роль играет работа над гаммами и арпеджио различными штрихами и видами туше, ритмическими группировками. Это способствует развитию беглости пальцев, укрепляет мышцы исполнительского аппарата, укрепляет и развивает чувство ритма и умение играть ритмично.

Техника нужна в любом виде искусства. В игре на домре она не представляет исключения, скорее наоборот. Техника домриста, многие ее виды

настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с инструментом и продолжается всю жизнь также в своей работе педагог должен соблюдать принципы систематического и психологического обучения. Правильное планирование работы с учащимся и точный выбор репертуара в соответствии с индивидуальностью обучающегося, в том числе, верно сбалансированное соотношение учебно-педагогического и художественного материала показатель педагогического мастерства, от которого напрямую зависит развитие исполнительской техники учащегося.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирмак А. О художественной технике пианиста. \ А.О. Бирмак. — М.; «Музыка» 1973. -139с.
2. Гелис, М. Методика обучения игре на домре: методические рекомендации / М. Гелис; Ред. Т. Вольская. – Свердловск, 1988.
3. Круглов В.П. Школа игры на домре. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2003 –195 с.

Данилова Светлана Юрьевна,

преподаватель по классу скрипки I квалификационной категории

МБУДО «ДМШ № 21» Советского района г. Казани.

РАБОТА С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ В ДМШ

Проблема детской одаренности на сегодняшний день является особенно важной, так как по последним данным, 20% детей считаются одаренными, но лишь 2-5 % реализуют себя. Причиной этого является то, что одаренные дети часто не могут адаптироваться в социуме. Профильное обучение как раз и является выходом из сложившейся ситуации, так как оно позволяет более полно учитывать интересы, склонности и способности учащихся.

Одаренные дети – это дети, обладающие потенциалом развития большим, чем у сверстников. Современные психологи пересмотрели представление о том,

что одаренный ребенок – это такой же, как все, только немного лучше, и определили иное понимание. Одаренный ребенок не просто опережает своих сверстников по ряду параметров развития – это ребенок, качественно отличающийся от сверстников.

Согласно определению американского ученого Джозефа Рензули, одаренность – это не просто высокий коэффициент интеллекта, это результат сочетания трех основных характеристик: интеллектуальных способностей, креативности, мотивации.

Одаренный ребенок – это ребенок, который выделяется яркими, очевидными, иногда выдающимися достижениями или имеет внутренние предпосылки для таких достижений в том или ином виде деятельности.

Одаренные дети имеют:

- ✓ более высокие по сравнению с большинством интеллектуальные способности, восприимчивость к учению, творческие возможности и проявления;
- ✓ доминирующую активную познавательную потребность;
- ✓ испытывают радость от добывания знаний, умственного труда

На уровень развития одаренности ребенка влияет не только его способность усваивать знания и умения, но и жизненное пространство, в котором он вырастает. Для раскрытия одаренности ребенка необходима атмосфера психологического комфорта, и именно такие условия обеспечивает система дополнительного образования.

Важнейшим направлением решения данной проблемы является реализация специальных программ обучения, которые соответствовали бы потребностям и возможностям этой категории учащихся и могли бы обеспечить дальнейшее развитие их одаренности. Таким образом, для того чтобы способности учащегося успешно развивались, необходимо соблюдение следующих условий:

- ✓ более раннее и полное выявление музыкальных способностей, имеющихся у ребенка;

- ✓ активное включение ребенка в те виды деятельности, в которых его способности развиваются;
- ✓ наличие педагогов, которые сами обладают развитыми способностями соответствующего типа;
- ✓ использование современных развивающих методов и средств обучения;
- ✓ стимулирование развития способностей, через мотивацию к дальнейшему профессиональному обучению.

Уже на начальном этапе обучения выявляется часть учащихся, которых можно рассматривать как потенциальных профессионалов. Наиболее одаренные дети выделяются в группу предпрофессиональной ориентации, где требования усложняются. Таким образом, одна из задач педагога – «распознать» профессиональные перспективы ученика и правильно его сориентировать.

Формирование и выбор репертуара. Выбор репертуара для одаренных учеников представляет собой серьезную методическую работу. Вполне допустимо включать в учебный план произведения повышенной сложности, как бы позволяющие заглянуть в «завтрашний день» - такие задания важны для перспективных учеников. При подборе репертуара педагогу необходимо проявлять гибкость и мастерство. При неоправданном завышении трудности программы тормозится развитие даже способных учащихся, так как приводит к перегрузке. Ознакомление с музыкой разных времён и стилей, соответствие выбранных произведений целям и задачам обучения, интерес у учащихся к исполняемым произведениям – все это положительно сказывается на результатах целостного развития личности учащихся. Работа над академическим репертуаром позволяет заложить основы художественной, технической и интеллектуальной культуры учеников независимо от конечной цели их обучения.

Расширение кругозора посредством посещения театров, концертов, музеев, выставок. Творческое использование преподавателем различных

коллективных форм общения – от бесед на уроке и во время классных часов, до совместных посещений театров, филармонии и т. д., может способствовать более осмысленному и заинтересованному отношению детей к занятиям.

Создание условий для проявления и самовыражения полученных знаний. В жизни детей выступление на концерте или конкурсе занимает особое место. В целях поощрения одаренных детей, стимулирования их творческой деятельности проводятся открытые выступления. Мощным стимулом в развитии творческого потенциала учащихся является конкурсная деятельность. Главным результатом совместной работы учеников и педагога является участие в конкурсах. Целью проведения конкурсов различного уровня является выявление одаренных детей, создание стойкой мотивации к исполнительской деятельности, поддержка творчества. В музыкальной школе существуют богатые возможности для реализации основных направлений в этом плане – школьные, региональные, Всероссийские и Международные. Вовлечение учащихся в систему творческих конкурсов – важная ступень в творческой деятельности учащихся, которым предоставляется возможность публично заявить о себе, получить подкрепление в развитии личностных качеств и компетентности. Дипломы, полученные на конкурсах, помогают учащимся оценить свои способности. Это влияет на ряд изменений, которые происходят с детьми:

- ✓ ожидания становятся более реалистичными, связанными с полученными результатами и успехами;
- ✓ дети начинают сравнивать свои успехи с достижениями других людей;
- ✓ повышается уровень задач, которые они ставят перед собой, они начинают выбирать более трудные задачи.

Также необходимыми условиями для достижения устойчивых положительных результатов в работе с одаренными детьми являются посещения мастер-классов и сотрудничество с родителями.

При организации работы со способными детьми необходимо опираться на следующие рекомендации для повышения творческой активности:

- ✓ доброжелательность, обеспечение благоприятной атмосферы;
- ✓ использование разнообразных и новых видов деятельности для стимулирования развития детей;
- ✓ поощрение высказывания оригинальных идей;
- ✓ использование личного примера творческого подхода к решению проблем.

Индивидуальная форма организации образовательного процесса.

Основной смысл данной формы заключается в необходимости постоянно учитывать индивидуальные качества и особенности личности каждого обучающегося, использовать при этом индивидуальную методику обучения и воспитания, которая ориентирована на создание условий для развития творческой одаренности ребенка.

Индивидуальная форма организации образовательного процесса позволяет преподавателю выстроить ход занятия, отталкиваясь от уже имеющихся способностей учащегося и рассчитать нагрузку и возможность усвоения нового материала. Используя специфические средства обучения, педагог заинтересовывает ребенка, и дает возможность раскрыть индивидуальные способности. Обучение должно проходить так, чтобы ребенок чувствовал себя искателем и открывателем знаний. Только при этом условии однообразная, утомительная, напряженная работа окрашивается радостными чувствами, развивается образное мышление и ребенок получает гармоничное пластичное развитие.

Работа с одаренными детьми сложна и требует от педагога готовности к изменениям в поведении ребенка. Одаренные дети зачастую сталкиваются с проблемой адаптации. Преподаватель может столкнуться с негативными проявлениями адаптации творчески одаренного ребенка. Например: протестные формы поведения, перфекционизм (стремление к совершенству), переживание неудовлетворенности, конфликтность. Многие из этих проблем решаются

перечисленными формами работы. Но выявление и работа с одаренными детьми – это не единственная задача педагога. В работе с одаренными детьми необходимо научиться работать нестандартно, находить индивидуальный подход к способностям каждого обучающегося. Одаренные дети, участвуя в творческой деятельности, создают прекрасный мир, а задача преподавателей ДМШ – помочь им обрести своё место в этом мире.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Одарённые дети. - М.: Прогресс, 1991.
2. Выготский Л.С. О признаках детской одарённости// Вопросы психологии - 2003.
3. Проблемы творческого развития личности в условиях дополнительного образования. Под. ред. К.И. Султанбаева. – Абакан, 1999.
4. Юркевич В. С. Одаренный ребенок: иллюзии и реальность: Книга для учителей и родителей. – М.: Просвещение, Учебная литература, 1996. – 210 с.

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

ПОСАДКА И ПОСТАНОВКА РУК УЧАЩИХСЯ В МЛАДШИХ КЛАССАХ БАЯНА

В каждом деле встречаются трудности, они возможны и в обучении игры на баяне. Но если ребенок будет заниматься ежедневно и вдумчиво, весь материал будет усваиваться легко.

Нужно помнить, что правильная посадка при игре, влияет на качество игры, обеспечивает хороший вид исполнителя и бодрое состояние. В данном методическом сообщении мы рассмотрим главные вопросы посадки и постановки рук учащихся в младших классах баяна.

Посадка и положение инструмента. Будущий музыкант впервые берет в руки баян. Возможно, этот момент запомнится ему на всю жизнь. Очень

важно, чтобы инструмент по своим размерам и весу соответствовал возрасту ребенка. Правильная посадка благотворно отразится на физическом развитии учащегося и обеспечит эффективность занятий на инструменте.

Сначала педагог ставит баян на левое бедро ученика таким образом, чтобы создать условия для свободных естественных движений правой руки. При этом нижняя часть грифа должна иметь опору на правой ноге, что обеспечивает устойчивость инструмента при сжиге меха.

Педагог регулирует длину правого и левого плечевых ремней, это создает устойчивость верхней части инструмента во время игры. Рекомендуется сесть неглубоко на жесткий стул, таким образом, чтобы ступни ног упирались в пол.

Малый ремень с левой стороны баяна служит для разжима меха и должен быть отрегулирован с расчетом на свободное перемещение руки всей левой клавиатуры. Нужно помнить, что при чрезмерном натяжении ремня при игре, рука лишается свободы движений, а при ослабленном – теряет удобство и четкость разжима и сжима.

Плечи при игре должны находиться в естественном положении. Если у ребенка плечи покатые, то ремни надо скрепить сзади соединительным ремешком. Корпус ребенка должен быть прямым, с незначительным наклоном вперед. Нельзя сидеть, откинувшись на спинку стула, так как, корпус тела и инструмента теряют устойчивость, и ребенок быстро устает. Исполнитель не должен постоянно смотреть на клавиатуру, так как это заставляет держать инструмента в неправильном, наклонном положении.

В классе необходимо иметь стул, соответствующий росту учащегося или подставки, обеспечивающие правильную посадку.

Постановка рук, то есть формирование навыков свободных движений на клавиатуре.

Постановка левой руки. Во время игры левая рука выполняет три основных функции:

- 1) сжимает и разжимает мех;
- 2) нажимает клавиши;

3) передвигается вдоль клавиатуры.

Основные условия правильного положения руки во время игры:

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

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

3) Во время игры большой палец должен свободно скользить по краю корпуса, не меняя своего положения.

При игре левой рукой ученику необходимо освоить навыки осязания и ориентации на левой клавиатуре, а также научиться переходить с клавиши на клавишу безошибочно. Разжим и сжим меха производить без остановок, звук должен быть плавным, ровным, без рывков.

Ведение меха. На первоначальном этапе обучения также главным является приобретение навыка ведения меха, то есть умения вести его плавно и ровно, так как именно от этого во многом зависит выразительность и грамотность исполнения. Без меха баян беззвучен. Мех инструмента является необходимым средством звукоизвлечения. Работая над качественной сменой меха, важно приучить ученика контролировать свои игровые движения.

Постановка правой руки. Начинать постановку правой руки необходимо с упражнений, позволяющих ощутить свободу пальцев. Свободно опущенная вниз правая рука принимает естественное положение и переносится на клавиатуру.

Следует хорошо усвоить основные положения постановки

1. Вся рука – от плеча до кончиков (подушечек) пальцев – должна быть свободной и гибкой.

2. Во время исполнения пальцы должны быть опорой, принимая на себя нагрузку всей руки.

3. Суставы пальцев не должны прогибаться.

4. Кисть принимает округлую форму.

Во время игры не следует смотреть на клавиатуру. С первых же уроков необходимо вырабатывать у учащихся ощущение клавиатуры, умение находить любой звук «на ощупь», чувствовать расстояние между кнопками (клавиатуры). Извлекая звук, необходимо применять свободное движение руки, сохраняя собранное положение. Нельзя сильно нажимать на клавиши, так как сила звука зависит не от нажима пальца, а от скорости движения меха. Очень важно при игре избегать скованности, напряжения мышц предплечья, кисти, плеча.

Таким образом, думаю можно подвести итог, что Посадка и постановка рук учащихся в младших классах баяна является важным периодом на начальном этапе обучения игре на баяне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонов О. Самоучитель игры на баяне.- Москва, 1998 г.
2. Бажилин Р.Н. Школа игры на аккордеоне.- Москва, 2004 г.
3. Семенов В. Современная школа игры на баяне.- Москва, 2003 г.

Еливанова Ольга Владимировна,

преподаватель музыкально-теоретических дисциплин

высшей квалификационной категории

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

РАЗВИТИЕ ЧУВСТВА РИТМА И МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ У ДЕТЕЙ

С ОВЗ (ЗАБОЛЕВАНИЯ ДЦП И СЛАБОВИДЯЩИХ)

НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В СРЕДНИХ КЛАССАХ

В рамках федерального проекта «Успех каждого ребёнка» в нашей стране формируется система выявления, поддержки и развития способностей и талантов у детей и молодёжи, в том числе и детей с ограниченными возможностями здоровья. Детская школа искусств №7 г.Набережные Челны более 15 лет сотрудничает с СОШ №75, специализирующейся на обучении детей с особенностями здоровья по зрению (для слабовидящих и незрячих детей) и детей с другими заболеваниями. Результаты многолетней работы

показывают необходимость и актуальность этой деятельности. Помимо развития музыкальных способностей, приобретения новых (развивающих интеллект и моторику, слух и музыкальную память) знаний умений и навыков в области музыки, ребята проходят так необходимую им для дальнейшей жизни в современном обществе социализацию. Это не только адаптация слабовидящих детей в социуме, но и воспитание необходимых навыков коммуникации и взаимодействия с детьми–инвалидами у здоровых обучающихся. Некоторые, особо одарённые ребята приобретают также и необходимые навыки для дальнейшей учёбы в СПО, становятся профессиональными музыкантами, педагогами.

Сольфеджио - это специфическая дисциплина и для работы с детьми с ОВЗ, здесь необходимым условием является наличие у ребёнка неповреждённого интеллекта и естественное желание заниматься музыкой. Изучение предмета проходит в общих группах по общеобразовательной общеразвивающей программе дополнительного образования по предмету сольфеджио.

Работа на уроках сольфеджио выстраивается следующим образом:

- активное запоминание теоретического материала;
- весь учебный теоретический материал показывается преподавателем за инструментом или предлагается аудио-фрагмент;
- интенсивное освоение фортепианной клавиатуры (весь теоретический материал показывается на клавиатуре и отрабатывается на практике в разных тональностях, от разных звуков, в разных регистрах);
- использование перкуссионных инструментов для развития чувства ритма и тембрового слуха;
- регулярно используются практические навыки музицирования, подбора на слух.

Работа с обучающимися с ОВЗ проходит в общих группах по сольфеджио наравне с остальными детьми, но с учётом индивидуальных особенностей. Все

музыкальные примеры исполняются на клавиатуре за фортепиано, синтезатором или на перфорированной клавиатуре.

Особенности работы со слабовидящими детьми заключаются в том, что при сохранении интеллектуальных способностей эти дети хорошо слышат, прекрасно запоминают и могут точно воспроизводить текст, как устной речи, так и музыкальной. Обучающиеся с ОВЗ по зрению приобретают на уроках сольфеджио навыки более свободного владения фортепиано клавиатурой, музыкальными инструментами (перкуссии), что помогает активнее осваивать рабочее музыкальное пространство. На сольфеджио используем также и работу с гаджетами (диктофоном, наушниками, микрофоном), компьютером, синтезатором. Ребята с удовольствием занимаются с авторскими электронными проектами «На уроках сольфеджио» и «Стать музыкантом». При работе с этими проектами они учатся точно интонировать, развивают активный музыкальный слух, чувство ритма, музыкальную память, приобретают навыки чистого и ритмичного пения (одноголосие, многоголосие - каноны).

Особенности работы с детьми с ДЦП. При сохранении интеллекта есть трудности в координации движения и присутствует некоторая заторможенность, поэтому специфика развития музыкальных навыков у детей данной группы будет несколько отличаться от работы со слабовидящими детьми. Больше внимание следует уделять медленному ритмичному движению. Именно медленный темп работы помогает активизировать внимание ученика. Упражнения на развитие мелкой моторики, синхронного движения рук, пения и одновременного исполнения мелодии за инструментом, пения и игры на перкуSSIONНЫХ инструментах (в качестве ритмического аккомпанемента) дают более сбалансированный контроль обучающимся за своим телом. Одновременное движение правой и левой рук при игре на фортепиано или работе с ритмом запускают работу правого и левого полушария головного мозга, что является полезным для развития и реабилитации детей с ДЦП.

Формы работы в основном мелко-групповые и индивидуальные. Обучающиеся могут работать как в парах так и индивидуально за инструментом, в то время как весь класс, выполняет письменную работу на доске или в тетрадях.

Для детей с ОВЗ в приоритете устные задания – это проработка ритмических упражнений с проговариванием правил по теории музыки и счётом вслух. Примеры воспроизводятся сначала в медленном, а затем в более подвижном темпе. Это способствует более качественному усвоению нового учебного материала. Образцы, показанные учителем, простукиваются учеником в ладоши или о парту с обязательным устным счётом. Это даёт полезную интеллектуальную нагрузку, стойкое закрепление моторных функций обучающихся и способствует развитию ритмо-интонационных навыков и более точному развитию внутреннего ощущения ритма. Ребята приучаются к свободному владению обеими руками, улучшают когнитивные навыки. Приобретение навыков ритмического простукивания музыкального материала, исполняемого на инструменте, расширяет их исполнительские возможности.

Работа над подбором известного музыкального материала сопровождается с предварительным анализом элементов музыкального языка того или иного фрагмента, и подробного анализ гармоний, и видов фактуры аккомпанемента, и ритмических вариантов фактуры.

Работа над сочинением в разных жанрах помогает обучающимся не только освоить музыкальную форму (фраза-предложение-период), фактуру, но и расширяет границы физических возможностей ребёнка в овладении инструментом, повышает мотивацию в активном освоении технических приёмов на уроках специальности в классе. Например, подобранную песню можно представить в виде жанровых вариаций: марш, вальс, полонез, баркарола и др.

Использование перкуссионных инструментов для развития чувства ритма и тембрового слуха

Важно развивать у ребёнка ощущение метра и умения **определить размер** музыкального произведения. Для анализа на слух можно использовать любые произведения, как на занятиях по слушанию музыки, так и на уроках сольфеджио.

Задания определить размер в звучащем музыкальном произведении **во время прослушивания** полезно **сопровождать с тактированием** для того, чтобы точнее определить сильную долю в мелодии.

В заданиях на определение в музыкальном произведении размера можно использовать как известные ученикам произведения по курсу слушания музыки и музыкальной литературы, так и новые, это позволит закрепить ранее слышанный музыкальный материал и расширить музыкальный кругозор. Знакомство с новыми размерами полезно изучать как на классических примерах, так и на музыкальном материале, изучаемом в классе сольфеджио.

Отдельный разбор каждого ритмического рисунка.

Задание:

- стучать данный рисунок на протяжении всего произведения, как ритмический аккомпанемент в разных размерах – ритмическое *ostinato*. Например: четвертями, восьмыми, чередуя длительности и т.д.

- в музыкальном примере определить на слух ритмический состав остинатного аккомпанемента.

- в работе с ритмической таблицей определить ритмический состав аккомпанемента конкретного музыкального фрагмента.

Для приобретения навыков слышания особенностей ритмических рисунков используются перкуссионные музыкальные инструменты: маракасы, кастаньеты, бубны, треугольники и др. Перед ребёнком ставятся задачи: сыграть на выбранном им инструменте ритмический аккомпанемент из сочетаний определённых ритмических групп. Например, в работе над определением музыкальной формы полезно использовать разнообразный музыкально-иллюстративный материал. От примеров музыкальных диктантов в

форме периода, до оригинальных произведений, звучащих на уроках сольфеджио или музыкальной литературы.

Например: простые формы в детских пьесах П.Чайковского, Ю.Слонимского, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, Л.Десятникова и других современных авторов.

Сложные формы и формы вариаций и рондо в произведениях русских и зарубежных композиторов М.Глинки, М.Мусоргского, Р.Шумана, Э.Грига и др.

Раскрывая творческие способности детей в таких смешанных группах, мы не только учим их музыке, но и воспитываем такие важные качества как милосердие, взаимопомощь и уважение друг к другу. А это очень важно не только для создания благоприятного микроклимата и творческой атмосферы на занятиях музыкой, но и для формирования цельной личности ребёнка.

Работа над развитием чувства ритма начинается практически с первых занятий сольфеджио. По учебной образовательной общеразвивающей программе различные виды ритмических рисунков изучаются в разных классах на протяжении семи лет. На протяжении ряда лет мы применяем в своей рабочей практике принципы обучения отечественных новаторов музыкальной педагогики: Г.И.Шатковского, Белецкой Л.И. и других их последователей.

Знание, умение слышать и распознавать тот или иной вид ритмического рисунка помогает в дальнейшем хорошо ориентироваться в работе над музыкальным диктантом. Таким образом, все виды работы на уроках сольфеджио взаимосвязаны и взаимодополняемы. Работа над развитием чувства ритма является очень важной для развития слуха в ДМШ и ДШИ, т.к. именно на ритмической основе строится вся конструкция восприятия музыки ребёнком.

Жадовская Полина Сергеевна,
преподаватель по классу фортепиано,
Фарукшина Лилия Азгаровна,
преподаватель по классу фортепиано
Детская музыкальная школа №4, Нижнекамск

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНТИЧЕСКОЙ СОНАТЫ

Романтизм прошёл несколько периодов развития, среди которых можно выделить 3 основных ранних (примерно 1800-1820-е), центральный (1830-1850-е) и поздний (с 1860-х годов).

Отдельные черты музыкального Романтизма сформировались в творчестве композиторов Венской классической школы (к которой принадлежал и уроженец Германии Л. ван Бетховен).

Высочайшего расцвета сонатный жанр достиг у **Людвига ванн Бетховена**, создавшего 32 фортепианные сонаты. В его творчестве обогащается образное содержание, заостряется конфликтное начало. Многие из его сонат достигают монументальных масштабов. Наряду с отточенностью формы и концентрированностью выражения, свойственными искусству классицизма, в сонатах Бетховена заметны и черты, воспринятые и развитые впоследствии композиторами - романтиками. В последних бетховенских сонатах усиливается тенденция к тесной слитности цикла и большей свободе его трактовки. Вводятся связки между частями, осуществляются непрерывные переходы от одной части к другой, в цикл включаются фугированные разделы. Значительную роль в сонатах Бетховена начинают играть и медленные вступления к первым частям. Некоторым бетховенским сонатам свойственны элементы программности, получившие широкое развитие в музыке композиторов-романтиков.

Фортепианные сонаты Франца Шуберта

Подобно бетховенским сонатам или песням самого Шуберта, каждый фортепианный цикл ярко индивидуален. Остро выразительный тематизм

присущ почти всем шубертовским сонатам. В них много великолепных песенных тем, гармонических и тембровых находок. В последних лучших сонатах (Ля мажор и Си бемоль мажор 1828) композитора начали привлекать также и крупные, масштабные формы, виртуозность.

Творчество Феликса Мендельсона

У Мендельсона есть особенность в трактовке данного жанра, в его сонатах нет черт психологической углубленности, которые ясно ощутимы в сонатах Шуберта этого периода. Образно-смысловое содержание его сонат ограничивается, в основном, лирической сферой, в частности, лирико - эпический характер с чертами поэтики третьей сонаты Си бемоль мажор. В сонатах Мендельсона ясно ощутимы черты, истоки которых можно обнаружить у Скарлатти, в ранних сонатно - симфонических произведениях Гайдна. Таким образом, Мендельсон достигает «примирения» классицизма и романтизма. Его фортепианные сонаты явились отражением романтической патриархальности, свойственной немецкой идеологии того времени.

Роберт Шуман во многом отталкивался от позднего Ф.Шуберта, от той линии его творчества, в которой элементы лирико-драматические и психологические играли определяющую роль. Художественно-поэтические образы Р.Шумана, более хрупкие и утонченные, они рождались в сознании, остро воспринимающем все противоречия времени. Именно эта повышенная острота реакции на явления жизни создавала необычайную напряженность и силу «воздействия шумановской пламенности чувств» (Асафьев).

В своей музыке **Фридерик Шопен** всегда опирается на польские **народные истоки**. Он как бы возвышает народную музыку над бытом, поэтизирует ее. Еще одна важнейшая черта шопеновского стиля – **исключительное мелодическое богатство**. Первая соната Шопена (До минор ор. 4), показатель эволюции художественного стиля композитора. Идея Си бемоль минорной сонаты выросла из образа «Похоронного марша».

Си минорная соната Ф.Шопена ор. 58 (1844) — полный антипод, олицетворяет светлое, пасторальное начало, которое ясно проявилось в самые

последние годы композитора. Излюбленными элементами фортепианной фактуры Иоганнеса Брамса являются:

- движение параллельными интервалами;
- размещение мелодии в среднем голосе;
- синкопирование;
- использование аккордов в широком звуковом диапазоне;
- имитации, контрапунктические перемещения тем.

Если же говорить о композиторах, то их объединяло одно общее направление, а следовали они каждый своей дорогой, стараясь найти свои собственные и неповторимые средства музыкальной выразительности.

Романтизм в России нашел благодатную почву, поскольку был близок русскому национальному характеру.

Творчество Петра Ильича Чайковского оказало огромное влияние на современников. Его имя уже тогда ассоциировалось с величайшими представителями русской культуры. В частности, Чайковский используя традиционные жанры, находил возможности для их обновления. Самое крупное и значительное по широте и содержательности замысла из сольных фортепианных произведений П. Чайковского — Большая соната соль мажор, написанная в 1878 году.

Монументальность формы и блестящая декоративная манера фортепианного письма сближают сонату с произведениями концертного жанра. Ее можно было бы назвать, подобно тому как Шуман озаглавил одну из своих сонат, «Концертом без оркестра».

Печать шумановского влияния лежит и на общем романтически приподнятом характере этого произведения.

Тенденции культуры «серебряного века» глубоко изменили облик музыкального искусства. Романтизм в России дал неожиданный взлет тогда, когда на Западе это направление казалось уже отошедшим в прошлое.

Фортепьянное творчество Александра Скрябина прошло значительную эволюцию. Сонатная форма занимает важное место в творчестве Скрябина,

отражая все этапы развития его музыкального мышления. Композитором написано десять сонат. Для скрябинских сонат характерна психологическая напряженность и драматическая конфликтность образов.

Для Сергея Рахманинова, в отличие от своих современников, сонатный жанр малохарактерен. Поэтому можно говорить об элементах концертности, свойственных и его сонатам, в которых тяготение к внешнему блеску изложения порой вступает в противоречие с углубленностью, сосредоточенностью мысли. Конкретные условия каждой страны порождали свой национальный романтизм, окраска которого зависела от собственных традиций и особенностей культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Большая Советская энциклопедия», М., 1967 г.
2. Wikipedia. org.
3. Www. belkanto.ru.
4. Алексеев. А. Д.. История фортепианного искусства учеб, для муз. Вузов / А. Д. Алексеев. - М.: Музыка, 1988, 414 с.
5. Асафьев Б.В. «Русская музыка от начала XIX в.» Л., 1979 г.
6. Асафьев, Б. В..(Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев (Игорь Глебов). - М.: Музыка, 1971, 375 с.
7. Горюхина, Н. А.. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. -2-е изд., доп.
8. Келдыш Ю. «Композиторы второй половины 19 века».
9. Келдыш Ю. «История русской музыки» ч.2.

Журавлева Рамзия Нагимовна,
преподаватель по классу фортепиано
первой квалификационной категории

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

РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ

В нынешних условиях содержательность и направленность педагогического репертуара приобретает огромное значение. Традиционно художественный репертуар в классе специального инструмента включает в себя произведения классического наследия, народную музыку в различных обработках и аранжировках, произведения современной академической музыки. Сегодня к этому списку преподаватели всё увереннее добавляют джазовые и эстрадные пьесы. Сочетание всех этих направлений при составлении репертуара способствует наиболее полному раскрытию потенциала обучающегося и формирует у юного музыканта стойкий интерес к лучшим образцам музыкальной культуры прошлого и современности. Именно такая установка способствует наиболее интенсивному и техническому развитию начинающего музыканта.

Обновляя исполнительский репертуар учащихся, наряду с классическими произведениями важно вводить и произведения национальных композиторов. Музыкальное воспитание детей, основанное на изучении произведений национальной музыки, остается актуальной и важной задачей в обучении детей.

Доступная своим гармоническим содержанием народная музыка помогает развитию музыкальной памяти, внутреннего слуха, способствует формированию творческих навыков, стимулирует творческое воображение учащихся.

Музыкальная культура Татарстана богата и разнообразна. В 30-е годы XX века начала формироваться профессиональная музыка, основанная на песнях народов, проживавших в этом регионе. Здесь соседствовали культуры финно-угорских, тюркских и славянских народов. Ее богатство составляет песенное, танцевальное, инструментальное и художественное наследие, осмысление

которого является важнейшей задачей современного художественно-эстетического образования.

Среди первых композиторов, которые стали писать музыку для детей были С.З. Сайдашев, М.А. Музафаров, А.С. Ключарев, Дж.Х. Файзи. В основном эти композиторы работали в жанре детской песни и миниатюры.

За все годы существования татарской детской музыки багаж ее значительно пополнился и расширился, стал более интересным и разнообразным. Современные композиторы РТ стали работать в новых направлениях музыкального жанра. Благодаря этому, на свет появились такие произведения, как фортепианные циклы Н.Г. Жиганова и Р.М. Яхина, З.В. Хабибуллина, фортепианный концерт для юношества Р.Н. Белялова, «Детская сюита» для симфонического оркестра М.З. Яруллина и другие произведения.

Свой весомый вклад в жанр детской фортепианной музыки внесли композиторы Б.Г. Мулюков, Р.А. Еникеев, Ф.А. Ахметов, И.Д. Якубов. Композиторы сохраняют и подчеркивают особенности стиля татарских народных песен, ладовое своеобразие, гармонию, фактуру, тембр, жанровые особенности. Имена таких композиторов Татарстана, как Л.М. Батыркаева, М.И. Шамсутдинова, Р.Ф. Калимуллин, Ф.К. Шарифуллин и другие давно стали знакомы как профессионалам, так и любителям музыки.

Изучая произведения татарских композиторов, учащиеся знакомятся с красочным разнообразным гармоническим языком татарской музыки, где наряду с терцовыми аккордами характерно использование кварто-квинтовых, секундовых созвучий, которые создают в лирических темах особый колорит, состояние покоя, созерцания.

В скерцозных, быстрых произведениях, где секундовые сочетания придают произведению особый динамизм и остроту звучания, учащиеся овладевают новыми навыками, которые предполагают использование особо активной звуковой атаки, ритмической упругости, исключительно четкой артикуляции. Один из главных элементов национального мелодического стиля — орнамент, включающий в себя два типа: короткий и мелодически развитой.

Импровизационность исполнения орнамента вытекает из манеры пения певцом народных песен. Перед исполнителем ставится задача достижения большой гибкости, пластичности ритма, тонких агогических нюансов (некоторые *rubato*, оттяжки, связанные с интонированием орнамента), сглаживание метрических акцентов, вуалирование сильных долей. Многие произведения для детей программные, что очень характерно для детской музыки в целом. Как правило, в песнях или пьесах отражены близкие ребенку образы, что способствует развитию детского музыкального воображения и помогает пробуждению интереса к музыке.

Исходными принципами при выборе произведений национальной тематики являются:

- доступность содержания, с учетом возрастных особенностей учащихся;
- разнообразие предлагаемого материала; соответствие его детским интересам, вкусам, потребностям;
- возможность гибкого и варьированного включения материала в учебный процесс;
- развитие творческих умений и навыков в ходе изучения национальной музыки;

Включение музыкального материала, основанного на использовании национально-регионального компонента в репертуар учащегося, способствует расширению представлений и знаний учащихся о музыкальной культуре региона, как источнике народной мудрости, красоты и жизненной силы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Огородова А.В., Биляр Ю.Н., Яговдик А.А., Кисилёв А.Ф. Репертуар в классе специального инструмента и его влияние на формирование художественного вкуса / А.В.Огородова, Ю.Н.Биляр, А.А.Яговдик, А.Ф.Кисилев // Наука. Искусство. Культура. – 2014. - №4. – с. 143 - 144

2. Лызлова Н.А. Внедрение элементов НРК в программы музыкального образования начальной школы / Н.А. Лызлова // Технологии совершенствования подготовки педагогических кадров: наука и практика.

Зайдарова Наиля Салиховна

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

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА И ЛИНИЯ ДЕЙСТВИЯ РОЛИ

Термин «предлагаемые обстоятельства» крайне важен для актёрского творчества. Предлагаемые обстоятельства - это побудители действий персонажа. Персонаж действует тем или иным образом исходя из предлагаемых обстоятельств. Анализ обстоятельств жизни персонажа - важнейшая задача актёра и режиссёра при работе над ролью. Термин активно использовался К. С. Станиславским и его учениками. В настоящее время широко используется актёрами, режиссёрами и театральными педагогами.

Предлагаемые обстоятельства это - та система условий, в которой начинается и развивается действие, которая и является теми рамками, что ограничивают всякое событие, всякое действие. Сюжет начинается с некоторого исходного события. Исходное событие всегда представлено через предлагаемые обстоятельства от того, что происходило до этого. Это то, что случилось и закончилось раньше, до того, как началась пьеса, фильм и т.д. Но это то, что будет весьма важным для той истории, которая ещё только начинается.

К примеру, в «Вишнёвом саде» Чехова таким исходным обстоятельством будет разорение Раневской - оно ведь случилось до начала пьесы, если мы возьмём ситуацию ночлежки в «На дне», то тоже - мы будем искать такие обстоятельства для каждого героя - почему тот или иной человек до начала пьесы оказался на дне. И т.д. Для Штирлица, скажем, это начало его разведоперации, т.е. ведущее предлагаемое обстоятельство то, что он - разведчик.

Проблему взаимосвязи между действиями и предлагаемыми обстоятельствами роли можно считать одной из самых интересных в актерской и режиссерской практике. «Искусство управлять в первую очередь «если бы», «предлагаемыми обстоятельствами» и внутренними и внешними действиями, — пишет Станиславский, — умение комбинировать их друг с другом, подставлять, соединять один с другим требует большой практики и опыта, а следовательно, и времени».

«Предлагаемые обстоятельства», как и само «если бы», является предположением, «вымыслом воображения». Они одного происхождения: «предлагаемые обстоятельства» - то же, что «если бы», а «если бы» — то же, что «предлагаемые обстоятельства». Одно - предположение («если бы»), а другое — дополнение к нему («предлагаемые обстоятельства»). «Если бы» всегда начинает творчество, «предлагаемые обстоятельства» развивают его. Одно без других не может существовать и получать необходимую возбуждательную силу. Но функции их несколько различны: «если бы» дает толчок дремлющему воображению, а «предлагаемые обстоятельства» делают обоснованным само «если бы». Они вместе и порознь помогают созданию внутреннего сдвига.

Станиславский большое значение придает процессу освоения предлагаемых обстоятельств со слова «если бы». «Через «если бы», — пишет Станиславский, — нормально, естественно, органически, сами собой создаются внутренние и внешние действия». В этом «нормально, естественно, органически» заключена для Станиславского сущность актерского творчества. «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество»-говорит Станиславский. Предварительная наметка линии действия.

Зная основные задачи в событиях и предлагаемые обстоятельства в них, мы можем приступить к самому главному - предварительной наметке тех конкретных действий, из которых будет складываться наше поведение на сцене. Линия этих действий должна быть последовательной, непрерывной и

обязательно направленной к той цели, которая стоит перед, героем в том или ином событии (то есть к осуществлению основной задачи в нем).

Любое действие имеет содержание (что делает человек) и форму (как делает). Намечая линию действия, мы должны думать только о содержании его, то есть о том, что делает персонаж. Форма же действия: жесты, движения, мимика, интонации и пр. — заранее не устанавливается. Она рождается в процессе самого выполнения действия на сцене - от непосредственного восприятия исполнителем окружающего, оценки его, внутреннего оправдания, общения с партнерами. Не путайте содержание действия с его формой. Учитесь отделять «орешек» от той «скорлупы», в которую он заключен. Содержание действия мы уже должны знать - это осуществление человеком какой-либо цели. Следовательно, каждое действие в пьесе должно определяться нами так, чтобы была понятна его целенаправленность. Если этого нет, то речь идет не о содержании действия, а о его форме, внешних проявлениях.

Представьте себе, что мы прочитали такую фразу: «Человек встал, прошелся по комнате, нагнулся, улыбнулся». Попробуйте сказать, что он сделал. Наверное, каждый из нас ответит на этот вопрос по-разному, ибо перечисленные глаголы не выражают цели действия и поэтому не передают его содержания. А она может заключаться, скажем, в том, чтобы погладить ребенка, или рассмотреть забавную картинку в книге, или поднять шпильку, которую уронила женщина, и т.д. «Погладить ребенка», «рассмотреть картинку» - действия, сущность которых нам ясна. «Встать», «пройтись по комнате», «нагнуться», «улыбнуться» - глаголы, которые сами по себе содержания действия не выражают, а относятся лишь к форме действия, (составляют внешнюю сторону его. При определении действия старайтесь понять именно содержание, не подменяйте содержание формой, в которой оно проявляется. Найдя же содержание действия, формулируйте его точно, конкретно, избегая таких общих глаголов, как «говорит», «рассказывает», «спрашивает», «отвечает» (ведь говорить - это и упрекать, и доказывать, и убеждать, и спорить, и отвечать, и многое другое).

Действие может быть не только словесным, но и бессловесным: физическим или психологическим, внутренним (например, человек о чем-то думает, вспоминает, мечтает). Да и в самих репликах оно может выражаться по-разному: прямо или скрытно, замаскировано. К примеру, произносится слово: «Здравствуйте», вы можете просто поздороваться, а можете упрекнуть человека, пожалеть его, выразить какое-либо другое отношение. А иногда человек говорит одно, а думает совсем другое. Поэтому при нахождении действия недостаточно «опираться» лишь на реплики персонажа. Учитывая основную задачу в роли и все предлагаемые обстоятельства, надо искать действие не только в словах, произносимых героем, но и под ними, между ними. Только тогда мы сможем верно, глубоко и последовательно наметить линию действия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра. - М.: Просвещение, 1973.
2. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. О действенном анализе пьесы и роли. - М.: ГИТИС, 2000

Замилова Луйиза Мегдятовна,

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7», Набережные Челны, РТ

РАСШИРЕНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЗА СЧЁТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И СЛОВА

За много тысячелетий до нашей эры родился союз слова и музыки, и наши далекие предки запели песни. В песне отражаются душа народа, его характер, мысли, чувства, его обычаи, история. Вместе с ростом духовной культуры человечества развивается и песня. Появляются все новые жанры песен. В настоящее время можно говорить не только о различии и национальном своеобразии песен разных народов, о бесконечном богатстве

песенного искусства каждого народа, но и об огромном разнообразии жанров профессиональной вокальной музыки. Здесь и массовая песня, и романс, и оратория, и кантата, и вокальные ансамбли, и хоры. Вокальная музыка занимает главное место в таком синтетическом жанре, как опера, где музыка объединяется и со сценическим действием, и с живописью. В песне, в вокальной музыке слово и мелодия слиты воедино. Вспоминая любимую песню, романс или арию, вместе с мелодией мы припоминаем и слова. Стоит только услышать стихи, на которые сочинена хорошая песня или любимый нами романс, как тотчас в памяти зазвучит и мелодия. Некоторые стихи мы просто не можем вспомнить отдельно от мелодии. Что же делает союз слова и музыки столь прочным и неразрывным и почему музыка и слово так легко сливаются и образуют чудесный сплав - песню?

Музыка обладает способностью слияния и с другими искусствами: с танцем, с драматическим действием и также с таким «зрительным» искусством, как пейзажное. Это возможно благодаря способности музыки наиболее непосредственно раскрывать чувства, эмоции. Музыка в союзе с другими искусствами способна как бы «проявлять», делать явным, более осязаемым настроение, чувство, заложенное в картине или драматической сцене. Самая же тесная связь возникает между словом и музыкой, речью. Прежде всего потому, что речь - звучит. Так же как и музыка, звучит – быстрая, медленная, певучая, отрывистая, со всеми цезурами, знаками препинания, со всеми своими интонациями. Речь и музыку объединяет между собой не просто звучание – в жизни, в природе, в быту много звуков, но не все они сливаются с музыкой. Звучание человеческой речи всегда связано со смыслом слов. Речь прозвучит по-разному в зависимости от того, отвечаете вы или задаете вопрос, рассказываете смешной анекдот или читаете лекцию. Звучание речи связано не только со смыслом слов, но и с их эмоциональной окраской. Всегда слышно, сердится человек или радуется. Не разбирая слов, мы можем отличить по звучанию речи ласковые уговоры от гневных упреков.

Осмысленное звучание человеческой речи мы называем интонацией. Интонация в особенности важна в передаче эмоциональной стороны речи, в передаче оттенков душевных переживаний, манеры речи людей разного склада, темперамента, характера. У речевой интонации и музыки много других общих черт: речь, как и музыка, имеет темп, скорость движения, ритм, цезуры, она расчленяется на отдельные построения.

Слово в речи подобно мотиву в музыке. Слово «фраза» употребляется в одинаковом значении как по отношению к музыке, так и по отношению к речи. Звуковая речь, как и музыка, имеет свой диапазон и тембр. Но есть и большая разница между интонацией речевой и музыкальной. В речи звучание неопределенно по высоте, повышения и понижения в ней – приблизительны. В мелодии не только точно определено звучание каждого тона, но тоны согласованы между собой, они вступают в логическую связь, подчиняются определенной закономерности (лад), подобно тому, как определенные краски, сочетаясь друг с другом составляют цветовую гармонию картины. Таким образом, музыкальная речь, в частности мелодия, отличается от речи разговорной тем, что звуки музыкальной речи определены по высоте, расстояния между ними (интервалы) могут быть точно зафиксированы и они известным образом соподчинены. Сливаясь, слово и музыка обогащают друг друга. Слово, текст делает музыку более определенной, конкретной по смыслу. Музыка, мелодия усиливает эмоциональную сторону текста. Про песню (или романс) мы обычно говорим: веселая, радостная, бодрая или, наоборот, грустная, тоскливая, т.е. употребляем эмоциональные эпитеты.

Музыка обладает волшебной возможностью передавать сильно, ярко и непосредственно чувства в их зарождении и течении, показывать и их постепенное возникновение и развитие, переход от одного чувства к другому, и мгновенную смену переживаний. Музыка допускает соединение нескольких мелодий, а также мелодии и сопровождения на другом инструменте или в оркестре. Нужно только, чтобы все мелодии были в одной тональности, в одном ладу и согласовались друг с другом.

Особенность нашего музыкального слуха состоит в том, что мы чувствуем, слышим это согласование: народные песни поют на несколько голосов, поют красиво, складно и не зная нот, не зная теории! Огромны выразительные возможности одноголосной мелодии, но насколько увеличатся они, если к мелодии присоединить другие голоса, хор, оркестр! В свою очередь, слово, звучащая речь оказывает огромное влияние на вокально-хоровую музыку. Создавая музыкальный образ, музыкальную характеристику, композитор стремится представить себе этот образ, характер во всех деталях. Он стремится проникнуться чувствами, мыслями, переживаниями своего героя, представить себе его облик и ту манеру речи, в которой герой выражает свои чувства. Особенно важно это при сочинении оперы, где действуют, живут на сцене разные характеры.

Прислушаемся к мелодии, характеризующей разных действующих лиц в опере. Композитор словно подслушал разговор и записал его, до того ясно слышим мы, как именно говорят его герои. Конечно, речевые разговорные интонации, а также интонации художественной декламации играют в музыке не только внешнюю изобразительную роль. В них выражаются чувства, переживания, характеры героев – потому что ведь и в обычной речи, и в художественной декламации интонация и уточняет смысл, ставит акцент на нужном слове, и передает чувства, переживания, заложенные в словах. Поэтому для композитора интонации живой звучащей речи всегда служат неиссякаемым источником музыкального языка. В новых интонациях композитор слышит новые оттенки чувств, открывает богатые возможности для воплощения содержания.

В литературном произведении, как и в вокально-хоровой музыке, переживание редко бывает заключено в одном слове или одной фразе. Обычно чувство раскрывается постепенно, плавно. И тогда самое верное и прямое выражение чувства найдет в широкой песенной мелодии. Ради высшей правды чувства, правды характера и происходят в вокальной мелодии и борьба, и взаимные уступки слова и музыки. Во имя этой правды в песенной мелодии

стихи перестают быть стихами. Музыка поглощает, растворяет и ритм, и рифму, не говоря уже о таких тонкостях, как цезуры и т.д. Ради высшей правды обрывается, останавливается внезапно плавное течение мелодии и вклинивается в нее речитатив, заставляя звучать внятно и экспрессивно одну-единственную фразу – потому, что в ней скрыт, может быть, ключ ко всей музыке, ко всему произведению. Поиски высшей художественной правды заставляют композитора сокращать текст и повторять отдельные слова, а иногда и целые строфы, переставлять порядок слов, менять форму текста. Взятый отдельно, вне музыки, текст часто кажется нам обезображенным, почти бессмысленным. Музыка же не только оправдывает эти «искажения», но и «доказывает» их необходимость, убеждает наш слух, наши чувства и мысли в том, что только так и должен был поступить композитор. Получается парадоксальное на первый взгляд явление: потери, которые несет художественная форма текста, служат и там, где музыка уступает слову, например в речитативно-декламационной мелодии, - в целом она все-таки выигрывает в правдивости, глубине и драматизме. Союз слова и музыки – союз равноправных: ни один из союзников не подчиняется другому до конца и никогда до конца не господствует. И может быть, благодаря этой скрытой борьбе и происходит взаимное обогащение слова и музыки.

ЛИТЕРАТУРА

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

Зубова Янина Владимировна

преподаватель по классу скрипки

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

ИЗУЧЕНИЕ ПОЗИЦИЙ И ПЕРЕХОДОВ В ХОДЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЫ НА СКРИПКЕ

Под термином «позиция» подразумевается положение левой руки и пальцев в той или иной части грифа. Прочное усвоение позиций имеет важное значение для изучения грифа и овладения техникой левой руки. Но, кроме позиционной игры, очень широко используется и межпозиционная игра, но это в старших классах. В начальном же обучении усвоение позиции является важным этапом в овладении техникой левой руки. Поэтому нужно последовательно и тщательно изучать каждую из позиций, усваивая различные положения руки, как в основных, так и в промежуточных позициях. По мере передвижения руки кверху, локоть следует постепенно выдвигать вправо; кисть также постепенно приобретает более выгнутую форму, а большой палец, примерно с четвертой позиции, начинает отставать от пальцев, расположенных на грифе.

В современной методике принято выделять 5 типов переходов:

- 1.С использованием открытых струн;
- 2.Переходы одним пальцем;
- 3.Переходы с нижестоящего на вышестоящий палец;
- 4.Переходы с вышестоящего на нижестоящий палец;
- 5.Переходы с подменой пальцев.

Учащихся нужно знакомить с ними последовательно, в порядке возрастания их трудности. На начальном этапе играем первый и второй типы.

Переход через открытую струну. Простейший вид перехода - через открытую струну - дается ученику при первом знакомстве с позициями и даже еще раньше, в процессе постановки рук. Прежде всего, осваивается свободное, ритмичное скольжение левой руки вдоль грифа из 1-й позиции в 3-ю и обратно путём сгибания и разгибания локтевого сустава. Необходимо следить за

освобождением большого пальца, за плавностью движения руки. Следует объяснить ученику, что при движении руки в сторону корпуса, локоть немного опускается, а при движении к головке скрипки – приподнимается. После такого подготовленного упражнения можно приступить к изучению переходов во время звучания открытой струны. В дальнейшем следует, однако, последовательно совершенствовать этот навык, закрепляя его на разнообразном музыкальном материале. К примеру, р.н.п. «Зайчик» в обр. Берковича, англ. н.п. «Спи, малыш». Полезно так же в это время изучать переходы на октавный флажолет. Применять их можно в любой пьесе, которая заканчивается тоникой на открытой струне.

Переход одним пальцем. Переходы одним пальцем должны быть плавные, но четкие. Должны быть слышны основные звуки, без глиссандо. Важнейшее условие их правильного выполнения - ослабление нажима пальца, осуществляющего переход в новую позицию, а также отсутствие «схватывания» шейки скрипки большим пальцем. Обращаем внимание ученика на то, что в момент перехода нужно несколько ослабить нажим пальца на струну, чтобы глиссандо получилось мягкое, певучее. Излишний нажим пальца на струну мешает плавности перехода.

Для закрепления пройденного используются пьески из сборника В.Якубовской «Вверх по ступенькам». Очень полезно в этот период изучать однооктавные гаммы на одной струне одним пальцем, а также этюд А. Комаровского № 21 и т.д.

Переходы с нижележащего на вышележащий палец. Переходы с нижележащего на вышележащий палец выполняются путем скольжения исходного пальца. Нужно объяснить ученику, что скользит до нужной позиции тот палец, который в данный момент стоит на струне. При этом образуется вспомогательная нота, которая нужна только как временный ориентир. Таким образом переход выполняется на предыдущем пальце по струне и опускания того пальца, который берет последующий звук. Однако использование вспомогательных звуков должно быть, по возможности, непродолжительным.

Надо научить учащегося, укорачивая эти звуки, постепенно их убирать. При работе над переходами, необходимо следить за движениями смычка и приемами звукоизвлечения. Исполнение переходов легато следует проверять свободу движений правой руки, так как в это время у учащихся она нередко зажимается.

Переход с вышележащего пальца на нижележащий. Изложенные положения сохраняют свое значение и при изучении четвертого типа смен позиций - переходов с вышележащего на нижележащий палец. Переходы с вышележащего на нижележащий палец (2 - 1; 3 - 2; 4 - 3; 3 - 1 и т. д.) и переходы с нижележащего на вышележащий палец (1 - 2; 1 - 3; 1 - 4; 2 - 3 и т. д.). Скользит палец, стоящий перед переходом, и только, когда вся рука достигла нужной позиции, он незаметно подменяется нижележащим. Этот вид переходов встречается в каждой гамме. В сборнике «Избранные этюды 3-5 класс» даны этюды №№ 28, 29, 30 Е. Гнесиной, эт. № 35 Ф.Вольфорта и т.д. Отрабатывается он и на «Старинной французской песенке» П.Чайковского и др. пьесах.

Переходы с подменой пальцев. В данном случае подмена одного пальца другим совершается во время самого скольжения. Ю. Янкелевич рекомендовал начинать с таких переходов, которые «осуществляются смежными пальцами». Особое значение в овладении техникой переходов имеет также степень силы нажима пальцев на струну. Излишний нажим пальцев, несомненно, препятствует свободным переходам. По этому поводу Л. Ауэр говорил, что пальцем «никогда не следует давить вниз с такой силой, чтобы затруднить переход в следующую позицию». Рассматривая переходы, в частности первого и второго пальцев, от верхней к нижней позиции, Л. Ауэр писал: «Спускаясь к первой позиции, первый палец не должен оставлять струны в течение этого движения и должен твердо стоять на месте, в то время как второй палец, который держится по возможности ближе к первому, должен быть готов занять место последнего в первой позиции настолько быстрым движением, чтобы *glissando* стало немислимым».

Техника правой руки. В переходах, в их техническом осуществлении и выразительности значительную роль играет техника правой руки. Нужно следить за тем, чтобы движения левой руки во время переходов в legato не отражались на качестве звукоизвлечения, не вызывали произвольных остановок или толчков правой руки, чтобы плавность движения смычка не нарушалась. Вообще, работа над переходами не может вестись вне связи с работой над техникой правой руки, так как оба вида техники полностью определяются музыкальными, художественными задачами. Позицию можно считать усвоенной, когда чтение нот не представляет затруднений, и не страдают при этом ритм, интонация, качество звучания, выразительность исполнения. Переходы из позиции в позицию являются не только одним из основных элементов техники скрипача, но и важным средством выразительности. Работая над свободными, интонационно-точными переходами, необходимо учитывать в каждом отдельном случае, в зависимости от характера исполняемого произведения, их музыкально-выразительное значение. Приемы смен позиций составляют настолько важную область искусства игры на скрипке, что им необходимо уделять большое внимание на всех этапах воспитания скрипача - от самых первых уроков до его завершающей стадии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. - М., 1965.
2. Баринская А. И. Начальное обучение скрипача. - М., 2007.
3. Берлянич М.М. Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. Сборник статей - М.: Классика-XXI, 2006. – 83с.
4. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. - М.: Классика-XXI, 2006.
5. Погожева Т.В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. - М., 1966.
6. Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. – М., 1983. – 221с.

Ибрагимова Василя Раифовна

преподаватель по классу театра высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

АКТЕРЛЫК ОСТАЛЫГЫ ДӘРЕСЕНДӘ МИМИКА ҺӘМ ЖЕСТЛАРНЫҢ РОЛЕ

Театр сәнгате борынгы Грециядә туган. «Театр» сүзе тамаша карау урыны. Борынгы греклар тау итәгендә ачык һавада театрлар төзегәннәр. Монда сәхнә һәм тамаша карау өчен урыннар. Спектакельләрдә бары тик ир-атлар гына чыгыш ясаган. Һәр актер бары тик маска киеп уйнаган. Моңсу спектакль куйганда моңсу битлек киеп чыгыш ясыйлар. Әгәр сәхнәдә көлке-кәмит уйнала икән уйнаучылар шатлыклы, көлеп тора торган битлек киеп уйныйлар. Борынгы вакыттан актерлар битлек киеп уйнауны күпкә уңайлы һәм җайлырак дип әйтәләр. Чөнки битлек актерның йөзен яшерә һәм уйнаган актерга әйләнә. Битлек безгә борынгыдан килгән.

Битлек һәр актерның йөзен яшерә, актерны танымаслык итеп үзгәртә. Битлек йөз формасын йөртә. Күз, борын, авыз өлешләрендә уемтыклар уелган. Битлекләр борынгыдан төрле эстетик һәм практик максатларда кулланылган. Аларны: алтын һәм көмештән эшләгәннәр битлекләрне төрле кыйммәтле ташлар белән бизәгәннәр. Битлекләр төрле төрдә булалар төрле геройлар, хайваннар, әкият геройлары. Битлекләр персонажларның характерларын ача. Театрда актерлар үзләренең йөз кыяфәтләрен үзгәртү өчен сакал, мыек, париклар кулланылар. Сәнгаттә тышкы чалымнарны үзгәртү өчен грим кулана башладылар бу битлекнең бер чалымы.

Хәзерге чорда битлекләр кулланылмый дәрәжәсендә. Һәр актер узенен эмоцияләрен чын йөз көлү, елау белән алыштыра ала. Театрдагы кебек тормыштада безнең битлек икенче төрле итеп әйткәндә-мимика. Йөздәге мимикалар белән без кешеләргә узебезнең халәтебезне, күнел күтәренкелеген яисә киресенчә төшенкелеген, кәефне күрсәтә алабыз. Мимика яхшы курансен, килеп чыксын өчен безгә иң әвәл артикуляция гимнастика ясарга,

кунегергә кирәк. Биттәге киеренкелекне бетерер өчен бер ничә төрле күнегү ясарга мөмкин.

Елмаябыз, кире уз халәтебезгә кайтабыз. «Фффрррррр» дип кабатлыйбыз иреннәрнең киеренкелеген алып ташлыйбыз. Иреннәрне бөрөп як якка, аска өскә йөртәбез. Берничә тапкыр. Ә хәзер казналык өчен күнегү ясап алабыз аска, ян якка хәрәкәтләндрәбез.

Ә хәзер безнең йөебезгә күчәбез. Әйтик без лимон ашадык (йөзне сытабыз). Кемгәдер нык кына ачуландык (кашларны жимерәбез). Таныш кешене очраттык елмаябыз, куркыныч әйбер күрдек (кашларны өскә күтәрәп, авызны ачып, күзләрне зур итеп ачабыз. Хайран калабыз (күзләр зур итеп ачылган, авызда). Алдашкан вакытта безнең күзләрнең әле берсе, әле икенчесе кысыла. Шуны да азсызыклап үтәргә кирәк, укучыларга пыяла аркылы сөйләшкәндә сүзләр ишетелмәве, ә мимика белән аңлату авырга туры киләме? Түгәрәкә утырганда бер бала йөзәндә ниндидер битлек була я ул моңсу я киресенчә уңда утырган я сулда утыручы ул битлекне күрсәтергә тиеш һәм яңасын уйлап башкалар дөвәм итеп чыгалар. Укучыларда мимика ны үстерүне күз алдында тотып эшләнә. А.Бартоның әсәрләре укучылар өчен зур табыш дип әйтергә була чөнки аның әсәрләрендә эмоциональ геройлар бик күп. Әсәрне укыганда андагы геройларның эчке халәтен, характерларын мимика белән баетып тыңларга була. Бу укучылар өчен бик отышлы.

Бер актер өчен кечкенә этюдлар эшләү дә укучыларның үсешен күрсәтеп тора. Телевизор кабыздыгыз анда ниндидер куркыныч әйбер күрсәтәләр, сез куркудан күзләрегезне йомасыз башка каналга күчәрсез, анда кызык вакыйгалы сюжет бара, тагын күчәрдәгез, анда футбол уйныйлар сезнең яраткан уенчыгыз туп кертте сез шатланасыз. Яңадан башка каналны кушасыз монда карарга күнелсез әйбер күрсәтәләр, яңа каналдан кызыксыз тапшыру бара. Сүндерәсез, йокларга ятасыз.

Мондый күнекмәләр бик күп. Мәсәлән китап укыйсыз, ишек артында кемнәрнеңдер сөйләшеп торганын тыңлап торасыз, үзегез яратмаган әйберләр ашыйсыз.

Хэзер ике актер өчен мимиканы үстерү өчен күнегүләр карап китәрбез.

Бер укучы газета укый, кычкырып көлеп жибәрә, күршесе моны читтән күзәтә. Жәмагать транспортында икәү баралар, берсе урындыкка утырган икенчесе басып бара ләкин утырасы килә, ә иптәше күрмәмешкә салыша. Шундый күнегүләр белән эшләргә бик унайлы.

Шулай ук укучыларда: курку, усаллык, ярату, шатлык, ризалашу, үкенә, елау, оялу, уйлану, күрәлмәу, авырту, ялвару, гафу үтенү кебек күнегүләр эшләргә мимикаларын эшкә жигәргә кирәк.

Әсәрне сәхнәдә куйганда мимика белән бер рәттән геройның эчке дөньясын ачу өчен жестларда кулланыла. Хэзер жестлар турында сөйләшеп китәбез. Сәхнәдә уйнаганда ишарәләрдән дә бик күп нәрсә таләп ителә. Уйнаучы актер сәхнәгә чыгып уйнаганда таш сын кебек басып тормыйча, матур итеп хәрәкәтләнәргә геройның эчке дөньясы белән берлектә яшәргә тиеш. Баланың хәрәкәтләре вакытында гәүдәнең бер өлеше генә түгелә тулаем гәүдә хәрәкәт итәргә тиеш. Шунны истән чыгармаска тиешбез бу ишарәләр кирәк вакытта һәм кирәк урында геройның сүзсез аңлатыласы өлешләрендә. Сәхнәдә һәр хәрәкәт ишарә акланган булырга тиеш. Капчык кебек ишелеп, таш кебек катып калмас өчен төрле күнекмәләр ясау зарур. Ишарәләр геройның тамашачыга эчке дөньясын, характерын, социаль урынын аңлатырга мөмкин. Кайбер вакытта без сөйләм теле аерым ә хәрәкәтләр һәм ишарәләр аерым дип кабул итү дәрәжә түгел. Алар барсы бергә бер бөтен булып торалар. Укучыларда төрле күнегүләр этюдлар аша мимика хәм жестларны тәрбияли алабыз. Моның өчен укучының теләге кызыксынучанлыгы булу. Актерлык сәнгатенә мөһабәт булу шарт. Укучылар гади генә, кечкенә рольләрдән бай матур образлар тудырырга сәләтле булырга, өйрәнәргә теләкләре туарга тиеш.

Әдәбият

1. К.С. Станиславский Работа актёра над собой. – М. Искусство, 1990. - 25 с.
2. Буренина А.И, От игры до спектакля, Методическое пособие. – СПб.1996, – 15-16 с.

Ильюшкина Виктория Витальевна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории

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

РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ ЮНОГО ПИАНИСТА

«Техника пианиста» — это объемное понятие. В него входит широкий комплекс навыков, которые необходимы для реализации художественных намерений, то есть различные приемы звукоизвлечения, пальцевая моторика, кистевая техника, пластика движений и многое другое.

Фактура фортепианных произведений многообразна, она сочетает в себе различные виды техники. За время обучения в музыкальной школе учащиеся должны развить свой пианистический аппарат так, чтобы справиться с разнообразием фортепианной фактуры.

Чтобы передать художественное содержание произведения, нужно иметь натренированные пальцы. Без специальной работы на физиологическом уровне не получится добиться желаемого результата. Как часто замысел композитора понятен и музыку ребенок чувствует, но нет достаточной оснащенности реализовать свои намерения, передать характер в полном объеме. Виной тому техническая отсталость.

Задача педагога - подобрать материал и методы работы, способствующие техническому росту учащегося. Материалом для развития техники во все времена были гаммы, различные виды арпеджио, аккорды, этюды и упражнения. Упражнения - наиболее простой и вместе с тем эффективный способ повысить технический уровень. Чтобы сыграть этюд или гамму затрачивается определенное время на изучение и запоминание текста, аппликатуры. В этот момент развитие техники может приостановиться. Регулярные занятия упражнениями позволят не прерывать этот процесс. К тому же упражнения прекрасно подходят для разыгрывания рук перед основными занятиями на фортепиано.

Упражнения для развития технического аппарата писали многие музыканты. Пианистам известны упражнения Шарля Луи Ганона, Маргариты Лонг, Иоганнеса Брамса, Ференца Листа, Василия Сафонова, Мориса Мошковского, Карла Таузика, Альфреда Корто и других композиторов, и педагогов.

Упражнения, как правило, легко запоминаются, основаны на повторении одного мотива от разных клавиш. Они помогают выработать правильные и комфортные ощущения в руках. Во время занятий важно обращать внимание ребенка на постановку пианистического аппарата, на то, что упражнения нельзя играть статичной рукой. Свобода рук должна постоянно контролироваться через «дышащие» локти и гибкость запястья.

Развитие моторики тесно связано с мыслительными и слуховыми процессами. Главным критерием работы является качество «произнесения» каждого звука, ритмическая и звуковая ровность мотивов. В процессе работы над техникой все действия взаимосвязаны и развиваются одновременно. Поэтому упражнения развивают не только физические возможности пальцев, но и способность мыслить, и умение слышать свое исполнение.

Работа над техникой начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у профессионалов всю жизнь. С первых уроков обучения закладывается фундамент развития техники – умение направить вес свободной руки в клавишу через кончик пальца. Первые упражнения построены на взятии одного звука, затем исполнении простых мелодий штрихом *non legato*. Развитие моторики начинается с освоения штриха *legato*.

В каждодневную работу начинающего пианиста желательно включить несложные упражнения, основанные на повторении от разных клавиш небольшого количества звуков. Материалом для упражнений могут служить элементы мотивов, взятые из репертуара ученика. Так же можно воспользоваться упражнениями А.О. Шмидт - Шкловской. Получив начальные навыки игры на фортепиано, незаменимым материалом в развитии техники

служат упражнения Ш.Л. Ганона, а в дальнейшем диатонические и хроматические гаммы, различные виды арпеджио, аккорды.

Заниматься следует в удобном темпе, стремиться к качеству, чтобы все ноты были сыграны ровно, плотным звуком, чтобы нигде не было провала в звучании. Со временем темп должен увеличиваться.

Технический рост тесно связан с освоением разнопланового репертуара. С каждым произведением ученик приобретает новые технические навыки, которые использует для передачи характера произведения.

Для улучшения технических возможностей применяются различные способы работы:

1. многократное проигрывание в медленном темпе с опорой и крепкими пальцами;
2. выучивание произведения каждой рукой отдельно;
3. игра без инструмента, на поверхности стола или на крышке фортепиано;
4. игра с акцентами на сильные и слабые доли;
5. игра пунктирным ритмом;
6. игра «перебежками» по 4, по 8 нот с остановкой на опорной ноте;
7. игра разными динамическими оттенками в правой и левой руках;
8. игра разными штрихами в правой и левой руках;
9. игра с постепенным увеличением скорости исполнения;
10. разбивка длинного пассажа на мотивы, позиционная игра;
11. постепенное увеличение скорости;
12. игра отдельно взятого мотива с прибавлением по одной ноте к последнему звуку мотива.

Регулярные занятия упражнениями, гаммами, арпеджио, аккордами, правильная работа по преодолению технологических трудностей в произведениях несомненно приведут к развитию техники юных пианистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коган Г. Работа пианиста. – М.: Классика – XXI, 2004., 201 с.

2. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Музыка, 1971., 148 с.
3. Шмидт-Шкловская А.О. О воспитании пианистических навыков. – 2-е изд., - Л.: Музыка, 1985. -68 с.

Исламова Елена Валентиновна

Преподаватель по классу скрипки

МБУ ДО города Набережные Челны «Детская музыкальная школа №3»

ИСКУССТВО АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ НА СКРИПКЕ В ДМШ И ДШИ

Современная педагогика наряду с индивидуальным подходом к учащимся, который является основным в работе, уделяет все больше внимания различным формам коллективного музицирования. Ансамбли скрипачей, создаваемые на базе детских музыкальных школ, свидетельствует о том, что в этих коллективных формах работы преподаватели увидели целый ряд дополнительных резервов музыкального воспитания творческой молодежи, связанных, прежде всего, с эстетическим воспитанием школьников. Реальные возможности в детском музыкальном коллективе (ограниченность учебного времени, добровольность обучения, определенная текучесть состава коллектива и т. д.) не позволяют дать участникам исчерпывающие музыкально-теоретические знания, широко и разносторонне ознакомить их со всем многообразием творчества большинства композиторов. Однако, несмотря на это ансамблевое музицирование – великолепная возможность приобщить к творчеству целый коллектив детей. Ансамбль скрипачей – это одна из самых интересных и плодотворных форм работы с начинающими скрипачами.

Практика показывает, что ансамблевое воспитание юных скрипачей полезно начинать с первого года обучения, после усвоения навыков правильной постановки (если есть сложности, то пока играть *pizz.*). Развитие будущего скрипача наиболее эффективно осуществляется в ансамбле, где желание не отстать от других активизирует детей. Нужно лишь следить за тем, чтобы

соперничество было здоровым и дружелюбным. Именно такую форму работы с учениками я веду в своем классе.

Цель, которая ставится перед любым коллективом - создать такую среду, где бы ребенок развивался как личность, развились его способности и дарования. Работа в коллективе дисциплинирует в отношении ритма, дает ощущение нужного темпа, способствует развитию мелодического, полифонического, гармонического и тембрального слуха, вырабатывает уверенность, помогает добиться стабильности в исполнении. В результате длительного контактирования ансамблисты обмениваются опытом, знаниями, отчего каждый становится профессиональным исполнителем.

Занятия учащихся в ансамбле помогают преподавателю по специальности решать следующие очень важные задачи:

- закрепление постановки рук;
- развитие слуха, ритма, памяти;
- развивать у учащихся художественное мышление, интеллект, воображение, профессиональное внимание к музыкальному тексту и его озвучиванию;
- развивать исполнительскую дисциплину, умение слышать музыку, исполняемую ансамблем в целом и отдельными группами;
- слышать звучание темы, подголосков, сопровождения.

Певучесть общего звучания ансамбля, выразительность исполнения, ясность фразировочных намерений – это те основные задачи, которые я ставлю перед его участниками.

Формированию творческого коллектива способствует создание особого микроклимата, обстановки доверия, взаимной симпатии, желания быть вместе не только в школе, но и вне её. Сближают детей совместные посещения концертов с последующим обсуждением, классные часы с определенной тематикой. Неплохо иногда проводить экспресс - сочинения на какую-либо тему (10-15 минут). Руководителю следует запастись большим терпением и тактом. Не надо бояться признать свою неправоту. Это, как ни странно, не

роняет авторитета, а, скорее, наоборот. Руководитель должен иметь опыт оркестровой (или ансамблевой) работы, уметь отредактировать партии, сделать обработку, а если потребуется - и переложение для своего ансамбля, учитывая его особенности. Необходимо поддерживать сценическую игровую форму, чаще выступать самому. Отношение старших к младшим - не пренебрежительно - насмешливое, а покровительственное и уважительное.

Участник ансамбля, знакомясь новыми музыкальными произведениями, обогащает свой кругозор, музыкальное восприятие, оттачивает профессионализм, эстетический вкус, ощущение стиля, повышая таким образом свое общее развитие, способность анализировать и находить нужное решение.

Урок ансамбля - это прежде всего возможность влиять на развитие интеллекта ребенка, раскрыть его способность дружить, общаться, сопереживать – а значит, и чувствовать. Чередование основной работы над произведениями тех или иных теоретических знаний и постановочных элементов позволяет сделать уроки ансамбля интересными и полезными.

Немаловажное значение для развития активности ансамблевой деятельности имеет контроль: проверка партий, выработка ансамблевых навыков в группах. Объективный, доброжелательный контроль их не пугает, а способствует хорошему настроению, профессиональному росту и здоровому психологическому климату в ансамбле. Требования к работе ансамблистов: самостоятельное изучение партий дома, полное внимание и активная работа в классе.

Рациональная организация репетиционной работы способствует экономному распределению времени на репетиции. Для этого рекомендуется на каждое занятие намечать конкретные цели, задачи, методы проведения урока. Следует помнить о том, что все вопросы нельзя решить на одной репетиции. В течение одного занятия следует указывать 3-4 типа недостатков и последовательно работать над их исправлением. Большое число различных замечаний будет неизбежно расплывать внимание учащихся и не даст желаемого результата.

Активизации творческого роста ансамбля способствует целенаправленный подбор репертуара. Основные принципы при подборе репертуара:

1. Доступность для участников ансамбля, как в техническом отношении, так и по содержанию.
2. Репертуар ансамбля скрипачей младших классов не должен по трудности быть сложнее пьес, изучаемых в классе по специальности.
3. Репертуар должен способствовать развитию творческого воображения учеников. Для этого в программу следует включать пьесы программного характера, жанровые зарисовки.
4. Учет количества и уровня технической подготовки учеников – участников ансамбля.
5. Принцип изучения музыкального материала “от простого – к сложному”.
6. Принцип разнообразия пьес в репертуаре.
7. Выбор репертуара с перспективой дальнейших концертных выступлений.

Практика показывает, что при желании, терпении и некоторой фантазии руководителя детский ансамбль скрипачей может быть организован в любой ДМШ и ДШИ, даже и с ограниченным контингентом учащих-струнников. С введением других инструментов (например, солирующих флейты и саксофона, аккомпанирующих баянов, гитары) он будет выглядеть всегда по-новому интересно и празднично.

Ансамбль или ансамблевое музицирование - это предмет, который активизирует творческую деятельность как преподавателей, так и учеников. И чем раньше воспитанник музыкальной школы или школы искусств будет участвовать в ансамблях различных форм и составов, тем более результативным и перспективным будет обучение для него. Ансамбли различных форм является лицом школ, их гордостью.

Литература:

1. Алиев, Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта / Ю. Б. Алиев. — М.: Гуманит. изд. центр Владос, 2000.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке / л Ауэр. - СПб. Композитор, 2004. -120 с.
3. Гертович Р. Оркестр в детской музыкальной школе: вопросы организации и руководства (на примере оркестра ДМШ № 3 им. Н.Я. Мясковского). // Вопросы музыкальной педагогики. / Сост. В.И. Руденко. Вып. 7. - М.: Музыка, 1986. - С. 152-160.
4. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь / А. Н. Должанский. - СПб, 2000.
5. Пудовочкин Э.В. Ансамблевое воспитание скрипача / Э.В. Пудовочкин. - Белгород, 1991.
6. Куус И. Коллективное музицирование в ДМШ и его значение в музыкальном воспитании учащихся // Вопросы методики начального музыкального образования. – М., 1981. – С. 91.
7. Лузум Н. В ансамбле с солистом / В. Лузум. - Нижний Новгород, 2005.
8. Мордкович Л. Детский музыкальный коллектив: Некоторые аспекты работы на примере ансамбля скрипачей // Вопросы музыкальной педагогики. – Вып. 7. - Москва, 1986. – С. 136.
9. Новикова, Л. И. Педагогика детского коллектива / Новикова Л. И. // Педагогика: Уч. пособие / Под ред. Ю. К. Бабанского — М.: Просвещение, 1988. Педагогика: Уч. пособие / Сост. В. А. Сластенин, И. Ф. Исаев, А. И. Мищенко. — 4-е изд. — М.: Школьная пресса, 2002.
10. Свирская Т. Опыт работы в классе скрипичного ансамбля. ... работы скрипичного ансамбля // Вопросы музыкальной педагогики. - М., 1980.
11. Турчанинова Г. Организация работы скрипичного ансамбля // Вопросы музыкальной педагогики. - М., 1980.
12. Фельдгун Г.Г. П.С. Столярский – организатор, педагог и воспитатель скрипачей // Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики:

Межвузовский сб. трудов Новосиб. конс. им. М.И. Глинки. – Новосибирск, 1987. – С. 122-129.

13. Шальман, С. Я буду скрипачом. Л., 1987.

14. Щукина, О. Н. Ансамбль скрипачей с азов: Сб.1 выпуск — С-Петербург Композитор, 2007.

Капустина Анна Михайловна,

преподаватель вокально-хоровых дисциплин,

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

ФЛЕШМОБ КАК ИННОВАЦИОННАЯ ФОРМА ОРГАНИЗАЦИИ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ДЕТЕЙ

В процессе взаимодействия детей всё более заметную роль играет включенность в различные формы деятельности. Они являются определённым видом социальной деятельности школьников, открытым социальным институтом, который влияет на личностное самоутверждение и коммуникацию личности. Новой, широко применяемой, но недостаточно исследованной, формой организации группового взаимодействия, способствующей повышению уровня коммуникативной компетентности, является образовательный флешмоб, который вобрал в себя яркое и необычное явление современной жизни общества

История появления флешмоба зародилась в октябре 2002 года после выхода книги Говарда Рейнгольда «Умные толпы: следующая социальная революция». Цель книги была основана на том, что люди будут использовать новые коммуникационные технологии для самоорганизации. Понятие «умных толп» (смартмоб) стало основополагающим в дальнейшем развитии флешмобов. В дальнейшем Роб Зазуэта, ознакомившись с трудами Рейнгольда, создал первый сайт для организации подобных флешмобов

Изучение теоретических положений, посвященных явлению флешмоба, позволило установить, что однозначного понятия «образовательный флешмоб» не сформулировано.

Содержание понятия «образовательный флешмоб»

В. Даль - «Образовательный» рассматривается как служащий для образования, содействующий получению знаний.

Д.Н. Ушаков - «Образовательный» трактуется как служащий для создания образования чего-нибудь, дающий начало чему-нибудь.

А.М. Прохоров - «Флешмоб» представляет собой собрание большого количества людей в заранее установленном месте и в заранее установленное время, для выполнения какого-либо заранее придуманного сценария.

Г. Рейнгольд - Определяет флешмоб как заранее спланированную массовую акцию, организованную через современные быстродействующие средства коммуникации, в которой большая группа людей внезапно появляется в общественном месте, в течение нескольких минут выполняет заранее оговоренные действия, которые называются сценарием, и затем быстро растворяется среди людей».

Таким образом, опираясь на вышесказанное, можно сделать вывод:

– образовательный флешмоб представляет собой комплекс действий с символическим значением, которые одновременно выполняют все участники флешмоба;

– образовательный флешмоб – это заранее спланированная деятельность, организованная между участниками образовательного процесса.

Так, образовательный флешмоб может иметь цель: привлечение внимания других людей, на осуществление совместного действия; привлечение к собственной идее. Флешмоб может проходить в режиме реального времени или же производиться через интернет-пространство. Инициатором образовательного флешмоба может являться, как образовательная организация, так и определённая группа участников, например, учащиеся одного класса.

В ходе образовательного флешмоба происходит взаимодействие детей со сверстниками, педагогами, обществом в условиях специально организованной деятельности, результатом которой является привлечение детей к осуществлению совместной деятельности.

В период пандемии 2020 года многие учебные заведения вынуждены были перейти на дистанционное обучение, в том числе и учреждения дополнительного образования (музыкальные школы, детские школы искусств, дворцы культуры и творчества и т.д.)

Так и возник новый творческий проект – хоровой флешмоб приуроченный к Дню победы в Великой отечественной войне. Все хоровые коллективы и педагоги «ДШИ №7» г.Набережные Челны дружно поддержали идею преподавателя–Замиловой Л. М.– сделать что-то позитивное и сплачивающее коллективы, укрепляющее связи между его участниками в тот момент, когда все разделены режимом самоизоляции.

В период подготовки флэшмоба было проведено наблюдение за воспитанниками, некоторые дети терялись из-за того, что не привыкли петь сольно (так как больше имели практику коллективного пения),особенно когда приходилось снимать на видео. У других учеников возникали проблемы с чистотой интонации и четким метроритмом. Приходилось просить ребят, чтобы они исправляли недостатки и делали новые записи видео.

Таким образом, можно сделать вывод, образовательный флешмоб является инновационной формой учебной деятельности. Но анализ работ, представленных на сайтах образовательных учреждений, показал, что таких примеров крайне мало. Образовательный флешмоб как форма учебной деятельности сегодня является недостаточно изученным и оценённым в полной мере. Однако, в свою очередь образовательный флешмоб способствует формированию у обучающихся положительной мотивации к общественно важной деятельности, содействует коммуникативному взаимодействию детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев Д.В. Внеурочная деятельность школьников.Конструктор: пособие для учителя [Текст] / Д.В. Григорьев, П.В. Степанов. – М.: Просвещение, 2010. – 223 с.

2. Демченков, С.А. Флешмоб как урбанистический феномен: социально-философский и коммуникативный аспекты [Текст] / С.А. Демченков, Н.С. Паршанина // Гуманитарные науки. – 2015. – №1. – С.75-78.

3. Куницына, В. Н. Трудности межличностного общения [Текст]: дис. ... док.псих. наук: 19.00.05 / В.Н. Куницына. – СПб. 1991. – 358 с.

4. Щуркова, Н.Е. Новая школа в поисках новых смыслов воспитания [Текст] / Н.Е. Щуркова, М.И. Мухин // Народное образование. – 2010. №8. С.207-216.

Карабзаева Юлиана Юрьевна

преподаватель по классу скрипки

МАУ ДО города набережные челны «Детская школа искусств №7»

РАБОТА НАД ИНТОНАЦИЕЙ

В НАЧАЛЬНЫХ КЛАССАХ СКРИПКИ

Интонация ('intono' — запеваю, произношу нараспев) – важнейшее средство музыкальной выразительности. Понятие музыкального интонирования многозначно. В широком смысле музыкальная интонация выражает звуковое воплощение музыкальной мысли. Она похожа на речевую интонацию построением фразы и выразительностью. В узком смысле музыкальное интонирование – это акустически правильное воспроизведение высоты звука.

Работа над интонацией неустанна и кропотлива. В.Ю.Григорьев говорил, что «Не бывает фальшивая игра выразительной, а выразительная – фальшивой». Осмысленная игра, точное интонирование, качественный звук – всё это неотъемлемая часть красивого звучания инструмента. Основой интонации является слуховой контроль и закрепление правильных мышечных движений руки и пальцев.

Основные факторы при работе над интонацией:

1.Состояние музыкального слуха:

- Хорошее/плохое

- Утончённое

2. Развитие чувства звуковой краски и нюансировки. Правильная интонация запомнится лучше, если подразумевает не только звуковысотность, но и нюансировку.

3. Осмысленность работы над интонацией. Часто скрипачи, которые обучаются игре, совершают в своих занятиях ошибку, играя механическим образом, без подключения слуха.

4. Развитие внутреннего музыкального слуха. Внешний слух в обучении используется как фундамент, для развития внутреннего слуха.

5. Слушание музыки в хорошем исполнении. Обязательное условие для развития внешнего музыкального слуха.

Обучение на начальном этапе чаще всего начинается с небольших пьес, желательно со словами. Важно сосредоточить внимание ребёнка на высоте звука, научить его петь мелодию. Можно петь вместе с ребёнком, дублировать мелодию на фортепиано или на скрипке, простукивая ритм. Но часто педагоги сталкиваются с тем, что ребёнок не попадает в ноты и не понимает, что значит спеть «выше» или «ниже». Для этого есть упражнения, которые дают понять ребёнку, что существуют звуки разной высоты.

Упражнение «Лифт» - глиссандо голосом вверх и вниз. Преподаватель показывает – ученик старается повторить. Можно повторить на скрипке. Наглядный пример изменения высоты звука. Пропев мелодию, ученик переходит к игре на инструменте, сначала щипком, потом смычком.

Большую роль в точном интонировании играет постановка. Постановка скрипача – это взаимодействие исполнителя с инструментом, положение его корпуса, головы, ног и рук во время игры. Работа над постановкой – сложный процесс, который требует от педагога особого внимания к ученику, учёта его индивидуальных особенностей. Прежде чем перейти к игре на инструменте, нужно подготовить руки ученика к игровым движениям, для этого помогут упражнения без инструмента. Такие занятия следует сочетать с развитием слуха и слуховых представлений. Необходимо объяснить ученику, как важна

свобода мышечных ощущений во время игры на инструменте. Ведь зажатые пальцы и излишний нажим на струну могут привести к неточному интонированию. Недостаточный нажим на струну тоже повлияет на интонацию. Поэтому задача педагога – найти баланс.

Большое значение имеет освоение грифа и позиций. Важно обратить внимание юного скрипача, что пальцы должны находиться над грифом над своими местами в свободном состоянии и чётко падать на нужную ноту. Таким образом, при многократном повторении будет развиваться мышечная память. В этом процессе важно контролировать себя, слушая интонацию. Перед постановкой пальцев на струну, ученик должен уметь мысленно представлять тот звук, который ему предстоит извлечь.

Развитие внешнего и внутреннего музыкального слуха.

1. Предслышание. Педагог играет ноту, ученик представляет её звучание, пропевает и старается сыграть эту же ноту на скрипке.

2. Полезно уметь читать ноты в уме, представляя звучание каждой ноты и периодически проверяя звучание на фортепиано. Прослушивать произведение, следя по нотам.

3. К.Флеш советовал своим ученикам периодически делать специальные слуховые упражнения для пробуждения восприятия уха к фальшивой и к чистой интонации. Ученику нужно долго выдерживать каждый звук в произведении, которое он играет, внимательно вслушиваясь в свою игру до тех пор, пока он не будет убеждён, что им достигнута точная высота и красивый тембр. Ноты нужно играть без вибрации, проверяя звучание с пустыми струнами.

4. Для чистого интонирования на скрипке, необходимо точно представлять звучание исполняемой мелодии, для этого будет полезно сыграть на фортепиано и стараться запомнить чистое звучание каждой ноты.

5. Игра в дуэтах, ансамблях.

Механизм интонирования:

1. Предслышание ноты внутренним слухом

2. Исполнение ноты
3. Контроль и оценка
4. Исправление (если нужно)
5. Повторение

С самых первых занятий нужно приучать ребёнка вслушиваться в свою игру, уметь её анализировать. Достижение чистоты интонирования и хорошего звучания – неременное условие формирования исполнительского мастерства скрипача.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика-XXI, 2006. - 256 с.
2. Флеш, К. Искусство скрипичной игры - М.: Музыка, 1964. - Т. 1.- 271 с.
3. Янкелевич Ю.И. О первоначальной постановке скрипача. Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики: сборник статей. - М.: Музыка, 1968. - С. 34-57.

Козук Ксения Александровна,

преподаватель по классу фортепиано,

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

АПЛИКАТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ В РАБОТЕ С УЧАЩИМИСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Важный вопрос работы на фортепиано — это выбор подходящих пальцев и усвоение этими пальцами техники исполнения. Этому придается огромное значение. Аппликатура — это способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте. Целесообразный выбор пальцев помогает осуществлять художественные задачи и способствует преодолению многих пианистических трудностей.

С первых лет обучения необходимо воспитывать в учениках сознательное отношение к аппикатуре. Для выбора аппикатуры надо сначала выяснить и

решить, какими пальцами лучше и удобнее сыграть данное место или пассаж. Затем уже заучивать эти пальцы так, чтобы они сами становились по привычке туда, куда следует, чтобы во время исполнения об этом не думать. Если пальцы подобраны неправильно, то сколько ни учи, не достигнешь результата. Многие учащиеся совершенно не придают значения выбору аппликатуры, каждый раз играя разными пальцами. Пальцы - это подчиненные, которые следуют нашим указаниям. При разборе нового произведения следует в нотах расставить нумерацию пальцев и обратить внимание на пальцы, которые уже указаны.

Надо знать, что основой всегда является постановка пяти пальцев на соседних нотах. Исходя из этого, мы знаем, что если на ноте поставлен какой-нибудь палец, то следующую ноту надо взять соседним пальцем. Если ноты расположены через одну клавишу, то и пальцы через один будем пропускать.

Ученику трудно самому подбирать пальцы, когда нет указаний в нотах. Учитель должен помочь. Часто бывает, что в нотах пальцы выставлены только однажды, при повторении музыкального текста указания аппликатуры не проставлены. В этом случае нужно в нотах дописать самим те же пальцы. В своей практике я советую ученикам карандашом проставить пальцы, где они не указаны.

Есть важнейшие аппликатурные принципы, с которыми ученика следует познакомить в первую очередь. Необходимо, чтобы ученик привыкал подбирать пальцы, руководствуясь задачами художественной выразительности. Это важнейший и основной аппликатурный принцип. Необходимо стремиться к естественной последовательности пальцев и приучать к этому с первых шагов обучения. В секвенционных построениях надо играть одинаковые группы одними и теми же пальцами. Это способствует скорости и прочности запоминания.

При выборе аппликатуры следует руководствоваться естественными особенностями пальцев. Каждый палец имеет свой особый характер, свою природную звучность. Большой палец, как наиболее тяжелый, уместно применять для извлечения насыщенных звуков. Когда нужно дать особенно

сильный звук, пользуются первым или третьим пальцем. Когда нужно дать мягкую, нежную звучность, то берут такую ноту четвертым пальцем.

Трудности встречаются в местах, требующих достижения и максимальной связности при помощи пальцевого legato. При исполнении повторяющихся звуков legato, используется подмена пальцев, придающая игре больше плавности. При повторении не связных звуков, когда они должны прозвучать с одинаковой силой, целесообразно применять одинаковые пальцы.

Аппликатуру нужно выбирать, играя в быстром темпе. Если какой-то отрывок вызывает сочинения, следует поучить его немного и попробовать в быстром темпе одной, потом другой аппликатурой. Соединить его с предыдущим и последующим отрывками. Учащиеся должны овладеть аппликатурной дисциплиной. Нужно придерживаться правил, которые используются в гаммах, арпеджио, аккордах и не нарушать их. Правильно играть аппликатуру в аккомпанементах, когда бас исполняется пятым пальцем, а нижний звук аккорда следует играть четвертым или третьим пальцем.

Хорошая аппликатура — серьезная техническая проблема. Умение найти ее приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1978. -286с.
- 2.Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. - М.: Музыка, 1985. -133с.

Колигер Юлия Александровна,

преподаватель вокально – хоровых дисциплин

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7

ОБЗОР СОВРЕМЕННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ МЕТОДОВ И ПРИЕМОВ В РАЗВИТИИ ВОКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

Современные требования к учителю хора высоки и предполагают владение профессиональными компетенциями, куда входят психолого-

педагогическая и методическая грамотность, креативность, диалектическое сознание, творческая интуиция, способность к исследованию и саморазвитию, свободное владение певческим голосом и музыкальным инструментом. Дополню список духовно-нравственной, трудовой и гражданской культурой, а также любовью к детям и верой в их возможности.

Перспективы развития вокально-хоровой деятельности в музыкальной школе есть. Нужно только наполнить эту деятельность новым содержанием, приблизить к интересам школьников. Новые педагогические технологии, среди которых личностно-ориентированный и системно - деятельностный подходы в обучении, интерактивные методики, игровые, проектные технологии, применение цифровых образовательных ресурсов уже дают позитивные результаты в школьном музыкальном образовании.

Процесс формирования музыкальной культуры личности не завершается с окончанием школы. В школе закладывается ее фундамент.

Ребенок школьного возраста наиболее восприимчив к духовно-нравственному и художественно-образному развитию. Общение с искусством в детстве и юности - важный фактор духовного становления и гармоничного развития личности. Чудодейственная сила музыки и ее влияние на человеческую душу известно с глубокой древности. Еще Аристотель (384-322 г.г. до н.э.) считал: «Музыка способна оказывать известное воздействие на этическую сторону души; и раз музыка обладает такими свойствами, то, очевидно, она должна быть включена в число предметов воспитания молодежи». Широко известны ставшие афоризмами высказывания выдающихся представителей человечества о значении и роли музыки в жизни людей. «Музыка – универсальный язык человечества» (Г. Лонгфелло). «Если у человека не будет добродетелей, свойственных человечеству, то для чего же музыка?» (Конфуций). В области массового музыкального воспитания и образования накоплен большой практический и теоретический опыт. Чрезвычайно важно, чтобы воздействие искусства на личность начиналось в детстве. Если в раннем детстве донести до сердца красоту музыкального произведения, если в звуках

ребенок почувствует многогранные оттенки человеческих чувств, он поднимется на такую ступеньку культуры, которая не может быть достигнута никакими другими средствами. Из всех видов музыкальной деятельности пение представляет наиболее доступную форму музицирования. Вспомним, что человеческий голос - универсальный музыкальный инструмент. На начальном этапе обучения вокально-хоровые занятия не требуют специальной подготовки и могут охватить большое количество учащихся. П.И.Чайковский был убежден, что обучение хоровому пению должно быть во всех учебных заведениях нашего отечества. С.И.Танеев относился к хоровой культуре как к первооснове музыкально-эстетического воспитания. Русский педагог А. И. Пузыревский считал, что пение способствует всестороннему развитию музыкальности и должно стоять на первом плане как залог развития музыкального вкуса и любви к музыке у детей. Д.Н.Зарин, чья «Методика хорового пения» была популярна в начале XX века, высоко оценивая значение хорового пения для успешного эстетического развития детей, предлагал развивать и поддерживать в детях интерес к музыкально-вокальной деятельности. Задача хорового воспитания - научить детей петь, сохранив ощущения радости творчества, остается актуальной и для современного учителя. Выразительное, художественное, интонационно-осмысленное пение требует от исполнителя овладения сложным комплексом вокальных навыков. Основой певческого обучения является развитие музыкального слуха. Чрезвычайно важно воспитание слухового внимания, овладение вокальной техникой и ее основой - певческим дыханием. Если воспитание - педагогически организованный, целенаправленный процесс развития обучающегося как личности, то задача учителя хора – грамотно подобрать песенный репертуар. Соединение в песенно-хоровых жанрах музыки и слова делает ее ярко программной, помогая глубже постичь содержание произведения, одновременно развивая эстетическую, нравственную, интеллектуальную сферы личности учащихся. Главное - это художественная ценность произведения и вместе с тем его доступность для исполнения и восприятия. Песня - самая легкая для восприятия и для исполнения форма

музыки. Это и развитие музыкальных способностей, и формирование вокально-хоровых навыков, а, главное, воспитание гармонично развитой личности. Не будем забывать и о здоровье сберегающей составляющей данного вида музыкальной деятельности, занимаясь дыхательной гимнастикой, укрепляется здоровье наших детей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмазов Е.И.. О возрастных особенностях певческого голоса у дошкольников, школьников и молодежи.//Развитие детского голоса.- М., 1963
2. Апраксина О.А.. Музыка в школьном учебно-воспитательном процессе.//Музыкальное воспитание в школе. 1982. №15.
3. Данилюк А.Я., А.М.Кондаков, В.А.Тишков. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. – М., 2009.

Колтунова Татьяна Николаевна,

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

высшей квалификационной категории

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

РАЗНООБРАЗИЕ ЖАНРОВ ЭСТРАДНОЙ МУЗЫКИ

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

В культуре всегда действовало правило: востребовано только то, что современно. Но если раньше что-то неизменно могло считаться современным

многие десятилетия, то сейчас этот срок гораздо меньше: измеряется годами и даже месяцами. В настоящее время мы можем говорить о конкуренции культуры: меж- и внутрижанровой; межвременной; межкультурной (даже межцивилизационной).

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

Современность в культуре не зависит от времени изготовления культурного продукта, так как он почти всегда носит нематериальный характер, а значит, не подлежит физическому износу. Но даже материальные носители культуры (произведения архитектуры, живописи и т. п.) со временем не исчезают бесследно: в любом произведении культуры важна его идея, а не только внешние формы. Так, играя произведения Баха, мы не просто воспроизводим нотные знаки в звук, а передаем слушателям идею.

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

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

Бытует мнение, что слова «вокальная техника», «вокальное мастерство» применимы лишь к академическому, «оперному» вокалу, но это далеко от

истины. Эстрадный звук--это некий синтез академического и народного пения , а большая его часть заимствована из джаза.

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

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

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

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

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

Для мелодики блюза характерны вопросно-ответная структура и использование блюзовых интонаций. Становлению блюза как направления способствовало творчество композитора Уильяма Хенди. Блюз оказал огромное влияние на формирование джаза и поп-музыки. Элементы блюза использовали композиторы XX века.

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

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

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

фолк, кантри, мюзик-холл.

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

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

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

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

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

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

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

Как маркетинговый термин, электронная музыка означает музыку,

созданную преимущественно при помощи электронных средств, таких как синтезаторы, семплы, компьютеры.

Саундтрэк (англ. soundtrack, разг.) — звуковая дорожка. Музыкальное оформление какого-либо материала, например, фильма, мультфильма или компьютерной игры. Иногда используется английская аббревиатура OST, которая расшифровывается как «OriginalSoundtrack» и означает оригинальная звуковая дорожка, продаваемая отдельно от того материала, к которому была написана.

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

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

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

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

Хип-хóp (англ. Hip-hop) — молодёжная субкультура, появившаяся в

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

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

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

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

Соул – одно из направлений джазовой музыки. В современной эстрадной музыке спокойного, размеренного характера часто можно услышать влияние этого джазового стиля. Соул опирается на блюзовую гамму и блюзовые гармонии, отсюда вокальные приемы исполнения – соскальзывающие интонации, заниженные ступени звукоряда, глиссандо и т.д.

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

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

Народная музыка (или фольклорная, англ. folk) - традиционная музыка отдельно взятого народа или культуры. Она несёт в себе частичку самобытности народа, отражает его ментальность. Некоторые её разновидности стали известны лишь благодаря различного рода исследованиям и экспедициям (филологическим, например). Народная музыка передавалась из уст в уста не одно поколение людей, и тем самым является «проверенной временем». Обладает практически не меняющейся во времени популярностью. Стилизация - намеренная имитация художественного стиля, характерного для какого-либо автора, жанра, течения, для искусства и культуры определенной социальной среды, народности, эпохи. Нередко связана с переосмыслением художественного. Стилизация - имитация образной системы и формальных особенностей одного из стилей прошлого, использованных в новом художественном контексте.

Подводя итог своего выступления, хочу сказать, что эстрадное пение это понятие гораздо более глубокое, нежели принято думать. И я рада, что своим творчеством, своей работой могу прикоснуться к новому современному мироощущению.

ЛИТЕРАТУРА

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

Кольцова Елена Сергеевна
преподаватель по классу фортепиано

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

**РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У УЧАЩИХСЯ
МЛАДШИХ КЛАССОВ ФОРТЕПИАНО (конспект занятия)**

Рабочая программа «Музыкальный инструмент» (фортепиано, 2класс)

Раздел программы «Работа над техникой»

Предмет: специальное фортепиано

Индивидуальное занятие, возраст учащегося 9 лет

Цель: Овладение различными приемами исполнения для успешного технического развития учащегося.

Образовательные задачи: сформировать умения исполнять гаммы различными приёмами.

Развивающие задачи: развитие технических навыков исполнительства, раскрытие потенциальных возможностей учащейся.

Воспитательные задачи: воспитание усидчивости и трудолюбия в достижении нужного результата.

Прогнозируемый результат: обучающаяся, имеющая представление о различных штрихах и приёмах исполнения гамм.

Тип занятия: закрепление пройденного материала.

Методы: информационный, словесный, наглядный.

Основные понятия и термины: гаммы, аккорды, штрихи, легато, стаккато, трезвучие и его обращения.

Структура учебного занятия.

- 1.Организационный. Сообщение темы урока и его задач.
2. Введение.
- 3.Основной этап. Практическая часть. Повторение и закрепление усвоенных знаний и способов действий.
4. Домашнее задание.

Ход урока.

1. Организационный момент: представление слушателям учащейся открытого урока.

Цель: настроить учащуюся на работу, сконцентрировать внимание.

2. Введение.

Каждый исполнитель при изучении нового музыкального произведения стремится как можно быстрее постичь выучить новое произведение, добиться конечной цели: выразительного эмоционального и грамотно выстроенного исполнения и максимального раскрытия образного содержания. И часто препятствием становится недостаточность закрепления технической базы.

Необходимым условием развития технической базы юного музыканта является работа над гаммами и упражнениями. К.Черни говорил, что гаммы являются фундаментом фортепианного обучения, основой инструктивной литературы, т.к. весь гаммовый комплекс является фактурой эпохи классицизма: сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена, Клементи.

Работа над гаммами развивает ловкость, чёткость, самостоятельность, независимость пальцев, координацию рук, аппликатурные привычки. Но не только технические задачи ставятся, но и художественные. Ребёнок должен понимать какие перед ним ставятся задачи и решать их с помощью звукового контроля. Гаммы –это «заготовки» для работы над фортепианными пьесами в дальнейшем.

Очень полезно и занимательно играть не одно какое-то упражнение, например, упражнение номер один Ганона, а увлечь ребенка разнообразием упражнений, пусть даже коротких, но на различные виды техники, на всевозможные вариации построения мелодии, группировки нот. Не обязательно играть на четыре октавы, для начала достаточно пределов одной октавы. Сегодня Диана покажет, какими упражнениями можно начинать урок, чтобы обучение не казалось нудным и однообразным.

3.Основной этап. Практическая часть.

Цель: Сформировать устойчивый интерес к ежедневным занятиям упражнениями, способствующих техническому оснащению учащегося.

Задачи: Закрепить выученные упражнения, повышающие техническую базу, с тенденцией повышения темпа исполнения.

Настрой на рабочий лад. Координационная разминка. Упражнения на координацию движений. Ученица выполняет упражнения самостоятельно.

1) Упражнение «Робот». Правая рука делает круги над головой, а левая перед собой вертикальные движения. Затем меняем руки.

2) Упражнение «Мельница». Правая рука делает движения на четыре счета, а левая одновременно на три счета без перерыва.

3) Упражнение «Петельки» на самостоятельность первого пальца.

Упражнения без инструмента:

4) Упражнение на крышке инструмента. Повисание на каждом пальце правой и левой рукой.

Упражнения на инструменте. Мелкая моторика, которая постоянно тренирует мозг, вырабатывает нейронные связи.

5) На выработку независимых пальцев. Все пять пальцев находятся на клавиатуре. По приказу нажимаем разными пальцами обеими руками одновременно по четыре раза. Например: четвертым в правой руке и вторым в левой.

6) Укрепление ладонных мышц. Взять одновременно первым и вторым пальцами клавиши «до» и «ми», а пятыми пальцами активно работаем, нажимаем активно, «забиваем молоточками гвоздики».

7) Ритмические упражнения. В положении сидя: выполняем хлопки по коленям: а) одна рука четверти, другая восьмые, в) одна рука четверти, другая рука триоли, с) чередуем дуоли и триоли.

Упражнения на инструменте.

8) Гаммовый комплекс является основой в музыкальной литературе и его освоение начинается с первых классов музыкальной школы.

а) играем гамму «До-мажор» разными приемами: легато, нон легато, стаккато, пунктирным ритмом.

в) играем гамму на четыре октавы дуолями, триолями, квартолями.

с) играем гамму в прямом движении: одна рука четвертями, другая восьмыми.

9) Упражнения на координацию:

а) в прямом движении: одна рука легато, другая стаккато. в) в прямом движении: одна рука играет тихо (piano), другая громко (forte).

10) Упражнения по «типу Ганона»: а) в прямом движении повторяющиеся гаммообразные пассажи (восходящая и нисходящая секвенции).

в) от всех звуков первой октавы расходящиеся гаммы на одну октаву.

с) упр. №1 Ганона.

д) разные возможные вариации с пятипальцевыми упражнениями.

е) восходящая секвенция из терций парными пальцами.

ж) аккордовые секвенции: трезвучиями, секстаккордами, квартсекстаккордами.

11) Исполнение этюда Карл Черни - Гермер №17 C-dur, II часть.

Домашнее задание: Ежедневно повторять весь комплекс упражнений, следить за правильной аппликатурой, можно увеличивать количество октав до четырех.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано .-М., «Музыка», 1978.
2. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста – К., 1997.
3. Шмидт- Шкловская А.А. Воспитание пианистических навыков, Ленинград «Музыка»,1985.

Кунгуров Анатолий Владимирович,
преподаватель клавишного синтезатора
высшей квалификационной категории,
МБУ ДО «Детская школа искусств», НМР РТ

ЭЛЕМЕНТАРНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОЧИНЕНИЕ В КЛАССЕ КЛАВИШНОГО СИНТЕЗАТОРА

В рамках реализации учебной программы «Клавишный синтезатор» в ДМШ и ДШИ предусмотрено освоение элементарного музыкального сочинения. Развитие композиторских навыков на уроках по синтезатору не случайно, так как именно этот широко востребованный среди юных музыкантов политембровый и мультистилевой инструмент, позволяет на практике освоить многие, необходимые в сочинении музыки, приёмы инструментовки и аранжировки.

В результате прохождения взаимодополняющих друг друга учебных дисциплин (специального инструмента, сольфеджио и музыкальной литературы), у учащегося по классу синтезатора к 4-5 классу формируется необходимый багаж знаний для плодотворной работы над собственными небольшими сочинениями.

Так у обучающегося уже есть понимание основ теории музыки и музыкальной формы; имеется опыт слушания и анализа лучших образцов мировой музыкальной классики, а также получены знания о различных стилях, жанрах и средствах музыкальной выразительности; сформированы определённые навыки игры на клавишном инструменте.

При этом не нужно думать, что занятиями элементарным сочинением можно пренебрегать в младших классах. Именно у детей до восьми лет присутствуют необходимые для композиторской деятельности музыкальные способности. У некоторых же даже наблюдаются в этом возрасте зачатки композиторского таланта. Если заложенные в ребёнка способности не начать сразу и постепенно развивать, то к старшим классам они совершенно угасают, сохраняясь лишь у очень талантливых детей.

Подготовительный этап занятий по элементарному сочинению заключается в работе над внесением изменений в известные детские песни, исполняемые

учениками в рамках исполнительской практики на синтезаторе, сочинением альтернативного окончания или начала. Затем стоит перейти к импровизации на заданную тему. В дальнейшем можно заняться и более свободной импровизацией, основанной, конечно же на определённых художественных образах, настроениях или программе. Готовые импровизации желательно фиксировать на бумаге, помня о том, что они могут в дальнейшем стать основой для музыкального сочинения.

Не стоит ждать вдохновения от ученика или уповать на его творческую фантазию. Необходима постоянная работа по накоплению и обогащению музыкально-слуховых представлений. Нужно уделять время проигрыванию, прослушиванию и разбору небольших музыкальных произведений, обращая при этом внимание на мелодию, гармонию, фактуру, метро - ритмическую организацию.

Безусловно, дети не способны к длительной работе даже над небольшой музыкальной темой. Им трудно бывает понять, что в их композиции лишнее, какая музыкальная фраза требует изменений, где нужно развить музыкальный материал. Но к старшим классам, путём регулярных тренировок, юным сочинителям становятся понятны такие принципы тематического развития, как повтор, изменённый повтор (варьирование, вариантность), полифоническое развитие, разработка, свободное развёртывание.

Учащиеся начинают осваивать приёмы преобразования темы: мелодическая орнаментация, растяжение или сжатие интервалов, обращение интервалов, увеличение длительностей, уменьшение, проведение со смещением на другие доли такта. Не все ученики способны за время обучения в учреждении дополнительного образования освоить в должной мере вышеперечисленные приёмы, однако знакомить с ними учащихся нужно обязательно. При этом необходимо понимать, что наиболее доступными способами развития музыкального материала для учащихся ДМШ и ДШИ являются повторы, варьирование и секвенция.

На момент обучения в музыкальной школе или школе искусств юный композитор ещё не в состоянии достигнуть большего, нежели копирование чужого композиторского стиля и приёмов. Таким образом начинали формироваться даже великие музыкальные творцы. Поэтому в процессе создания вариантных копий чужой музыки, учащийся должен опираться только на лучшие образцы мирового музыкального искусства.

В работе над музыкальным сочинением неоценимую помощь может оказать нотный редактор MuseScore. Отличительной особенностью данного программного продукта является его бесплатность и кроссплатформенность. Помимо этого, так как до 2002 года MuseScore являлся встроенным нотным редактором свободного MIDI- секвенсера MusE, в нём присутствуют немалые возможности для инструментовки и аранжировки.

Опыт показывает, что детям, которые не изучают музыкальную информатику, проще и понятнее бывает на начальном этапе пользоваться не профессиональными секвенсорами, а именно нотным редактором, где создание музыки возможно как через набор нот на клавиатуре компьютера, так и с помощью ввода нотного текста через подключённую midi-клавиатуру или синтезатор.

Учащиеся младших классов с трудом записывают свои импровизации. Чтобы с лёгкостью зафиксировать нотами импровизационные миниатюры, можно использовать программу - нотатор, где есть возможность записи нотного текста с подключённого к компьютеру синтезатора.

После того, как произведён ввод нотного текста, к полученной нотной записи применяется «квантизация», т.е. выравнивание ритмического рисунка под величину минимально заданной длительности. Устраняются лишние паузы и длинноты, подстраивается музыкальная форма, добавляются символы экспрессии и корректируется общий вид расположения нот на нотном стане или системе.

С помощью панели «Микшер», можно не только выбрать для каждого нотного стана любой из пресетных или загруженных тембров, но и

отрегулировать звукоорежиссёрские эффекты, такие как реверс, хорус, панорамирование, громкость каждой дорожки.

Путём непродолжительных манипуляций мимолётная импровизация превращается в законченное музыкальное произведение. Естественно, что более сложные сочинения могут подвергаться в нотном редакторе масштабной и тщательной проработке.

Освоение элементарного музыкального сочинения на уроках по синтезатору необходимо для творческого развития учащихся. Опыт показывает, что основы композиции именно на занятиях по клавишному синтезатору усваиваются обучающимися с большей лёгкостью и закрепляются в процессе практической деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кирнарская Д. К. «Музыкальные способности» - «Таланты-XXI век», 2004.
2. Красильников И. М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. – Дубна: Феникс+, 2007.

Ларионова Оксана Михайловна,
преподаватель по классу домры
первой квалификационной категории

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

ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ В ВЫБОРЕ РЕПЕРТУАРА НАЧИНАЮЩЕГО ДОМРИСТА

Музыкальное воспитание детей – одна из важнейших задач гармоничного развития личности. Многолетний опыт музыкального воспитания показывает, что начинать занятия музыкой следует в раннем возрасте независимо от того, откроется ли в ребёнке музыкальная одарённость.

Постигая мир музыкальных звуков, ребёнок учится слышать и слушать окружающий мир, учится выражать музыкальными звуками свои впечатления,

развивать свою эмоциональную отзывчивость, приучается к целенаправленной работе, занимается элементарной творческой деятельностью.

Задача начального обучения – помочь ученику сделать верные, нужные шаги к тому, чтобы музыка стала богатейшим достоянием его жизни с ранних лет.

Современная педагогика выдвигает требование сделать процесс занятий для ребёнка интересным, увлекательным, развивая у него активность восприятия, воображение, творческую фантазию.

Важнейшей задачей стоящей перед каждым педагогом является постоянный поиск наиболее результативных путей воспитания и обучения каждого отдельного ученика.

Основными методами воспитания у детей интереса к музыке являются:

- 1) игра педагога в классе, так как учащиеся будут стараться скопировать его игру;
- 2) разнообразие учебного материала и способов работы над ним;
- 3) стимулирование самостоятельности ученика;
- 4) игра в ансамблях, участие в концертах, конкурсах;
- 5) творческие задания;
- 6) присутствие на занятиях старших учеников;
- 7) прослушивание записей выдающихся исполнителей;
- 8) учёт пожеланий ученика в выборе репертуара;
- 9) яркая, эмоциональная, образная речь педагога.

Начальное обучение в музыкальной школе строится на развитии слуховых навыков ученика. Для этого необходимо пройти большое количество не очень трудных, в техническом отношении, понятных, но ярких, легко запоминающихся произведений, близких ребёнку по образному и эмоциональному строю, доступные по музыкальному языку и форме - (детские песенки, танцевальные мелодии, доступные произведения композиторов – классиков, современных авторов). Используя знакомые штрихи, приёмы игры, аппликатуру.

Большую роль в начальной музыкальной педагогике с детьми играет подбор такого музыкального материала, в котором бы отражались «цельность», «ясность» музыкальной мысли, конкретность музыкальных образов. Чем интереснее образная сторона исполняемых пьес, тем увлечённее работает ученик над освоением игровых навыков. Музыкальный материал со стихами, иллюстрациями легче воспринимается ребёнком, обеспечивая его полноценное художественное развитие.

При выборе репертуара учащегося необходимо учитывать требования программы для соответствующего класса, а также индивидуальные черты ученика: психофизические особенности, музыкальные способности, интеллектуальный уровень, трудолюбие. Репертуар должен включать произведения для расширения знаний, дальнейшего развития владения инструментом, закрепления навыков полученных ранее.

Продуманный и умело подобранный репертуар – мощное средство для воспитания музыкального вкуса и развития исполнительского аппарата ученика. При этом наибольшее внимание необходимо придавать соблюдению дидактических принципов доступности, постепенности и последовательности. Составляя репертуарный план ученика, прежде всего, нужно иметь в виду самый общий принцип, на котором базируются все остальные. Этот принцип гласит, что работа над репертуаром должна содействовать развитию необходимых музыкально - исполнительских способностей и навыков, обеспечивать разностороннее музыкально – художественное воспитание ученика, полноценное формирование технических средств, а также способствовать становлению его музыкального мышления и творческого мировоззрения, пробуждению музыкально-эстетического вкуса.

Принципы подбора учебного репертуар

1) прогрессивность – ориентация на эффективное, разностороннее развитие ученика.

Если давать ученику пьесы только «по силам», то вряд ли это будет способствовать развитию его исполнительской индивидуальности. В тоже

время, если давать ещё неокрепшему ученику произведение заведомо трудное, он может сыграть его некачественно, а тогда пользы не будет – скорее вред. Поэтому, выбирая пьесу с учётом прогрессивности, следует проанализировать, насколько она превышает сегодняшние возможности ученика и чего он сможет достичь в процессе работы над ней. Важно заранее прогнозировать, сможет ли он накопить нужные навыки в ходе работы над данным произведением, исполнить его свободно, без излишних умственных и физических усилий, донося до слушателя авторский замысел, стиль и характер произведения, его содержание.

Чтобы понять, способен ли ученик охватить масштаб произведения, нужно учитывать и возраст ребёнка, степень его интеллектуального развития. Не целесообразно давать маленькому ребёнку трудные пьесы, так как он ещё не готов охватить произведение в целом, понять и донести до слушателя его музыкальное содержание.

2) принцип – последовательности в выборе репертуара, в целях постепенного музыкального и технического развития ученика.

Факторы, которые определяют технический рост ученика, связаны, в первую очередь, с преодолением трудностей данного произведения – будь то беглость пальцев, смены позиций, штриховое разнообразие. Индивидуальные особенности развития ученика определяют педагогическую стратегию: либо движение его вперёд, освоение более трудной пьесы, либо «остановка в пути» специальная работа над улучшением каких-либо исполнительских качеств ученика, совершенствования игровых навыков, то есть повышение качественной стороны исполнения. Следовательно, при подборе репертуара нужно разумно согласовывать соображения количественные и качественные. При выборе репертуара важно учитывать черты характера ребёнка: его интеллект, артистизм, темперамент. Если вялому и медлительному ребёнку предложить эмоциональную и подвижную пьесу, то вряд ли можно ожидать успеха. В классе такие произведения проигрывать можно, но на концерт выносить более спокойные. И наоборот, подвижному и возбудимому надо

рекомендовать более сдержанные произведения. Ребѣнку необходимо время от времени «обеспечить успех», который будет стимулировать его к дальнейшей деятельности. Одновременно с этюдами, гаммами и трудными пьесами, которые способствуют усвоению различных навыков, необходимо проходить также и лёгкие пьески, которыми ученик свободно и легко овладевает, что укрепляет уверенность в своих силах, вызывает желание работать, воспитывает целеустремлённость, привычку добиваться намеченной цели, приучает преодолевать трудности. Важно правильно выбрать репертуар не завышая, и не занижая его.

Учитель должен знать, понимать, что успех в его работе зависит не только от материала, который он даёт ученику, но и от формы подачи, в основе которой должен быть артистизм. Создать для ученика комфортную обстановку на уроке, заинтересовать его в успехе, в занятиях, пробудить его творческую инициативу и фантазию, воспитать самостоятельность в работе. Музыкальные способности и трудолюбие учащегося становятся базой для достижения этой цели. Конечно, более музыкально одарѣнный от природы, трудолюбивый ученик быстрее достигнет этой цели, но педагог обязан нащупать ту «волну», на которую настроен внутренний мир ученика, чтобы вести его к успешному результату. Разнообразный, разнохарактерный, разносторонний учебный материал, охватывающий широкий круг технических приёмов игры на домре и художественных задач, может способствовать как музыкально – художественному, так и техническому развитию учащегося. Поэтому, на каждой стадии обучения педагог должен ясно представлять, что нужно проходить данному ученику для всестороннего, эмоционального развития, овладения основами исполнительского искусства и воспитания любви к музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. - М.:Советский композитор,1992.- 103с.

2. Щукина Г.И. Актуальные вопросы формирования интереса в обучении М., Просвещение, 2000.- 176с.

Лотфуллина Лилия Рафисовна,
преподаватель по классу музыкально-теоретических дисциплин
высшей квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ.
КОНСПЕКТЫ УРОКОВ ПО СОЛЬФЕДЖИО В ПОМОЩЬ
РОДИТЕЛЯМ ПЕРВОГО КЛАССА ОБУЧЕНИЯ

Традиционные формы работы преподавателей музыкально-теоретических дисциплин стали меняться в контексте не только современного развития технических средств, но и жизненных обстоятельств. Дистанционное обучение, о котором мы только читали и говорили на методических семинарах, стало для нас существующей реальностью в 2020 году.

Преподаватели теоретических дисциплин в кратчайшие сроки создавали конспекты уроков для обучения учащихся в режиме онлайн и офлайн. Проблема стояла в том, чтобы эти конспекты уроков были максимально кратки и информативны, чтобы и ученик и родитель смогли понять и усвоить разработанный материал, а также и использовать его на практике. В этом многим из нас помогли уже имеющиеся наработки предыдущих лет преподавания предмета.

Вовлечение родителей в учебный процесс ребенка всегда является мощным стимулом для развития музыкальных данных ребенка, его творческих задатков, а также повышения мотивации и качества обучения. В 2014-2015 учебном году, автором были написаны краткие электронные конспекты 15 уроков для родителей первого года обучения предмета сольфеджио с использованием компьютерных тренажеров и мобильных приложений. К тому времени на просторах интернета было много обучающих программ и приложений для знакомства учащихся с нотной грамотой, овладения

клавиатурой, развития слуховых навыков и т.д. И в своей практике мы уже использовали некоторые из них на компьютере и планшетах.

В каждом документе урока была прописана новая тема, правила и домашняя работа с указанием ссылок на конкретный электронный обучающий материал. Разработки уроков заранее готовились, распечатывались и раздавались детям после урока, а также отправлялись родителям по электронной почте для возможности включения ссылок напрямую, без набора названия сайтов.

На самом уроке мы не пользовались этими электронными инструментами. Целью написания таких методических рекомендаций было - во-первых, оказать методическую помощь родителям первоклассников при выполнении домашних заданий по предмету сольфеджио, во-вторых, заинтересовать детей и мотивировать на обучение с помощью игр-тренажеров.

Из действующих сайтов, где есть онлайн тренажеры на 2021 год можно назвать три:

1. **Музик-Теори** (www.music-theory.ru). Раздел «Практика». Музыкальные тесты. Виртуальные инструменты. Программы, помогающие строить интервалы и аккорды.

2. **Детям о музыке** (http://www.muz-urok.ru/muz_igra.htm). Музыкальная игра Оркестр. Учебная клавиатура. Нотный стан и ноты. Сочиняем музыку. Начинающий композитор. Одинаковые звуки. Развиваем слух и музыкальную память.

3. **Сольфеджио.Онлайн.** (<https://xn--d1abeilrfr3a3f.xn--80asehdb/>). Клавиатура фортепиано. Угадать ноту. Угадать интервал. Музыкальный диктант. Знание нот.

Ожидаемым результатом использования данных методических рекомендаций было повышение качества знаний по сольфеджио, мотивации к обучению в ДШИ. Ведь мы все сталкиваемся с проблемой обучения и заинтересованности детей предметом сольфеджио, особенно это важно в первом классе. Автор считает, что такая мотивация в виде дополнительного

образовательного ресурса это не только курс на качество и повышения интереса к учебе, но и рычаг к творчеству.

В 2016 году была написана методическая работа «Методические рекомендации для родителей первоклассников «Использование онлайн тренажеров для качественного обучения предмету «Сольфеджио». Эти рекомендации можно использовать и сейчас как преподавателям музыкально-теоретических дисциплин, так и преподавателями-специалистами по инструменту.

В сентябре 2020-2021 учебного года были разработаны подробные конспекты занятий 30 уроков сольфеджио в 1 классе для родителей. Документы уроков высылались в электронном виде в группу WhatsApp и на электронную почту. В каждом документе прописывались все виды и формы работы на уроке, новые темы с объяснением материала, правилами, нотными примерами, с иллюстрациями, фото и рисунками, схемами и таблицами. Заданиями на дом были просмотреть учебные видео для закрепления материала, прописать упражнения в тетради Г.Ф.Калининой и т.д.

Создание таких конспектов уроков это трудоемкая работа, педагогу надо доступным языком прописать все виды работ на уроке, грамотно, кратко и понятно расписать новый материал с примерами, подобрать видео материал, чтобы родители которые не учились в музыкальных школах и не имеют представления о музыкальных терминах могли спокойно и быстро разобраться сами в материале и помочь детям закрепить полученные знания на уроке.

В условиях строгой изоляции и дистанцирования родителей от учебного процесса школы, когда мы не можем их пригласить на открытое занятие, или дать возможность присутствовать на уроке, такая форма работы как написание конспектов уроков для родителей несет колоссальную пользу в понимании структуры урока, они представляют какие формы работы мы применяем на уроке, видят требования к уроку, как и что должны дети отвечать. Если ребенок по болезни или другой причине не мог присутствовать на уроке, то такие подробные конспекты только помогают продолжить процесс обучения без

срывов и пропуска новой темы, родители читают документ урока, задания и дети выполняют домашнюю работу когда им удобно.

Родители часто говорили о том, что пользуясь таким конспектам уроков, они могут помочь своему ребенку, объяснить и разъяснить материал, если вдруг на уроке что-то не понял ученик или пропустил. Благодарили за возможность изучать вместе с детьми такой сложный и интересный предмет сольфеджио.

Таким образом, вовлечение родителей в учебный процесс, их заинтересованность в развитии своего ребенка, уважение и понимание труда педагогов служит успешному обучению и творческой реализации детей в познании прекрасного мира музыкального искусства.

Луговая Татьяна Геннадьевна,

преподаватель фортепиано высшей квалификационной категории

Рассказова Лариса Григорьевна,

преподаватель фортепиано первой квалификационной категории

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

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА

В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ

В плеяде ведущих композиторов Франции первой половины XX века Франсис Пуленк (1899-1963) занимает одно из важнейших мест. Его творческий путь, продолжавшийся более сорока лет, можно было бы назвать своеобразным зеркалом эпохи. В 1920-х годах Пуленк вошел в число участников Les Six («Шестерки»).

В отечественном музыкознании первые упоминания о Пуленке появились в середине 1920-х годов, с выходом сборника статей И. Глебова, С. Гинзбурга и Д. Мийо «Шесть» и книги М. Друскина «Новая фортепианная музыка». Однако в исполнительский репертуар сочинения композитора прочно вошли лишь в конце 1960-х годов: в советской периодике появляются отдельные упоминания

об исполнении монооперы «Человеческий голос», о балетных постановках на музыку инструментальных опусов Пуленка.

Одной из особых творческих позиций «Шестерки» является культивирование миниатюры, лаконичных и подчеркнуто простых классических инструментальных форм. Пуленк откликнулся на эту тенденцию фортепианными сюитами, сонатами для различных инструментальных составов, вокальными циклами.

Творчество Ф. Пуленка исследовано неравномерно. По-прежнему мало изучено его фортепианное творчество, которое, по мнению многих исследователей, является второстепенным и не заслуживающим внимания. В музыковедческой литературе композитор предстает, прежде всего, как автор музыкально-сценических произведений. Конечно, фортепианное творчество не доминирует в творчестве французского композитора и немного уступает по силе художественного замысла его знаменитым операм, кантатам и балетам. Однако Ф. Пуленк был пианистом, и именно фортепиано являлось для него средством отражения действительности, средством поиска собственного индивидуального стиля, фортепиано сопровождало его всю жизнь.

Среди композиторов-современников Пуленка выделяет многоликая художественная индивидуальность: в каждом его произведении объединяется классическая основа и новаторский импульс, серьезная идейная тематика и легкомысленное экспериментаторство.

В фортепианном творчестве Пуленка ярко проявились не только оригинальность самого художника, но и черты, свойственные французской музыкальной культуре в целом, - изысканность, элегантность и композиционная красота форм.

Ф. Пуленк выступает в большинстве фортепианных жанров как яркий новатор, по-своему интерпретируя их особенности, обогащая выразительные возможности инструмента. Наиболее известными фортепианными произведениями композитора являются «Вечные движения», «Прогулки», «Экспромты», «Импровизации», «Интермеццо», «Французская сюита» и др.

Композитор создал также сочинения крупной формы, в том числе сюиту, сонаты в четыре руки и для двух фортепиано, «Каприччио» для двух фортепиано, Фортепианный концерт, «Сельский концерт», Концерт для двух фортепиано с оркестром, важное место принадлежит солирующему фортепиано в масштабном музыкально-хореографическом полотне «Утренняя серенада». На фоне таких новаторских фортепианных сочинений композитора предстают как более традиционный, проникнутый особым лиризмом жанр его «Ноктюрны».

В течение 27 лет, с середины и практически до конца своей жизни, композитор создавал «Импровизации», которые содержат стилевые отсылки к творчеству любимых композиторов Пуленка - как прошлых времен, так и современников: С.С. Прокофьева, С.В. Рахманинова, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, Л. ван Бетховена, В.А. Моцарта. Все 15 пьес лаконичны, в них слышны и нежный лиризм, и старомодный марш, стремительный балет, вальс и пронзительный музыкальный портрет певицы Эдит Пиаф. «Импровизации», несмотря на большой временной разрыв в написании отдельных пьес, могут быть рассмотрены как единое художественное целое, как музыкальный цикл, построенный по принципу контраста - всегда после минорной импровизации идет мажорная.

Хотелось бы также обратить внимание на «Ноктюрны» Ф. Пуленка. Восемь ноктюрнов композитора объединены в цикл, в котором они контрастно между собой сопоставлены.

Тематизм «Ноктюрнов» обновляется благодаря его программным идеям (бурные эмоции в «Девичьем балу», инструментальная виртуозность в «Бабочках», остигатный звукоизобразительный прием в «Маленьких колоколах», ирреально-мистические образы в «Призрачном балу») и вариационным приемам. Чаще всего композитор использует фактурное обновления темы: дублировки октавами или аккордами, перенос мелодии в другой регистр фортепиано, добавление выразительных подголосков.

Показательным приемом музыки XX века является применение стилевой аллюзии– воссоздание Ф. Пуленком ритмоинтонационной и фактурной основы Прелюдии №7 Ф. Шопена в ноктюрне «Призрачный бал».

В программу обучения игре на фортепиано в условиях музыкальных школ могут быть включены пьесы Ф. Пуленка из цикла «Сельские сцены» (Villageoises), созданного в 1933 году и имеющего подзаголовок «маленькие детские пьесы для фортепиано». Цикл состоит из шести миниатюр танцевального характера, каждая из которых имеет своё название: **«Тирольский вальс»**, **«Стаккато»**, **«Сельский танец»**, **«Полька»**, **«Маленький хоровод»**, **«Кода»**. «Кода» завершает цикл, в ней проходят темы всех миниатюр. Музыка в пьесах жизнерадостная, светлая, оптимистичная. Миниатюры цикла могут быть использованы в репертуаре учащихся 3,4, 5 классов.

Также, интерес представляют «Новелетты» - три короткие пьесы для фортепиано, написанные композитором в 1927, 1928 и 1959 годах. Сейчас они включены в один цикл. Для новеллетт Ф.Пуленка характерно многослойное фортепианное письмо, которое может быть освоено учащимися 6 -7 классов.

Музыкальный багаж учащихся старших классов ДШИ и ДМШ обогатят изучаемые ими «Элегия», созданная для двух фортепиано, «Вальс – мюзет», пьесы из упомянутых ранее циклов, таких как «Импровизации», «Ноктюрны».

В работе над произведениями французского композитора следует обратить внимание на такие моменты, как частые отклонения и модуляции в его сочинениях, многослойность и полифоничность фактуры, часто используемые и контрастно сопоставляемые крайние регистры фортепиано, тонкая своеобразная педализация, богатая динамическая палитра.

Таким образом, знакомство учащихся с творчеством французского композитора не только совершенствует их исполнительские навыки, но и расширяет кругозор, укрепляет способность ценить прекрасное.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванов А.И. О цитировании и стилизации в фортепианных импровизациях Ф. Пуленка / А.И. Иванов // Современные проблемы музыкознания. – 2017. - №2. – С. 111-125.
2. Мартыненко Е.П. Фортепианные ноктюрны Ф. Пуленка в контексте развития жанра / Мартыненко Е.П., Элькан О.Б. // Международная онлайн-конференция «Научный диалог: вопросы гуманитарных исследований. – Режим доступа: https://interactive-plus.ru/ru/article/469143/discussion_platform.
3. Петрова Е.Ю. Фортепианный стиль Франсиса Пуленка как отражение тенденций развития европейского искусства первой половины XX века / Е.Ю. Петрова. - NEW SCIENCE GENERATION сборник статей II Международной научно-практической конференции. Петрозаводск:Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И.И.), 2019.
4. Петрова Е.Ю. Фортепианная деятельность композиторов группы «Шести» и их влияние на стиль Франсиса Пуленка / Е.Ю.Петрова. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36429911>.

Мингазова Ильзина Индусовна,

преподаватель театрального искусства
высшей квалификационной категории

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

АКТЕРЛЫК ОСТАЛЫГЫ ДӘРЕСЕНДӘ ФАНТАЗИЯНЕҢ РОЛЕ

Актерлык осталыгы дәресең төп бурыч булып укучы балаларда сәнгатьне үстерү, сөйләм телен баету, фикерләү сәләтен, игътибарны, фантазияне үстерү һәм баету тора. Сәхнәдә чыгыш ясап укучыларда эстетик завькны камилләштерү. Үз халкынның

тарихын, мәданиятен, сәнгатен өйрәнүгә омтылыш тәрбияләү.

Аларны сәнгатькә тартуда, зурлар белән аралашуга өйрәтүдә, сөйләм телен үстерүдә сәхнәләштерү эшчәнлегенең арттыруда актерлык осталыгы

дәресенен әһәмияте бик зур. Театр –ул башка төрләр кебек чынбарлыкны бирелгән образлар аша сүрәтли һәм балаларга эстетик тәрбия бирә. Баланың бөтен тормышы- уен. Фантазия аша уенны баетырга була. Укучылар уен аша тирә-юнь турында, жәмгыятьнең законнары, кешеләрнең узара аралашу матурлыгы турында мәгълүмәт алып кына калмый, ә бу дөньяда яшәргә, үзенең мөгәмәләрен төшенергә өйрәнә.

Ә бу димәк бала театраль уеннарда катнашып образлар тудырып күңел күзе белән күреп, фантазия белән баетып тамашачыга житкерә ала дигән сүз.

Театр- ул тормыштагы яшәеш. Чынбарлыкның агымы- сәхнәдә. Ә сәхнәнең үз кагыйдәләре бар. Сәхнәдә укучы игътибарлы булырга һәм игътибарын бер өзлексез тотарга тиеш. Фантазия белән игътибар бик тык бәйләнгән. Игътибар ижадый һәм формаль була. Ижадый игътибарны укучы үзенең фантазиясе белән тиешле объектка юнәлтәп аны үзенә кирәк итеп сайлап ала.

Сәхнәләштерү эшчәнлеген алып барганда, һәр бала үзенең фантазиясе ижадый булсын өчен көрәшергә тиеш, игътибар ясалма булырга тиеш түгел, моның өчен үзенең фантазиясен мавыктыргыч итеп әшләтә дә белергә тиеш. Укучы шулай ук персонажларны күңел күзе аша күреп тулыландыра. Күңел күзе белән күреп укучы хәттә тормышта булмаганнарны да күз алдына китерә ала. Образлар тудырган шулай ук күңел күзе белән күрү бигрәктә зур роль уйный. Димәк, баланың фантазиясе бай булырга тиеш.

Фантазия- ул күңел күзе белән күрү. Театр ижаты фантазия ярдәмендә алып барыла. Сайланган әсәрне автор күп нәрсәне язып һәм ачып бетерми. Ә укучылар сайланган образларын күңел күзе белән күреп фантазия аша баетырга тиеш. Укытучы һәм укучы автор биргән сүзләргә таянып фантазия аша яңа һәм тормышчан образлар тудыра ала. Фантазия һәм күңел күзе белән күрү ул тормыштан гына бирелми. Аларны тәрбияләп була. Мәсәлән , укучыларның фантазиясен “әгәрдә” сүзе көчәйтәп жибәрә. Балалар бигрәктә әкияттәге һанрларны уйнаганда “әгәрдә” сүзе белән фантазияләрен кулланып уйныйлар.

Актерлык осталыгы дәресендә һәр укучы образларны ачарга аның костюмын, гримын, музыкасында фантазияны кулланып баетырга тиеш. Ул узенен фантазиясен кулланып сайланган образынын хэрэкэтен баета, костюмын, гримын хэм шулай ук музыка сайлагандада уз фантазиясен кулана. Актерлык сэнгатендә күнел күзе белән күреп үзенә бирелгән образны фантазия аша “эгэрдә” мин ул булсам ничек эшләр идем?- дигән сорау куеп эшлибез.

“Эгэрдә актер сэхнэдә уйнаганда күнел күзе белән күреп һәм фантазия кулана алмаса, мин аңа ышанмыйм”-дип яза Константин Сергеевич Станиславский. Актер һәрвакыт фантазиясен баетырга һәм аның өстендә эшлэргә тиеш.

Игътибар һәм фантазия өстендә эшлэгэндә театраль уеннарның роле бик зур. Балалар түбэндәге уеннарны бик яратып уйныйлар:

1. “Эгэрдә” уены.

Гади генә ручканы алабыз. Һәрбер бала үзенә фантазиясен кулланып ручканы нэрсэгә булсада эйлэндерә ала.

2. “Серле урман.” уены.

Музыка астында балалар уйныйлар. “Эгэрдә” сүзен кулланып образлар тудыралар (хайваннар, чэчэклэр, кошлар, үсемлеклэр, бөжэклэр). Бу уен аларның фантазиясен баета.

Укучы балада шулай ук фантазияне баетуда этюдларның роле зур. Гади генә этюдны да алар куз аллап фантазияне кулланып эш итэлэр.

Театр сэнгатендә бер актерда үзенә фантазиясен кулланып образ тудыра алмый. Димэк, театр сэнгатендә фантазия бик зур роль уйный.

Курнекле мэгрифэтче Каюм Насыри: “ Табигый сэлэтлелек ул очкын гына, ул сүнэргә дә, кабынып китергәдә мөмкин, аның кабынып китеп, зур ялкынга эверелүендә төп мәжбүри көч булып хезмэт һәм үз-үзенә таләпчән була тора,” - дигән.

Актерлык сэнгатендә, балалар образлар тудырып , фантазияларын баетып, актив һәм сэләтле кеше булып үсүендә сэхнэләштерү эшчәнлегенә әһәмияте бик зур.

ӘДӘБИЯТ

1. Миннуллин Ф. И. Татар халык ижаты. Казан. Мәгариф, 2005.-479 б.
2. Хәбибуллина З.Н. Сәхнәләрдә әйтер сүз. Казан. Мәгариф, 2008-102б.

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

ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ ЧТЕНИЯ НОТ С ЛИСТА

Главная задача педагога - ввести начинающего музыканта в мир современного баянного исполнительства, привить ему тонкий музыкальный вкус, помочь в овладении выразительными средствами современного баяна, воспитать инициативную творческую личность.

По сравнению с фортепиано, органом или инструментами симфонического оркестра, баян - инструмент молодой. Он находится в развитии, совершенствуются его конструкция и качество звучания. С каждым годом расширяется репертуар, другой становится сама эстетика звучания инструмента. Значительно усложняется и техника игры на современном концертном инструменте, поэтому главные исполнительские навыки необходимо формировать с детства, с первых шагов обучения.

Многие исполнители, педагоги, исследователи у нас в стране, и за рубежом с тревогой отмечают, что за последние несколько десятилетий инструменталисты в массе своей стали хуже читать с листа. И это при том, что общий уровень инструментального исполнительства заметно вырос по сравнению с прошлым, особенно в отношении виртуозного мастерства. Чем же объясняется известное снижение искусства игры с листа?

Существует несколько причин. Одна из них заключается в укоренившейся практике исполнять весь сольный репертуар наизусть. Навык чтения нот с листа вообще считается достаточно сложным, и не каждый даже профессиональный исполнитель владеет им на хорошем уровне. На культуре

чтения нот отрицательно сказалось и ослабление интереса к самостоятельному домашнему музицированию.

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

В современной музыкальной педагогике все более осознается важность умения свободно читать с листа нотный текст музыкальных произведений. Дисциплина чтения с листа вводится в музыкальной школе с первого класса и изучается на протяжении всех лет учебы. На разных ступенях обучения умение читать с листа встают разные задачи. В школе важно последовательно и целенаправленно формировать у учащихся множество навыков, в комплексе воспитывающих умение бегло читать нотный текст, с тем чтобы к 6-7 классу систематизировать слуховые представления учащихся в области различных жанров и научить их владению типичными интонационно-ритмическими и фактурными формулами. К окончанию музыкальной школы ученик должен бегло читать с листа нотный текст различных танцев (менуэт, сарабанда, вальс, мазурка), маршей, песен и романсов.

На раннем этапе обучения чтению с листа на первый план вступают конкурентные дидактические задачи, и потому особенно важно конкретизировать цель каждого урока, его задачу, тему а так же определить какой воспитательный навык.

2. Чтение с листа как целый комплекс действий

Чтение с листа - это как творческий акт, который включает целый комплекс действий:

- ускоренный зрительный прием
- их расшифровку и быстрый перевод в слуховых представлениях
- мгновенное формирование пианистического предназначения предстоящих на клавиатуре действий
- звуковую реализацию увиденного и услышанного внутренним слухом

- забегание вперед глазами в нотном тексте
- слуховое предугадывание дальнейшего развития музыкальной мысли
- упрощение при необходимости фактуры

Для формирования столь сложного умения необходим целесообразный дидактический метод. Важнейшими принципами лежащими в его основе являются:

- разделения сложного комплекса действий на составные элементы
- выработка отдельных навыков и доведение до автоматизма основных приемов
- постепенное усложнение задачи, тщательный отбор материала для чтения, новые задачи в котором даются всякий раз лишь по одному из параметров (ритм, интонационный строй, фактура и т.д).

3.Условия формирования отдельных составных элементов умения читать с листа.

Первостепенное значение для выработки ускоренного восприятия нотного текста имеет прочность усвоения нотной грамоты. Порой ученики разбирая нотный текст останавливаются припоминая какая же эта нота, особенно в басовом ключе.

Не менее важен запас в памяти зрительных автоматизмов в области ритма, обеспечивающий комплексное восприятие того или иного ритмического оборота.

Основные направления формирования навыка:

- 1) уметь определять жанр и характер произведения по формулам сопровождения;
- 2) понимать образное содержание произведения;
- 3) уметь узнавать в тексте и осознавать внутренне собственным «предслышанием» изученные ритмические формулы, ясно представляя, какому жанру они могут принадлежать;
- 4) необходимо умение формировать осуществлять предварительный анализ глазами, без инструмента, сначала подробный и тщательный вместе с преподавателем, а со временем этот анализ делается учеником самостоятельно для осознания и охвата «целого»;

5) обладать ощущением единой ритмической пульсации, мышлением с опорой на сильные доли, устремляя все внимание на непрерывность читаемого текста;

6) чтобы читать с листа музыкальный текст, ученик должен уметь быстро группировать ноты, объединять их по смыслу;

7) способность осознавать подобные (похожие) интонации – арпеджированное, нисходящее, восходящее движение, опевание звука и др.

8) для того, чтобы грамотно играть с листа, необходимо практическое знание аппликатурных формул гамм, арпеджио, аккордов, так как видя квинты, сектаккорды, гармонические фигурации и вовремя «узнавая» их, ученик приучается брать их определенной стандартной аппlikатурой;

9) фигурационные фактурные изложения необходимо научить представлять более крупно, как бы «собирая» в аккорды и превращая в аккордовую последовательность, чтобы конкретно понимать динамику развития;

10) внимательно следить за движением басовых голосов, осознавая гармонические краски; проявлять активность реакции, быстроту и ловкость движений;

11) стараться ориентироваться в клавиатуре, на грифе не отвлекаясь от нотной записи текста;

12) осознавать фразировку, музыкальные предложения, период, различать структуру в простых музыкальных формах;

13) осознавать сходство и различие мотивов, фраз, тождественность;

14) понимать художественный образ произведения, динамические контрасты и выделять главное;

Подбор учащимся материала следует вести постепенно, учитывая один из основных педагогических принципов от простого к сложному: от легких тональностей переходить к более сложным, осваивая расположение нот на дополнительных линейках нотного стана, усложняя ритмические соотношения,

разнообразные формы изложения и т.д. Обычно репертуар для чтения нот с листа дается на один - два класса ниже, а в старших классах – и на три

Для мобилизации внимания ученика на схватывание глазами не отдельных нот а фраз, и воспитание привычки смотреть вперед можно использовать специальное приспособление передвижку (картонная полоски с прорезью окошечком с размером в такт) с помощью этой передвижки выполняется задание на фотографирование нотного текста. Оно заключается в том, чтобы ученик сыграл фразу по памяти, взглянув на нее до начала игры. А затем, когда он начал играть эту фразу, она закрывается, окошечко передвижки перемещается и открывает взору ученика следующую фразу. Такое опережающее передвижение окошечка вынуждает ученика видеть нотный текст до начала его исполнения.

Поскольку полностью устранить зрительный контроль за руками невозможно, приходится помогать ученикам находить удобный угол зрения, позволяющий без перемены положения головы видеть и ноты и клавиатуру. Важную роль в хорошей ориентировке на клавиатуре играет сформированное аппликатурное позиционное мышление.

В средних и старших классах музыкальной школы перед учащимися вместе с овладением разными типами фактуры всплывают новые задачи.

4. Задачи при овладении разных типов фактуры

1) определения типа фактуры, а если она однотипна, то и выделение фактурной ячейки характерного, многократно повторяющегося элемента фактуры;

2) упрощение фактуры на основе умения видеть в ней главные элементы мелодия и бас.

3) игра мелодии и баса без остальной ткани

4) собирание аккорда гармонической фигурации

5) игра одного голоса в двойных нотах

6) пропуск мелизмов

5. Воспитание привычки правильной подготовки игре с листа

У учеников должна быть воспитана привычка правильно готовиться к игре с листа, предварительно просматривая текст и анализируя его. В обучении к эскизному анализу текста, педагог опирается на имеющийся у ученика слуховой опыт и знания в области теории музыки. Для осмысления новой информации используются наводящие вопросы аналогии, даются рациональные советы.

При этом определяется жанр, тональность, тип фактуры, форма, осознается размер и ритмический рисунок. При анализе структуры музыки обращается внимание на повторные фразы и более крупные построения. Затем следует мысленное эскизное проигрывание взглядом: выстраивается мысленный план исполнения, осуществляется подготовка к реальным действиям на клавиатуре. После проигрывания с листа музыкального произведения анализируются его результаты, причины неудач. Для исправления недочетов, для получения более определенного художественного впечатления от музыки запоминания его целесообразно вторичное исполнение.

6. Содержание уроков по чтению с листа

Уроки по чтению с листа могут быть разными по содержанию. Чрезвычайно полезна, ансамблевая игра, мобилизующая на безостановочное чтение. Ансамблевый материал читается с листа учеником и педагогом. Коллективные занятия позволяют оживить занятия организацией мини-конкурсов на лучшее прочтение, оценивать игру друг друга и находить причины ошибки.

Домашние задания являются обязательными. Объем их из класса в класс возрастает от одной-двух страниц текста до пяти-семи. В домашних заданиях включаются упражнения по упрощению фактуры, краткому анализу текста, а в младших классах по написанию интервалов, аккордов, зрительный образ которых нужно запомнить, а так же по предоставлению аппликатуры и др.

7. Реальные затруднения при разборе

Рассмотри теперь некоторые реальные затруднения при разборе произведения. Знаки альтерации при ключе и в тексте. В любой момент ученик

должен знать, в какой ладотональности излагается данный этюд, где происходит модуляция или отклонение, чем вызван знак альтерации в тексте.

Метроритм это трудная сторона текста. Осознание арифметической схемы, высчитывание-это лишь предварительная ступень к пониманию и передаче музыкального ритма. Каждому произведению присущ свой особый, неповторимый ритм. Поэтому ритмическая сторона разбора тесно связана с ощущением характера пьесы. Типичные неточности и ошибки так же как и например укорачивание долгих нот и пауз, размягчение пунктирных ритмов объясняются недостаточным пониманием музыкальной сущности пьесы, а значит, и путь к исправлению такого рода недочетов, лежит через углублению в музыку, а не через отсчитывание арифметических долей.

8. Заключение

Умение хорошо разбирать текст необходимо каждому музыканту, чтение же с листа необходимо лишь для некоторых видов музыкальной деятельности. Таким образом, чтение с листа подготавливается практикой разбора. Чем более ясно и четко для учащегося сформулированы методические задания, тем активнее становится слухо - двигательный самоконтроль. Преподавателю всегда следует поддерживать творческую активность, уверенность в способности достижения результата, интерес ученика к познанию нового, подбирать интересный репертуар. Только при активизации сознательного отношения учащегося к изучаемому материалу развиваются быстрота реакции, цепкость внимания, пианистические навыки, способность осознавать смысловые связи между музыкальными созвучиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Камаева Т.Ю., Камаев А.Ф. Чтение с листа на уроках фортепиано [Ноты]: (Р.Н.П. Коровушка, Ф.Киселёв Железный дровосек, П.Н.П. Висла)/ Т.Ю.Камаева, А. Ф.Камаев. – Игровой курс. – М.: Классика-XXI, 2006 – 95с.
2. Майкапар С.М. Как работать на рояле [Текст] / С.М. Майкапар. - Беседа с детьми. - Л.: Музгиз, 1963г.-31с.

3. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. [Текст] / Б.Е.Милич – Учебно-методическое пособие. - М.: Кифара, 2002. – 254с.

4. Попова Н.И. Процесс работы над музыкальным произведением. [Текст] / Н.И.Попова – Методическое пособие. - Киев: Феникс, 2004. – 45с.

Михайлова Гузель Игоревна,
преподаватель по классу хореографии

Латыпова Анастасия Тагирзяновна,
концертмейстер высшей квалификационной категории

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

ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ

Хореографическое искусство в современном мире – это важный аспект эстетического воспитания. Традиционная образовательная программа – это основа, фундамент занятий. Но мировые тренды меняются, возникают новые танцевальные направления, стили, поэтому в современном мире использование инновационных технологий очень актуально. Очень важно построить образовательный процесс эффективно, из совокупности классических и новаторских методов обучения. Таким образом, детям будет гораздо интереснее посещать уроки классического танца.

На занятиях классического танца, возможности электронного обучения носят исключительно вспомогательный характер. Для успешного формирования профессиональных навыков нужен обязательный контроль со стороны преподавателя, корректировка действий ученика. Но следует отметить, что электронное обучение может помочь в освоении теории, расширить кругозор учащихся.

Термин «инновация» в теоретических трудах понимается авторами по-разному. Можно выделить два направления в понимании инновации: в одном случае инновация представляется в качестве результата творческого процесса в

виде новой продукции (техники), технологии, метода и т.д.; в другом – как процесс введения новых элементов, подходов, принципов.

Иновации в образовательной деятельности – это использование новых знаний, приёмов, подходов, технологий, направленных на совершенствование педагогической практики при преподавании классического танца.

Иновационные методы заключаются в разработке новых авторских программ для работы с детьми, использовании в процессе обучения элементов игры и импровизации, применении видео-технологий и преимуществ электронного обучения.

Конечно же, преподаватели хореографических дисциплин на уроках используют видеозаписи, аудиозаписи, наглядные пособия. Совместно с детьми просматривают выступления известных исполнителей, ансамблей, балетов, художественных фильмов. Также прослушивают музыкальные произведения. Очень важно на уроках классического танца импровизировать, это помогает учащимся раскрыться. Важно использовать на уроках индивидуально – игровую и командно – игровую работу. Не всегда ребенку удастся раскрыться индивидуально, некоторым детям проще это сделать в группе. Например, можно разделить детей на группы, прослушать всем вместе музыкальный фрагмент, дать задание: сочинить небольшой танец, придумать название и исполнить его.

Также можно просматривать видеозаписи своего коллектива, например с конкурсов, или просто запись обычного урока, либо отдельного движения. Это позволяет посмотреть на себя со стороны, увидеть ошибки. Можно создавать различные тесты, ребусы, презентации. Это помогает закрепить пройденный материал в домашних условиях.

В период пандемии возникла очень большая потребность таких материалов. Для проведения уроков и передачи информации мы использовали мессенджер WhatsApp, платформу ZOOM. Также самостоятельно записывали видео-уроки, аудио-уроки, аудиозаписи для занятий классическим танцем в

домашних условиях. Создавали различные презентации, тесты для закрепления материалов и расширения кругозора.

В процессе использования инновационных технологий преподаватель становится организатором познавательной и исследовательской деятельности учащихся. Преподавание классического танца в XXI веке требует от педагога не только знания методики и содержания предмета, но и знания целого комплекса дисциплин, необходимых для создания педагогом условий максимального влияния образовательного процесса, на развитие индивидуальности обучающегося, формирования личности будущего специалиста и развития его профессионализма.

Таким образом, инновационные технологии, используемые в любой области дополнительного образования детей, способствуют гармоничному развитию личности обучающихся, их самоопределению и самореализации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – Спб.: Лань, 2007. – 207 с.
2. Вайнфельд, О. Музыка, движения, фантазия / О. Вайнфельд. – Спб.: Детство-пресс, 2002. – 276с.
3. Донченко Р. П. Классический танец. – Спб.: Композитор, 2003. – 39 с.
4. Попов Р. С. Хореографическое искусство как объект научного исследования / Р. С. Попов // Теория и практика управления образованием и учебным процессом: педагогические, социальные и психологические проблемы / Сборник научных трудов. — Спб.: БПА, 2018. — 408 с.
5. Яковлева Н. Ф. Проектная деятельность в образовательном учреждении / Н. Ф. Яковлева. — М.: ФЛИНТА, 2016. — 144с.

Михайлова Гузель Игоревна,
преподаватель по классу хореографии
Латыпова Анастасия Тагирзяновна,
концертмейстер высшей квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»
ЧАСТЬ ALLEGRO. ОТ ПРОСТОГО К БОЛЕЕ СЛОЖНОМУ
Конспект открытого урока по предмету «Классический танец»
6 класс, 4 год обучения

Методы и технологии обучения:

- словесные (описание, объяснение, название упражнений)
- наглядные (показ, помощь)
- практические (повторение, самостоятельное выполнение упражнений)

Музыкальный материал:

Хореографическая разминка проводится с музыкальным сопровождением, это помогает педагогу организовать внимание учащихся и воспитывает у них чувство ритма, музыкальность выполнения, способность передавать характер музыкального произведения пластикой движения.

Музыкальное сопровождение должно быть выразительным, характерным для каждого вида упражнения, где ясно прослушивается музыкальная фраза.

Цель:

Выработка выносливости, проверка усвоения материала, умение самостоятельно выполнять комбинации движений.

Задачи урока:

Обучающие:

- освоение техники исполнения экзерсиса у станка;
- формирование практических навыков исполнения части allegro;

Развивающие:

- развитие физических данных;
- развитие координации движений;
- развитие выносливости.

Воспитательные:

- воспитание эстетики движения;
- воспитание музыкального вкуса.

Задачи хореографа:

- развить координацию;
- выработка выносливости;
- обучить правильному исполнению;
- разобрать поэтапно методику каждого исполнения движений;
- разобрать движения от простого к сложному;
- обучить французской терминологии.

Задачи концертмейстера:

- развивать музыкальное восприятие;
- помочь учащимся освоить хореографический материал;
- формировать чувство ритма, метра, темпа.

Ход урока:

1. Организационная часть
2. Сообщение темы, цели и задачи урока
3. Теоретическая часть
4. Практическая часть
5. Подведение итогов
6. Домашнее задание

План урока:

Поклон (у станка)

Exercice у станка:

Разогрев

Demi plie

Battement tendu

Battement tendujete

Battement frappe

Часть Allegro:

Soute-трамплинные прыжки (по VI позиции в начальной музыкальной раскладке, по I-V позиции в начальной музыкальной раскладке, далее с выходом на середину в законченном варианте с ускорением темпа)

Pasechappe-прыжок из V позиции ног во II позицию (изначально выполняем лицом к палке в медленной музыкальной раскладке, далее на середине зала в более усложненном варианте с ускорением темпа и сдвигом музыкальной раскладки)

Pasassemble-прыжок с собиранием ног в воздухе(изначально выполняем лицом к палке в чистом виде в медленном варианте вперед и назад, далее на середине зала в усложненном варианте с ускорением музыкального размера и сдвигом музыкальной раскладки)

Pasglissade-в переводе означает скольжение (выполняем лицом к палке по 2 раза в каждую сторону , музыкальное сопровождение умеренное)

Комбинация прыжковая на развитие координации, выносливости, развития баллона(трамплинные по VI позиции с зависанием в воздухе, на одной ноге, разножка в V позиции, поджатые)

Поклон (на середине зала).

Подведение итогов:

Подвести итог совместной работе педагога, концертмейстера и учеников. Обмен мнениями, высказываниями, пожеланиями, результативность.

Домашнее задание:

Закрепить навыки исполнения и чистоты движений.

Мухаметшина Венера Робесовна
преподаватель фортепиано высшей квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ВОЗМОЖНОСТИ САМОРЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИ ОДАРЕННОГО РЕБЕНКА В УСЛОВИЯХ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

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

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

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

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

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

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

Эти дети постоянно заняты из-за частых конкурсов и концертов. Приходится пропускать уроки, у них часто возникают эмоциональные проблемы из-за высокой конкуренции с другими детьми по своей специальности - таким детям нужна поддержка и от школы.

Различают типы одаренности - академическая, интеллектуальная, творческая одаренность.

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

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

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

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

Работа с одаренными детьми нужна обществу. Эта потребность связана с поиском неординарной творческой личности. Раннее выявление, обучение и воспитание талантливых детей составляет одну из главных задач

совершенствования системы образования. Однако, недостаточный психологический уровень подготовки педагогов для работы с детьми одаренными приводит к неадекватной оценке их личностных качеств и всей деятельности.

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

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

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

может сказаться на полноценном развитии личности, в навыках межличностных отношений.

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

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

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

Насырова Елена Анваровна,

преподаватель фортепиано первой квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»
**РАЗЛИЧНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФИЛОСОФСКОГО
ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА**

И.С.Бах - немецкий композитор, известный как виртуоз-импровизатор на органе и клавесине, а также прекрасный педагог. Он совместил черты «бытового» музицирования с Новым светским галантным стилем.

Основными свойствами этого стиля являются:

- 1) легкость движения,
- 2) приятность звучания,
- 3) плавная текучесть.

Богатство звуковых изменений вызывало у слушателей ассоциацию с человеческой речью. Самого Баха очень занимала эта мысль о сравнении.

Три основных принципа риторики:

- 1) правильно - текст,
- 2) чисто - интонация,

3) красиво - благозвучие.

По словам композитора, принципы риторики являются также условиями хорошего исполнения. А правильное исполнение требует «высшей степени ясности» в извлечении звуков, что означает правильное артикулирование мотивов и фраз.

Старинная сюита - это многочастное циклическое произведение, истоки которого идут из эпохи Возрождения. Сюита состоит из танцевальных пьес, предназначенных для концертного исполнения или обучения. Основу составляют четыре старинных танца:

- Аллеманда
- Куранта
- Сарабанда
- Жига

Этот цикл основан на принципе контрастности по характеру, темпам, метроритму и фактуре. В единое целое их объединяет тональность и двух - частная форма каждого танца.

Аллеманда - это старинный немецкий танец, танец-выход. Размер четырехдольный, с затактом. Двухчастная старинная форма: первая часть - «Земная», вторая часть - «Божественная», присутствует смена регистра. Доказательство духовности. Каждая тональность характеризует произведения Баха. Например, тональность ре минор (токатта и фуга) - это тональность печали, грусти, скорби человека на определенных этапах его жизни. Тональность четвертой французской сюиты - ми бемоль мажор, она являлась одной из любимых тональностей Баха, а также часто использовалась и другими композиторами эпохи Барокко. Это тональность Благодати, возвышенности, любви к Богу и сокровенного разговора с Ним. Она символизировалась своими тремя бемолями, со «Святой Троицей» и «Триединством» (по убеждению христианства).

Аллеманда - звучит гибко, подвижно и текуче. Начинается она движением трех коротких мотивов, которые придают ей изящество и

одновременно степенность и весомость. И, конечно же, это органное произведение. В левой руке, в басу, идет имитация органа с задержаниями. Нужно «гудеть», как орган, и при этом вести мелодию на крещендо. Скрытая полифония - это мелодическая линия отдельных звуков на расстоянии в одноголосных линиях, образующих как бы ход второго голоса. Необходимо работать над этими голосами, выделяя скрытый голос, прослушать, «пропеть» их. Если говорить о форме, то Аллеманда - состоит из 2 разделов (частей). Как говорят музыканты - «Колен». Они мало контрастные между собой, потому что музыка эпохи Барокко - это долгое, длительное чувство, завораживание, витиеватость музыкальной ткани произведения. «Земная» часть танца - это разговор человека с самим собой, со своими мыслями и чувствами.

Далее следует 4-х голосие, в каждой руке по два голоса. Необходимо обратить внимание на дуэт двух голосов, который является разговором, где мелодии соревнуются между собой, а также на скрытую полифонию и задержание.

Задержание является одной из основ всей баховской полифонии и важнейшим импульсом развития. Неправильно исполнять эти задержания плоским, невыразительным звуком. После длинной ноты следующую восьмую ноту нужно не выпячивать, а «пропеть». Реальное выдерживание всех голосов принадлежит к труднейшим проблемам, выдвигаемой музыкой Баха. Необходимо с самого начала учить ученика правильной работе - играть каждый голос отдельно, двумя руками два голоса, которые должны быть исполнены одной рукой. При этом пальцы должны различать тембровое различие между этими голосами. Далее следует линия баса. Также два голоса - дуэт-разговор. По линии баса проходят две секвенции. Секвенция - это повторяющийся мотив на разных ступенях гаммы, нисходящие и восходящие мелодии (вопрос-ответ). Человек сам задает вопрос и сам же отвечает (размышления о смысле жизни). Происходит работа над поступенным движением этих мотивов. После этого наступает заключительная часть первого периода, которая в свою очередь,

заканчивается на каденции в тональности доминанты. Значит это половинная каденция.

Начало второго «Колена», немного другое, так как происходит смена регистра. Это уже «Божественное» - разговор человека с Богом. Но в басу есть отличие от «Земной» части - органнй пункт, который олицетворяет незыблемость, неизменность. Органный пункт - это выдержанный в басу звук, на фоне которого, часто не согласуясь с ним функционально, свободно движутся другие голоса. Необходимо сравнить и поиграть начало, то одной, то другой части, «Земное и Божественное». Так же, как и в первой, вторая часть начинается с трех коротких мотивов. Опять секвенции - вопрос уже к Богу, ответ от Него (понять, услышать). Далее вступают в разговор переклички - имитации.

Имитация - это подражание, повторение темы, только что прозвучавшей в другом голосе. Опять две секвенции - вопрос-ответ (одна заканчивается в ля бемоль мажоре, другая в фа миноре). Нужно услышать «мажор-минор». Далее нарастает напряжение. Секвенции - вопросы: как? почему? за что? Широкое строение в басу, усиление звучности, все это создает самое большое напряжение в произведении. И в конце наступает примирение - согласие, согласие человека с Богом. И это является высшей ступенью развития духовности человека. Совершенствование человека, через такие аспекты его жизни, как мысли, слова, дела. Изучение баховских сочинений - это, прежде всего большая аналитическая работа. Только в результате такой работы можно научиться воспринимать каждое, даже самое небольшое произведение композитора - как воплощение стиля, каким и является творчество И.С.Баха.

ЛИТЕРАТУРА

1. You tube. Con Spirito. Лекции о классической музыке.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. - учебное пособие – М.: Планета музыки, 2017. – 233с.
3. Ходж С., Тейлор Д. Искусство: энциклопедия для детей. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2001. – 7т.

Николаева Ольга Сергеевна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
первой квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»
**АРТИКУЛЯЦИЯ И ДИКЦИЯ КАК ВАЖНЕЙШЕЕ УСЛОВИЕ
РАБОТЫ НАД ВОКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

«Хорошо сказанное слово – уже пение, а хорошо спетая фраза уже речь»

К.С. Станиславский

Пение – это единственный вид музыкального искусства, где музыкальное исполнение сочетается с необходимостью выразительного и четкого донесения речевого текста. Ясное, естественное произношение литературного текста в сочетании с правильным тоном при исполнении, певческим дыханием и звукообразовании образуют вокальную речь и являются залогом успеха вокалиста.

К сожалению, среди учащихся часто встречаются юные исполнители с пассивным артикуляционным аппаратом, нечеткой дикцией. Педагогу по вокалу необходимо вести работу с дикционной вялостью речи, так как все недостатки вокальной техники взаимосвязаны между собой – вялость дыхания влечет за собой низкую позицию звука, зажатость артикуляционного аппарата напрямую влияет на полётность и подвижность голоса, невнятная дикция в результате расслабленного состояния языка, нёба и губ показывает неготовность голосового аппарата к работе. Чрезмерно активный артикуляционный аппарат так же таит в себе много опасностей: активная челюсть мешает ровному звучанию и формированию гласных, а также утрированная мимика выглядит нелепо.

Для начала выясним что такое дикция и артикуляция. Дикция (лат. diction–произнесение речи) означает четкость произнесения слов, фраз, ясность и разборчивость произнесения текста. Нечеткое произношение слов мешает их правильному восприятию, лишает фраз смысла. Поэтому непереносимое условие

вокального исполнения – хорошая дикция. А ясность и четкость слов зависит от артикуляции и подвижности артикуляционного аппарата.

Артикуляция (лат. *articulatio* –произношу членораздельно) это работа органов речи при произнесении звуков. Систему органов участвующие в звукообразовании мы называем артикуляционным аппаратом. К артикуляционному аппарату мы можем отнести: ротовую полость, глотку и гортань. В ротовую полость входят щеки, зубы, губы, язык, челюсти и нёбо. Органы артикуляции бывают подвижные (губы, язык, челюсть, нёбный язычок) и неподвижные (зубы, нёбо). Мы можем воздействовать лишь на подвижные части. В результате слаженной работы артикуляционного аппарата мы имеем четкую дикцию. Следовательно, артикуляция — это процесс, а дикция — это результат.

Итак, для ясной дикции необходимо развивать артикуляционный аппарат. Во время обучения пению для преодоления трудностей, связанных с произношением и звукоизвлечением, необходимо использовать различные упражнения и подходы, которые подбираются в зависимости от той или иной проблемы.

Частой проблемой являются зажатости. Главное правило пения – полное освобождение артикуляционного аппарата от напряжения, его естественное положение. Перед педагогом стоит задача раскрыть все недочеты в зажатости аппарата, а затем кропотливо следует трудиться над их устранением из урока в урок. Существуют специальные упражнения, помогающие избавиться от зажатостей, а также выполняют функцию зарядки для развития и активизации мышц, участвующих в процессе пения. Все упражнения необходимо выполнять перед зеркалом и следить за своим лицом. На лице не должно быть отображения трудов вокальных техник. Четкая дикция зависит от уровня натренированности активных (подвижных)органов речи, в связи с этим отработку выразительной дикции следует начинать с тренировки мышц – артикуляционной гимнастики, которая включает упражнения для губ, языка, щек, нижней челюсти. Это беззвучные упражнения.

Вторым этапом выполняются упражнения для четкости произнесения согласных звуков. Это может быть проработка отдельных звуков и работа над скороговорками. Во время выполнения этого этапа важным является крепкое дыхание. А оно в очередь зависит от осанки, положения корпуса, расправленных и опущенных плеч. Поэтому в этот этап можно включить гимнастику для корпуса и дыхания.

Третий этап работы — это формирование округленных гласных звуков в единой манере, певческой позиции.

Четвертый этап - работа с текстом в единой певческой манере в исполнении и построение правильной фразировки вокального произведения. В решении этой задачи необходимо помнить, что для плавности вокальной речи последние согласные присоединяются к следующему слогу, нельзя петь по слогам, каждая фраза должна стремиться к главному слову. Надо помнить о том, что петь необходимо целыми предложениями, ослаблять окончания фраз, но не спускать с дыхания.

Подытоживая выше сказанное, хотелось бы заострить внимание на важности артикуляционных органов и дикции в плане художественной выразительности, передачи характера и эмоционального настроения вокальных произведений. Исполнение будет качественным, если воедино будут представлены все виды вокальной работы: дыхание и его опора, звукообразование и звуковедение, чистота интонирования, ясная дикция и четкая артикуляция, умение петь в единой певческой манере, владение фразировкой, сценическое воплощение произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. <https://samadova.ru/index.php/stati/artikulyatsiya-i-diktsiya>
2. Виноградов В. Работа над дикцией в хоре – М.:1967г.
3. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг. – 5-е изд.стер. – СПб.: Лань, 2007.- 113с.
4. Краузе Е.Н. Логопедический массаж и артикуляционная гимнастика. М.: 2007

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

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В УЧЕБНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ КАК ВАЖНАЯ
СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВРЕМЕННОГО УРОКА В ДШИ**

Особенностью концертмейстерской деятельности является её реально существующая многомерность, предопределяющая необходимость решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством.

При выборе концертмейстерского направления очень важен высокий уровень профессиональных знаний и навыков в исполнительской сфере – прочная опора на знания в области теории, гармонии, полифонии музыки, усвоение таких понятий, как стиль, жанр, форма, музыкальный образ, исполнительская интерпретация. Разностороннее и гибкое мышление, творческая самостоятельность и широкая осведомлённость в проблематике своего предмета – всё это может помочь концертмейстеру творчески, с наибольшей эффективностью переработать имеющийся материал.

Творческая деятельность концертмейстера особенно ярко проявляется в исполнительстве. Поэтому важно, чтобы концертмейстер постоянно совершенствовал своё исполнительское мастерство: больше импровизировал, читал с листа, вырабатывал навыки подбора по слуху и транспонирования.

Профессиональные исполнительские качества складываются на основе сочетания чисто пианистических навыков, музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать в конкретном звучании. Важным условием профессионализма является также наличие у концертмейстера исполнительской культуры, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе.

Деятельность концертмейстера очень разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступление в

концертах, участие в конкурсах, концертмейстерская работа на педагогической практике, аккомпанирование ученикам и т.д. Всё это даёт право говорить о широте круга профессиональных задач, стоящих перед пианистом-концертмейстером.

Исполнительская деятельность концертмейстера включает две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение.

1. Рабочий процесс делится на четыре этапа. *Первый этап* – работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит исполнить.

Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей визуального прочтения партитуры, умения зрительно определять её особенности (внутренний слух). Музыкальность выступает как сложная система, куда входят: музыкальный слух и память, эмоционально-волевые качества исполнителя, музыкальное мышление и воображение, чувство ритма и пр. После знакомства с авторским текстом происходит осознание образного строя музыкального сочинения, его художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на данном этапе является создание художественного образа произведения.

Второй этап - (индивидуальная работа над партией аккомпанемента. Она включает: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приёмов, правильное исполнение мелизмов, соблюдение «люфтов», подбор удобной аппликатуры, умение пользоваться педалью, «держание» темпа, выразительность динамики, точную фразировку, профессиональное туше.

Исполнение аккомпанемента должно быть направлено на реализацию требований методического характера:

- достижения верного распределения звучности и соотношения голосов, а именно: выразительное исполнение мелодической линии, ощущение

гармонической основы баса, дифференцированное звучание гармонических фигураций;

- уточнение динамики и тембра звучания в момент перехода от вступления к исполнению сопровождения;

- правильное соотношение динамики, темпа, нюансов исполнения партии аккомпанемента с характером звучания солирующей партии.

В процессе восприятия, у аккомпаниатора возникает свой исполнительский замысел и можно с уверенностью сказать, что концертмейстер – интерпретатор музыкального сочинения. Постигая композиторский замысел, аккомпаниатор старается передать своё представление об идейно-художественном содержании музыкального сочинения солисту и вместе с тем помогает партнёру точно донести задуманное до слушателей.

Третий этап – работа с солистом – предполагает безупречное владение фортепианной партией, совмещение музыкально-исполнительских действий, наличие интуиции, знание партии партнёра, «отход» концертмейстера на второй план по отношению к вокалисту (к инструменталисту это не относится, так как они находятся почти на равном положении).

Важную роль играет быстрая реакция, включающая умение слушать партнёра при совместном музицировании. Зависит это от контакта партнёров, от интуитивного фактора. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

Четвёртый этап – рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа.

Основной целью является создание единого музыкально-художественного образа на основе собственной трактовки произведения. Именно этот последний рабочий этап определяет предварительный настрой аккомпаниатора и солиста на концертное выступление и служит, по сути, репетицией первого исполнения произведения целиком.

Подход к подготовке публичного выступления глубоко индивидуален, хотя наряду с различиями существуют и общие закономерности:

- планирование работы над наиболее трудными музыкальными произведениями заранее;
- проигрывание музыкальных произведений или программы целиком с ощущением взаимосвязи между сочинениями;
- чувство уверенности в подготовке к концерту;
- разумное распределение своих сил перед выступлением, благоприятный психологический и физический настрой музыканта.

2. Концертное выступление – итог и кульминационный момент всей проделанной работы концертмейстера и солиста над музыкальным произведением. Его главная цель – совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения.

Для того чтобы концерт прошел успешно, обязательными условиями становятся артистизм и интуитивная установка исполнителей. Возникают задачи, связанные с правильным и точным донесением композиторской идеи до слушателей и умением подчинить аудиторию своему воздействию. Аккомпаниатору необходимы эмоциональный подъём, творческая воля и артистизм. Эмоциональное состояние исполнителя, его темперамент и вдохновение влияют на исполнительский процесс в целом.

Концертмейстер *эмоционального образного типа* в процессе исполнения сочинения одновременно с игрой на инструменте помогает солисту *показами*. Мимикой, жестами он передаёт живущую в его воображении яркую фантазию. Артистизм такого аккомпаниатора раскрывается в сценических движениях, сценическом перевоплощении. Сценические движения концертмейстера связаны с содержанием исполняемого музыкального произведения и влияют на процесс его восприятия слушателями. Под сценическим перевоплощением подразумевается способность аккомпаниатора действовать по логике содержания воплощаемого художественного образа. Концертмейстеру данного

типа свойственно добиваться от солиста эмоционального сопереживания, ответной реакции, подчинять его своему воздействию. Умение быстро перестроиться по ходу исполнения, мгновенно принять творческие решения характерно для концертмейстера этого типа, но, как показывает практика, он менее тщателен в чёткой регламентации работы, в подготовке репетиций.

У аккомпаниатора *мыслительного типа* совершенно иной подход к исполнительской и репетиционной деятельности. Он более сдержан во внешних эмоциональных проявлениях. Концертмейстеры этого типа более внимательно готовятся во время репетиций, тщательно продумывают и отрабатывают план концертного выступления, но для них затруднительно быстрое реагирование на неожиданности по ходу выступления.

Камнем преткновения является волнение на эстраде. Поэтому очень важно воспитывать в своём сознании чувство радости и одухотворённости от общения с публикой. Лишь тогда можно говорить о настоящей удовлетворённости от концертного исполнения.

Исходя из вышесказанного, следует, что *исполнительская деятельность* – это одно из важнейших средств повышения концертмейстером своего мастерства.

По мере овладения знаниями искусства концертмейстерства перед музыкантом открываются широкие возможности самостоятельного творческого поиска. Профессиональные навыки, обобщённые понятия, эвристические методы и приёмы, активное отношение к познавательной деятельности – взаимосвязь и развитие всех этих компонентов приводят к формированию сложного ансамбля, который лежит в основе принципа музыкально-творческой деятельности концертмейстера. Поэтому познавательную потребность можно рассматривать как одно из главных условий, необходимых для музыкального творчества.

ЛИТЕРАТУРА

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

4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: учеб. пособие для студ. музыкальных факультетов пед. учеб. заведений. М.: Академия, 2002. 192 с.

Нурмухаметова Айгуль Маратовна,
преподаватель фортепиано первой квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ПЕДАЛИЗАЦИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

На начальном этапе обучения игре на фортепиано важно увлечь, заинтересовать ребенка занятиями, сформировать отношение к музыке, эмоциональную отзывчивость, развить воображение, художественное мышление и творческую инициативу. И обучение педализации помогает преподавателю удерживать интерес у учащихся, развивать творческие фантазии. Педаль раскрывает перед учащимися новые краски, новые звуковые эффекты, новые музыкальные образы, а также помогает услышать гармонические вертикали, развивает координацию движений рук и ноги. Таким образом знакомство с педалью - это новая ступень в развитии и обучении учащегося.

Когда же начинать работу над педализацией? Знакомство учащегося с педалью начинается при определенных условиях:

- 1) учащийся достает педальную лапку, сидя правильно за инструментом;
- 2) учащийся овладел навыками игры легато, получил достаточную пианистическую подготовку;
- 3) учащийся научился контролировать слухом свою игру и уже может «проверить ухом» результаты своей педализации.

И еще несколько моментов, которые стоит учесть на начальном этапе работы над педализацией. Первый момент касается выбора обуви: толщина подошвы обуви играет определенную роль, так как чересчур толстая или жесткая подошва может создавать ощущение неудобства. Поэтому лучше начинать педализировать в обуви с гибкой подошвой. Вторым моментом, это чтобы движения ноги во время взятия и снятия педали не были резкими. И, конечно, не нужно отнимать подошву ноги от лапки педали, можно представить, будто подошва приклеилась к педали, чтобы взятие педали не сопровождалось стуком ноги по лапке. Так же как клавиши – «продолжение» рук пианиста, так и педаль - «продолжение» его ног.

Прежде, чем приступить к педализации, необходимо рассказать ученику, для чего нужна педаль. Для этого лучше сыграть небольшие фрагменты из музыкальных произведений с различным использованием педали. На этих фрагментах обратить внимание ученика на их звучание и показать разные функции использования педали. Например, как, благодаря педали, объединить на legato мелодические звуки, находящиеся на расстоянии друг от друга, или как педаль помогает объединить бас с далёким аккордом и так далее. Затем рассказать учащемуся о механизме фортепианных педалей и познакомить его с графическими способами изображения педали в нотном тексте.

И вот теперь учащегося можно посадить за инструмент. Здесь важно объяснить положение ноги. Пятка ноги упирается в пол около педали, ученик накрывает ногой только расширение педальной лапки. Начинать лучше с беззвучных упражнений на педализацию, которые не должны занимать много времени: как только учащийся наладил правильный контакт с педалью, можно приступать к упражнениям со звуком.

Беззвучные упражнения, которые помогают учащемуся закрепить положение ноги и прочувствовать ход педали:

- нажимать (снимать) педаль не до конца;
- быстро нажимать – медленно, постепенно отпускать (следить, чтобы нога не стучала по лапке педали) и наоборот, медленным движением взять –

быстро снять (следить, чтобы резкое снятие не вызывало стука демпферов, падающих на струны).

Существуют два вида педализации, с которыми необходимо познакомить учащегося: прямая и запаздывающая. Прямая педаль берется одновременно со звуком, а запаздывающая педаль берется после взятия звука, как бы запаздывает.

С какой педали лучше начинать работу с учеником – с прямой или с запаздывающей? В данном вопросе лучше отталкиваться от следующего момента: для юного пианиста гораздо важнее слышать чистое педальное звучание. Если учащийся в начале усвоит прямую педализацию, то, как показывает опыт, ему уже труднее переключиться на запаздывающую педаль: нога по привычке нажимает педаль вместе со звукоизвлечением, предыдущая гармония захватывается педалью и звучит «грязь». В случае же перехода от запаздывающей педали к прямой, ученик может по привычке взять педаль чуть позднее короткого аккорда. Однако такая ошибка приносит меньше неприятности, так как при этом не возникает «грязное» звучание. Наладить же при переходе от запаздывающей педали к прямой одновременное движение рук и ноги обычно бывает нетрудно. Таким образом, первые педальные упражнения лучше начинать с запаздывающей педали.

Упражнения со звуком, ученик слушает чистое, обогащенное обертонами звучание, и у него автоматизируется необходимая координация движений (рука вниз, нога вверх):

- извлечь полнозвучный аккорд и послушать его до полного затухания, затем вновь взять и подхватить педалью, сравнить звучания;

- связывание при помощи педали отдельных звуков: извлечь звук – взять педаль, рука снимается и звучание продолжается при помощи педали; затем берется соседняя клавиша, одновременно с этим педаль поднимается и снова опускается. Связывание звуков с помощью педали сопровождается усиленным слуховым контролем, особенно в момент перехода;

- усложнить второе упражнение: предложить учащемуся поиграть хроматическую гамму. Важно следить за тем, чтобы пальцы не передерживали предыдущие звуки и проверять «ухом» чистоту звучания;

- педализация звуков различной длительности: после долгих звуков педаль может быть более запаздывающая, на коротких длительностях смена педали происходит сразу.

Как только педагог убедится, что учащийся правильно, осознанно выполняет упражнения с педалью, можно переходить к произведениям. Выбирать лучше произведения, где педаль несложная, но присутствует волшебство педального эффекта. Также следует учесть, что при простой и однотипной технике педализации хорошо вырабатывается и автоматизируется координация движения рук и ноги. Это является необходимой основой для дальнейшего развития свободной педализации. Педаль необходимо включать в работу сразу после выученного текста, позднее включение, как правило, мешает учащемуся исполнить произведение свободно. И еще несколько правил, которые необходимо помнить:

- если в пьесе педаль применяется хотя бы один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения (не придётся искать ногой педаль, создаётся привычка держать спокойно ногу на педали);

- не снимать руки с клавишей, пока длится аккорд на педали, а педаль и руки снять одновременно - это важно для завершённости и целостности восприятия.

Научить педализации – значит прежде всего научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них, воспитывать вкус к педальным звучаниям, к изменениям звукового колорита; научить подчинять педаль требованиям слуха.

Очень важно с детских лет создать привычку постоянного слухового контроля, научить правильным приемам педализации, развивать инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали, то есть специально заниматься

вопросами педализации наряду со всеми основными задачами развития техники исполнительства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грохотов С.В. Как научить играть на рояле. Первые шаги. - М.: Классика – XXI, 2009.- 220с.
2. Корыхалова Н.П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. - СПб.: Композитор, 2006. - 552с.
3. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. - М.: Классика - XXI, 2010. - 144с.

Панкова Наталья Владимировна,
преподаватель хореографии высшей квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

ВЫРАЖЕНИЕ ЭМОЦИЙ В ТАНЦЕ

Танцы являются искусством движения. Истинным искусством является движение, которое оказывает на зрителя огромное влияние, которое меняет его душевное состояние и одухотворяет его. У каждой народности танец является способом выражения внутреннего мира и чувств. Каждая поза, и движения выражали различные спектры чувств: любовь, радость, печаль, огорчение, злость, уверенность и многие другие. Танец способен выражать мечты, фантазии, надежды и разочарования. Так в классических танцах чувствуется грация, благородство и изящество; танцы в восточном характере наполнены особой философией, и своим великолепием.

Танцевальные импровизации, будь то в одиночку дома, в кругу близких людей или в классе, раскрепощают эмоции, приносят лёгкость и энергию, побуждают прислушаться к своей душе - танцу!

Вот часть испытываемых эмоции, во время танца:

-Радость, озорство

-Печаль, грусть

-Сила, отвага

-Поддразнивание, заигрывание

-Удивление, восторг

Актёрское мастерство в танце очень важно, как и хорошо натренированное тело и в этом тоже надо совершенствоваться. Многие мешают танцорам почувствовать себя в танце, качественно передать эмоции и как следствие, получить удовлетворение от исполнения. Некоторые не могут переключиться от жизненных проблем, другие думают только о технике исполнения танца, а для кого-то внешние раздражители такие как: взгляды со стороны, неизвестная обстановка – серьезная эмоциональная проблема.

Одним из важных моментов является **контакт глаз**. Партнеры не просто смотрят друг на друга, а ведут глазами некую игру. Стоит отвести взгляд или задуматься о чем-то, как этот эмоциональный всплеск сходит на нет, и танец становится механическим исполнением, которое не доставляет положительных эмоций ни танцующим, ни зрителю. Танец и эмоциональное выражение в нем это часть игры. Так же как на тренировках мы не всегда танцуем в полную ногу, так и с эмоциями – мы не выплескиваем их в каждом танце. Но на этапе когда вы выучили постановку и техника ее исполнения хороша, необходимо проходить ее в полную силу с максимальным эмоциональным окрасом.

Подводя итоги, для некоторых людей артистизм и эмоциональный окрас своих чувств в танце вполне естественны. Для других это навык, которому нужно учиться и совершенствоваться. А залогом успеха является то, чтобы **отпустить мысли и страхи, раскрепоститься, чтобы научиться чувствовать музыку, танец и своё тело**. Возможно, с начала это будет очень трудно. Продолжайте совершенствовать свою технику и эмоциональность, старайтесь, и у вас всё получится! Радуйтесь даже самым не значительным успехам! Верьте в себя!

ЛИТЕРАТУРА

1. Изард К.Э. Психология эмоций.- изд. дом Питер, С-П, 2021.-460с.

2. Царёва Е. Психология тела. Танцетерапия.- издательские решения.- ISBN.-Екатеринбург, 2020.-60с.

Панкова Наталья Владимировна,
преподаватель хореографии высшей квалификационной категории
Латыпова Анастасия Тагирзяновна, концертмейстер: высшей
квалификационной категории

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

**УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОЙ СТОПЫ В РАКУРСЕ
УСПЕШНОГО ОСВОЕНИЯ ПРЕДМЕТА «КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ»
В 3 КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ**

Фрагмент открытого урока по предмету «Классический танец»

(3 класс, 1 год обучения)

Методы и технологии обучения:

-словесные (описание, объяснение, название упражнений)

-наглядные (показ, помощь)

-практические (повторение, самостоятельное выполнение упражнений)

Музыкальный материал:

Хореографический урок проводится с музыкальным сопровождением, это помогает педагогу организовать внимание учащихся и воспитывает у них чувство ритма, музыкальность выполнения, способность передавать характер музыкального произведения пластикой движения.

Музыкальное сопровождение должно быть выразительным, характерным для каждого вида упражнения, где ясно прослушивается музыкальная фраза.

Цель:

Организовать деятельность учащихся по коррекции своих знаний и способов деятельности, развитие специфических данных для исполнения классического танца.

Задачи урока:

Обучающие: освоение техники исполнения упражнений;

-формирование практических навыков исполнения;

Развивающие: развитие физических данных;

-развитие координации движений;

-развитие выносливости, распределение физической силы;

Воспитательные: воспитание эстетики движения;

-воспитание музыкального вкуса.

Задачи хореографа:

-развить работоспособность, готовность к труду;

-выработка выносливости;

-обучить правильному исполнению движений, работа с предметом;

-разобрать поэтапно методику каждого исполнения движений

- развить фантазию и образное мышление

Задачи концертмейстера:

-развивать музыкальное восприятие

-помочь учащимся освоить хореографический материал

-формировать чувство ритма, метра, темпа

Ход урока:

7. Организационная часть

8. Сообщение темы, цели и задачи урока

9. Теоретическая часть

10. Практическая часть

11. Подведение итогов

12. Домашнее задание

План урока:

Поклон (у станка)

Разминка у станка

Партерные упражнения с мячом (вперёд-назад, «веер», «лыжи»)

«Гусеница» (упражнения стоя)

Работа стоп сидя (вверх-вниз, врозь - вместе);

«Пенёк»;

«Горка», «горка» с переходом.

Поклон (на середине зала).

Подведение итогов:

Подвести итог совместной работы педагога, концертмейстера и учеников.

Обмен мнениями, высказываниями, пожеланиями, результативность.

Домашнее задание:

Закрепить навыки исполнения и чистоты движений.

Петрова Лидия Ивановна,

преподаватель хореографии первой квалификационной категории

Морданшина Наиля Азатовна

концертмейстер высшей квалификационной категории

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

ПОСТАНОВКА РУК НА УРОКАХ НАРОДНОГО ТАНЦА»

С УЧАЩИМИСЯ ПЕРВОГО ГОДА ОБУЧЕНИЯ

Конспект урока

Рабочая программа «Народный танец»

Раздел программы «Русский танец», «Татарский танец»

Предмет – народный танец 4 класс (10-11 лет) – 12 человек.

Цель: Ознакомить детей с положениями рук в русском и татарском танце.

Образовательные задачи:

Обучить новому комплексу движений.

Способствовать

- усвоению и пониманию учебного материала,
- правильному воспроизведению учебного материала,
- развитию умения анализа исполнения упражнений.

Развивающие задачи:

Способствовать

- развитию самостоятельности,
- развитию познавательного интереса,

-развитию умения сравнивать.

Воспитательные задачи:

Способствовать

-воспитанию потребности и умения самостоятельно отрабатывать движения.

-воспитанию личностных качеств: трудолюбия, самостоятельности, доброжелательности, толерантности.

Ожидаемый результат:

Обучающиеся имеют представление о технике выполнения изученных упражнений, способах развития двигательной памяти.

Обучающиеся имеют представление об умении анализировать свои действия и действия своих товарищей.

Время проведения занятий: 45 минут.

Тип занятий – изучение нового материала.

Методы обучения – метод упражнений, наблюдения, словесный, метод показа.

Оборудование – зал хореографии, зеркала, балетный станок, фортепиано, скамейки.

Формы работы – групповое занятие.

Структура учебного занятия:

1 этап: организационный

2 этап: изучение нового материала

3 этап: закрепление новых знаний

4 этап: заключительный

Ход занятий

Деятельность педагога	Деятельность учащихся
Организационный этап (5 мин.)	

<p>Цель для педагога: Ознакомление детей с новой темой.</p> <p>Цель для ученика: Настроится на выполнение новых, необходимых для исполнения танцев упражнений.</p> <p>Дети строятся для поклона на середине зала. «Здравствуйте, дети».Сегодня мы познакомимся с различными положениями рук в русском и татарском танце. С какими положениями рук вы уже знакомы?</p>	<p>Построение, приветствие: «поклон».Обучающиеся знакомятся с темой урока, целями и задачами.</p> <p>Дети отвечают. Каждый проговаривает свой вариант ответа.</p>
<p>Изучение нового материала (20 мин.)</p>	
<p>Цель: Разучить и объяснить технику выполнения новых упражнений.</p> <p>Цель: Заинтересовать детей в выполнении новых упражнений.</p> <p>Выполним упражнения у станка. Зачем нужен тренаж у станка? Кто ответит?</p> <p>1. Releve. Давайте повторим правила раскрытия и перевода рук из позиции в позицию.</p> <ul style="list-style-type: none"> - квадрат плеч и бедер сохраняет положение enface. - руки переводим плавно - раскрываем руки через 1 позицию - рука плотно прилегает ладонью на талии, четыре пальца плотно прижаты друг к другу, локоть точно в сторону. <p>2. Demyetgrandplie.</p> <ul style="list-style-type: none"> -правила для рук те же, что и выше. - рука на талии находится в положении кулачка, локоть точно в сторону, запястье не ломать, большой палец плотно прижат. <p>3. Battementtendue.</p> <ul style="list-style-type: none"> -руки находятся в положении за фартучек - все 5 пальцев вместе, запястье «не ломаем», локоть «мягкий», округлый. <p>4. Переменный ход</p> <ul style="list-style-type: none"> -руки на талии ладонью. <p>5. Танцевальный ход с проведением ноги по первой позиции.</p> <p>6. Припадание.</p> <p>7. Portdebras в русском характере. Поочередная работа рук и одновременное раскрытие рук через 1 позицию на вторую и закрытие обратно на талию.</p>	<p>Дети отвечают:</p> <ul style="list-style-type: none"> - что бы разогреться - отработать движения - подготовить и закрепить мышцы и связки <p>Дети контролируют вытянутость стоп, траекторию раскрытия и закрытия рук, координацию работы рук и ног, музыкальность исполнения.</p> <p>Выполняя упражнение,пытаются сохранить правильную осанку на протяжении всего упражнения.</p> <p>Дети находят лучшее исполнение, стараются его повторить.</p> <p>Дети контролируют вытянутость стоп, траекторию раскрытия и закрытия рук, координацию работы рук и ног, музыкальность и артистичностью</p>

<p>8. Ковырялочка с подскоком. -руки на талии кулачками.</p> <p>9. Перескоки с ноги на ногу с выносом ноги на каблук.</p> <p>10. Port de bras в татарском характере. Положение рук за фартучек, за юбку, за платок.</p> <p>11. Татарский этюд. Отработка пройденного материала.</p> <p>12. Русский этюд. Закрепление пройденного материала.</p>	<p>исполнения.</p>
<p>Закрепление изученного материала (15 мин.)</p>	
<p>Цель:закрепление полученных знаний Цель: показать свои знания, оценить исполнение товарищей. Все дети встают на середину зала. Я спрашиваю у детей, кому какое движение понравилось и почему. При выполнении упражнений я делаю себе пометки о правильности исполнения движения, смотрю, как развивается двигательная память ребёнка. Если упражнение выполнено неверно, я объясню ещё раз, и мы его повторим, чтобы всё было понятно.</p>	<p>Дети отвечают. Я прошу ребёнка продемонстрировать упражнение, которое мы разучивали. Он демонстрирует упражнение. Дети смотрят упражнение и делают свои замечания. Дети ставят друг другу оценки за исполнение.</p>
<p>Заключительная часть (5 мин.)</p>	
<p>Вопросы обучающимся:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Понятна ли вам техника (то есть, как выполнять) перевода рук из позиции в позицию? Запомнили ли вы какие есть положения рук в русском и татарском танце? 2. Мы сегодня изучали движения в какой народности? 3. Чьё исполнение вам понравилось больше всех? 4. Построение. Поклон. 	<p>Дети отвечают: Сегодня мы разучивали русские танцевальные проходки. Дети отвечают. Дети отвечают.</p>

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышников Т.А. азбука хореографии. Методические указания в помощь учащимся и педагогам детских хореографических коллективов, балетных школ и студий. «Респект» «Люкси» Санкт-Петербург 1996.-253с.
2. Богданов Г. Урок русского народного танца. – М., 1995. – 150 с.

3. Гусев Г.П. Методика преподавания народного танца (танцевальные движения и комбинации на середине зала). – М.: ВЛАДОС, 2004. – 207 с.
4. Ткаченко Т. Народный танец. – М.: Искусство, 1967. – 654 с.

Петрова Лидия Ивановна

преподаватель по народному танцу первой квалификационной категории,

Марданшина Наиля Азатовна,

концертмейстер высшей квалификационной категории

МАУДО «ДШИ №7» г. Набережные Челны.

ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК МЕТОД ОСВОЕНИЯ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Импровизация - особый вид хореографического творчества, при котором сочинение происходит непосредственно в процессе исполнения. Импровизация заложена в природу танцевального искусства, собственно танец изначально рождался из импровизации.

Импровизация, как приём обучения предполагает наличие определённой техники и школы. Использование импровизации построено на увеличении сигналов тела, его ощущений, памяти, на способности мгновенно реагировать на импульсы тела из окружающего пространства. Реагируя, учащийся превращает их в историю, может, не всегда ясную и простую, но обладающую смыслом.

Многие упражнения на импровизацию выполняются в форме «исполнитель – зритель», что способствует постепенному преодолению страха перед публичным выступлением. Экспериментальный аспект снижает страх оценки, страх неизвестного.

Можно выделить несколько направлений импровизации:

1. **От слышимых стимулов.** Импровизация, при которой звуки являются стимулом движения. Ярким примером слышимых стимулов является шум моря или шелест листьев. Главная задача – развить у учащегося умение быстрого нахождения ответа в движении на звук.

2. **От визуальных стимулов.** Всё, что видит учащийся, может вызвать в нём ответную реакцию, стимул к движению. Стимулами могут быть цвет, разнообразные геометрические формы, а также размеры (большой -маленький) и вес (легкий -тяжелый). Цель этих стимулов ощутить разницу между статическим и динамическим, большим и малым.

3. **Осязательные стимулы.** Практика ощущений предметов различной текстуры и чувствительности к ним различных частей тела. Начинать можно с реально –видимых предметов стен, пола, партнеров (импульсное касание). Потом переходить на воображаемые предметы. Например, изображение текстуры предмета (мягкий, мокрый, липкий, холодный - горячий). Необходимо научиться ощущению различных поверхностей и контуров, ощущению изменения силы, веса, скорости.

В современной педагогической теории игра рассматривается как ведущий вид деятельности ребенка – дошкольника. Соответственно на уроках хореографии мы можем использовать импровизационные игры у дошкольников и младших школьников. Существуют следующие виды игр:

1. *Предметная игра.* Танец импровизация с предметом или игрушкой(куклы, шарики, цветы). Дети должны обыграть предмет и необязательно исполнять реальную роль предмета. Например –карандаш, можно обыграть его как жезл полицейского или градусник, или волшебную палочку.

Игра «ПРОГУЛКА». Ведущий предлагает совершить «прогулку», импровизируя с каким-либо предметом. Показывает траекторию движения (например, сделать круг по площадке или дойти до стоящего вдалеке стула, обойти его и вернуться обратно). Важно, чтобы каждая последующая «прогулка» была не похожа на предыдущие. Игра проходит в форме эстафеты: все строятся в колонну по одному, эстафетной палочкой служит предмет, с которым работают участники (зонтик, цветок, газета, веер, сумочка, шляпа).

2. *Сюжетно-ролевая игра.* Главным компонентом сюжетно-ролевой игры является сюжет, без него нет самой сюжетно-ролевой игры. В дошкольном

возрасте главными сюжетами становятся: игры на бытовые сюжеты: в «дом», «семью», «праздник», «дни рождения» (большое место уделяется кукле), игры на темы литературных произведений, кино-, теле- и радиопередач: в «моряков» и «летчиков», в Зайца и Волка, фею и принцессу (по содержанию мультфильмов, кинофильмов) и т.д.

Игра. «МАТРОСЫ» Игра построена на основных движениях танца «Яблочко». Все строятся в две шеренги.

1-й этап. Ведущий дает команду и показывает, что нужно делать, участники повторяют: 1. «маршируем» (марш на месте с высоким подниманием бедра), 2. «смотрим вдаль» (наклоны в стороны, кисти рук изображают бинокль), 3. «тянем канат» (на «раз, два» — выпад на правую ногу в сторону, руки изображают захват каната, на «три, четыре» — переносим тяжесть тела на левую ногу и тянем к себе канат), 5. «лезем на мачту» (подскоки на месте, руки имитируют подъем по веревочной лестнице), 6. «смирно!» (подъем на полупальцы: вверх-вниз (упражнение «releve» по VI поз.), правая рука к виску) Игра проводится обычно в начале занятия и может быть частью ритмической гимнастики в танцевально-игровом тренинге.

3. *Игры по правилам.* Импровизация, с заданными правилами. Эти игры дают ребенку две необходимые способности. Во-первых, выполнение правил в игре всегда связано с их осмыслением и воспроизведением воображаемой ситуации. Воображение тоже связано со смыслом и, более того, для своего развития предполагает специальные задания на осмысление. Во-вторых, игра с правилами учит общаться.

Игра «ТРАНСФОРМЕР». Ведущий дает команды: построиться в колонну, шеренгу, диагональ: сделать круг (плотный, широкий), два круга, три круга; сделать два круга — круг в круге: встать по парам, тройкам и т. д. При этом можно усложнить задание и перестраиваться маршем, подскоками, прыжками, кошачьим шагом, другими танцевальными движениями. Или выполнять команды за установленный промежуток времени.

Импровизационные игры можно также разделить на:

-Музыкальные игры. Здесь важна согласованность движений

Упражнение «Согласованные действия». Дети разбиваются на пары. Им предлагается показать парные действия: пиление дров; греблю в лодке; перемотку ниток; перетягивание каната; передачу хрустального стакана; парный танец.

Образные игры. Можно давать задание на отображение образа (падающие листья, снежинки), а можно развитие образа в конкретной народности (барыня, хитрый еврей, скромная татарская девушка)

Игра «ВОКРУГ СВЕТА» Участники образуют круг. Задача: быстро подстроиться под новый ритм. При этом национальные мелодии разных стран и континентов сменяют одна другую (например, «ламбада», «лезгинка», «сиртаки», «летка-енька», а также восточные, африканские, еврейские и другие мелодии; в заключение «путешествия» — русский хоровод.

Зеркальные игры. Смысл игр в повторении движений за партнером.

Игра «Зеркало». Участники разбиваются на пары. Звучит любая музыка. Один из пары — зеркало, он с наибольшей точностью старается повторить танцевальные движения другого. Затем дети в паре меняются ролями.

Таким образом, использование приема импровизации на уроках хореографии поможет педагогу в решении не только обучающей и развивающей задач, но и будет иметь диагностическую (выявление способностей, талантов, наличие артистизма), а также релаксационную функцию (снятие зажимов). Кроме того, внедрение импровизационных игр и упражнений будет способствовать формированию мотивации к занятиям хореографии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышникова Т. Азбука хореографии – (г. Москва 1999 год)
2. Гиршон А. Импровизация и хореография. Контактная импровизация. – Альманах 1. – 2012
3. Запора Р. Импровизация присутствует. – Альманах 1. – 2012

Интернет ресурсы:

4. Коновалова Е.В. Импровизация как педагогический прием обучения современным видам хореографии

<https://urok.1sept.ru/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8C%D0%B8/667062/>

Попкова Елена Вячеславовна,
заведующий теоретическим отделом,
преподаватель музыкально - теоретических дисциплин
высшей квалификационной категории
МБУ ДО «Детская музыкальная школа №1» НМР РТ, Нижнекамск
**ПОЗНАВАТЕЛЬНО-ПОИСКОВАЯ ПРАКТИКА В ВОСПИТАНИИ
ДЕТЕЙ В УСЛОВИЯХ ДМШ, ДШИ**

Творчество – это не сумма знаний, а особая направленность интеллекта, особая взаимосвязь между интеллектуальной жизнью личности и проявлением ее сил в активной деятельности. Творчество – это деятельность, в которой раскрывается духовный мир личности.

В.А. Сухомлинский

Наше время – это время перемен. Во всех сферах жизни общества существует потребность в творческих людях, способных отвечать на вызовы нового времени. Сейчас нужны люди, способные принимать нестандартные решения, умеющие творчески мыслить.

Главной целью обучения и воспитания ребенка, должно стать формирование умения управлять процессами творчества: фантазированием, развитием способности самостоятельно добывать, анализировать и осмысливать полученную информацию, умением четко планировать действия, решением проблемных ситуаций.

Первое место в сложной системе воспитания занимает искусство. А предмет музыки, как никакой другой, располагает возможностями для созидания, так как музыка есть предмет сотворчества личности автора музыкального произведения, педагога и ученика, где ведущее значение

приобретает потенциал личности ученика, его потребность и способность к творчеству, самореализации, самосовершенствованию.

В познавательной-поисковой практике в воспитании детей в условиях ДМШ/ДШИ одним из главных является творческий процесс в музыке. Он ценен тем, что музыкально воспитанные дети сами открывают что-то новое, ранее им неизвестное в мире музыки. Несмотря на свою специфику, музыкальное творчество подчиняется общим закономерностям.

Ниже даны характеристики, в которых отражены психофизиологические составляющие процесса развития творческих способностей, соответствующий им уровень умений и навыков учащихся, достигнутый к концу обучения, а также средства достижения этого уровня – ряд дидактических приемов на каждый механизм, составляющий основу творческого процесса.

1. Психофизиологические составляющие креативности:

Цельность восприятия

Умения и навыки учащихся, сформированные к концу обучения:

- Учащиеся должны уметь целостно воспринимать музыкальное произведение
- Уметь ассоциировать услышанный музыкальный образ на язык других видов искусства (литературы, живописи, танца)
- Иметь целостные представления о музыкальных стилях, направлениях, творчестве композитора. Уметь выражать их в образах - рисунках

Дидактические приемы, развивающие творческие способности:

- Творческая мастерская»
- Художники - декораторы»

2. Психофизиологические составляющие креативности:

Ассоциативность, вариативность (гибкость) мышления

Умения и навыки учащихся, сформированные к концу обучения:

- Уметь быстро и легко находить цветовые гаммы для передачи музыкально-образных характеристик, используя широкий спектр речевых возможностей

- Уметь выражать замысел музыкального произведения, используя абстрактно-цветовое решение

Дидактические приемы, развивающие творческие способности:

- «Литературно–музыкальная палитра»

- Ситуация: «Я – сочинитель»

3. Психофизиологические составляющие креативности:

Оригинальность мышления

Умения и навыки учащихся, сформированные к концу обучения:

- Уметь внутренне «переинтонировать» услышанные в музыке образы музыкального произведения на его выражение в другом виде искусства (танец, литература, живопись, пантомима)

- Уметь выразительно, оригинально передавать музыкальные образы в процессе дирижирования своим пением или пением хора

Дидактические приемы, развивающие творческие способности:

- Перевод музыки на язык другого вида искусства

- Выражение эмоционального состояния в мимике, жестах

- Дирижирование

4. Психофизиологические составляющие креативности:

Готовность памяти: объем, надежность памяти

Умения и навыки учащихся, сформированные к концу обучения:

- Определение названия и автора произведений, изученных на уроках

- Узнавание по стилю музыкального произведения композитора, при условии, что музыка слушается впервые

Дидактические приемы, развивающие творческие способности:

- Ассоциативные сети

5. Психофизиологические составляющие креативности:

Способность к открытию. Парадоксальность мышления

Умения и навыки учащихся, сформированные к концу обучения:

- Уметь открывать в музыкальном произведении новые, оригинальные образы, выразительные средства музыки

- Уметь вслушиваться в тончайшие оттенки произведения, с целью выявления парадоксальных его деталей

- Уметь управлять своим творческим самочувствием

Дидактические приемы, развивающие творческие способности:

- Поиск художественной ассоциации

- Ситуация «Я - психолог»

- Выявления парадокса

6. Психофизиологические составляющие креативности:

Способность к рефлексии

Умения и навыки учащихся, сформированные к концу обучения:

- Уметь объективно оценивать себя и своих одноклассников

- Выявлять, объяснять, приводить доводы, делать самостоятельные

выводы

Дидактические приемы, развивающие творческие способности:

- Самооценка, взаимооценка

- Экспертная оценка

7. Психофизиологические составляющие креативности:

Воображение или фантазия

Умения и навыки учащихся, сформированные к концу обучения:

- Создавать на основе изученных средств музыкальной выразительности

импровизированные комбинации

- Без предварительной подготовки импровизировать любые ладо - ритмические, формообразующие, темброво – динамические комбинации

Дидактические приемы, развивающие творческие способности:

- Импровизация путем комбинирования отдельных средств музыкальной выразительности

Подробная аннотация по каждому из приемов и инструкция их выполнения в учебном процессе приведены в книге Е.А. Смолиной «Современный урок музыки: творческие приемы и задания» [4, 14 - 40].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ивановский, Б.А. Занимательная музыка / Б.А. Ивановский. - Ростов н/Д. : Феникс, 2002.- 128 с.
2. Психология одаренности детей и подростков / Под ред. Н.С. Лейтеса. - М. : Академия, 1996. - 416 с.
3. Современный урок музыки: творческие приёмы и задания / Е.А. Смолина. – Ярославль : Академия развития, 2007. - 128 с.

Прилукова Анастасия Андреевна,
преподаватель по классу хореографии,
Харитоновна Роза Миннахматовна,
концертмейстер

МАУ ДО «Детская школа искусств №7» города Набережные Челны.
**НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП В ОСВОЕНИИ ПАЛЬЦЕВОЙ ТЕХНИКИ
В КЛАССИЧЕСКОМ ТАНЦЕ**

Открытый урок по предмету «Классический танец»
(5 класс, 3год обучения)

Методы и технологии обучения:

- словесные (описание, объяснение, название упражнений)
- наглядные (показ, помощь)
- Практические (повторение, самостоятельное выполнение упражнений)

Музыкальный материал:

Хореографическая разминка проводится с музыкальным сопровождением, это помогает педагогу организовать внимание учащихся и воспитывает у них чувство ритма, музыкальность выполнения, способность передавать характер музыкального произведения пластикой движения.

Музыкальное сопровождение должно быть выразительным, характерным для каждого вида упражнения, где ясно прослушивается музыкальная фраза.

Цель:

Выработка выносливости, проверка усвоения материала, умение самостоятельно выполнять комбинации движений.

Задачи урока:

- Обучающие: освоение техники исполнения экзерсиса у станка;
- Развивающие: развитие физических данных;
- Развитие координации движений;
- Развитие выносливости;
- Воспитательные: воспитание эстетики движения;
- Воспитание музыкального вкуса.

Задачи хореографа:

- развить координацию;
- выработка выносливости;
- обучить правильному исполнению;
- разобрать поэтапно методику каждого исполнения движений;
- разобрать движения от простого к сложному;
- обучить французской терминологии.

Задачи концертмейстера:

- развивать музыкальное восприятие;
- помочь учащимся освоить хореографический материал;
- формировать чувство ритма, метра, темпа.

Ход урока:

1. Организационная часть
2. Сообщение темы, цели и задачи урока
3. Теоретическая часть
4. Практическая часть
5. Подведение итогов
6. Домашнее задание

План урока:

Поклон (у станка)

Exercice у станка:

Разогрев

Demi plie

Pasechappe- из V позиции ног во II позицию (изначально выполняем лицом к палке в медленной музыкальной раскладке, далее на середине зала в более усложненном варианте с ускорением темпа и сдвигом музыкальной раскладки).

Pasassemble-с собиранием ног (изначально выполняем лицом к палке в чистом виде в медленном варианте вперед и назад, далее на середине зала в усложненном варианте с ускорением музыкального размера и сдвигом музыкальной раскладки).

Sissonnesimple- движение с двух ног на одну ногу.

Surlecoupede pied- положение вытянутой ступни, работающей ноги на щиколотке опорной ноги.

Pasdebourree-переступание ног

Вскоки

Диагональ (на середине зала)

Suivi -непрерывные, мелкие переступания с ноги на ногу на пальцах в V позиции, которые способствуют плавному передвижению по сцене.

Вскоки

Pasechappe

Поклон (на середине зала)

Подведение итогов:

Подвести итог совместной работе педагога, концертмейстера и учеников. Обмен мнениями, высказываниями, пожеланиями, результативность.

Домашнее задание:

Закрепить навыки исполнения и чистоты движений.

Прилукова Анастасия Андреевна,

преподаватель хореографии

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

**КЛАССИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ КАК ПРОЦЕСС РАЗВИТИЯ
ВСЕСТОРОННЕГО СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ УЧАСТНИКОВ
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА В ООДО**

Обучение классическому танцу в детском хореографическом коллективе в условиях дополнительного образования ведет к полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика, к развитию его творческих способностей, а также к формированию гармоничного физического развития эстетических впечатлений, т.е. дает возможность для жизненного самоопределения и творческой самореализации личности.

В нашей стране идет процесс становления новой модели системы образования, ориентированной на вхождение в мировое образовательное пространство, характеризующееся значительными изменениями в педагогической теории и практике учебно-воспитательного процесса (УВП). В настоящее время творческая личность становится востребованной обществом на всех ступенях ее развития, и, как следствие, одной из задач современной системы образования провозглашается установка на развитие креативной личности, способной осознанно строить свою методику действий в различных жизненных ситуациях. С принятием Закона РФ «Об образовании» статус внешкольных учреждений изменился. Дополнительное образование было признано уникальное системой, назначение которой – создать человеку возможности для удовлетворения стремлений к творчеству, жизненному самоопределению, творческой самореализации личности. Тем не менее, дополнительное образование стало самой серьезной помехой в ее реорганизации на всех ступенях образовательного процесса. Бесспорно, в современных образовательных учреждениях идет процесс пересмотра содержания УВП в сторону индивидуализации обучающегося, реализации его возможностей и творческих способностей, авторитарная методика постепенно

сменяется методикой адаптивной, ориентированной на внедрение личностно-ориентированных технологий, перевод обучения на субъективную основу с установкой на саморазвитие личности, активизацию деятельности самого обучающегося. Организация учебно-воспитательного процесса хореографического коллектива в учреждениях дополнительного образования детей представляет собой основу развивающей деятельности в рамках свободного времени, позволяя создавать условия комплексного развития и саморазвития личности, использовать адекватные средства реализации творческого потенциала участников с учетом их возрастных и индивидуальных особенностей. В этой связи особенно актуальна проблема разработки комплексных технологий обучения и воспитания в сфере дополнительного образования как неотъемлемой части личностного развития ученика, где переход к различным модификациям содержания образовательного процесса, использование возможностей современной дидактики в повышении результативности качества образования, научная разработка и практическое обоснование новых идей и технологий составят основные тенденции перехода от ориентации на усредненного ученика к дифференцированным программам обучения.

Анализу хореографического искусства и его роли в развитии творческих способностей учащихся в разное время уделяли российские и зарубежные ученые – теоретики и практики в области хореографии, искусствоведения, психологии, культурологии и т.д. Среди них можно выделить Н.А. Александрова, Ю. Бахрушина, С.И. Бекина, Л.Д. Блок, В. Богданов-Березовского, А.Я. Ваганову, Е.П. Валукина, Л.С. Выготского, Р. Захарова, А.М. Мессерера, О.П. Радынова, М. Рыбникова, С.В. Филатова, С. Холфина и др. Ситуация, складывающаяся в сфере хореографического искусства, имеет разветвленный многоуровневый, противоречивый характер. Сегодня существует обилие хореографических коллективов (ансамблей), использующих хореографический материал лишь как средство для сценического показа и демонстрации самих себя. Часто мы видим коллективы, выступающие в стилях

и жанрах, не соответствующих их творческим возможностям, показывающие низкий уровень исполнительского мастерства, концертные номера с примитивной хореографической лексикой и композиционным построением. Наблюдая повальное увлечение хореографических коллективов современной хореографией, модерном и т.д., не имея для этого ни творческих возможностей, ни точного представления о стилях, направлениях, жанрах, видах современной музыкальной культуры, несправедливо забывается образец, традиции известной на весь мир русской (советской) школы хореографии, созданной великими хореографами XX столетия: А.Я. Вагановой, И.А. Моисеевым Т.А. Устиновой, Т.С. Ткаченко, Н. Надежиной, П. Вирским, В. Курбетом и другими выдающимися деятелями искусства. В связи с этим есть смысл говорить о необходимости развития и пропаганде хореографического искусства средствами классического танца в системе детского дополнительного образования. Классический танец канонизированная система выразительных средств хореографического искусства, основанная на принципе поэтически-обобщенной трактовки сценического образа, раскрытие эмоций, мыслей и переживаний средствами пластики. «Классика» в переводе с греческого означает «образец», то есть классический танец является образцовым стилем в хореографии, так как на его основах построены все танцевальные направления. Классический танец представляет собой систему выразительных средств хореографического искусства, основанную на тщательной разработке различных групп движений и позиций ног, рук, корпуса и головы [4, с. 51]. В основе учебной работы танцевальной подготовки участников детского хореографического коллектива лежит система подготовительных упражнений классического танца, который по праву считается одним из процессов подготовки к развитию творческой самореализации личности участника. И это закономерно, поскольку классический танец и его Школа являются единственной всеобъемлющей системой воспитания человеческого тела, существующей уже более четырехсот лет. Экзерсис классического танца давно доказал свое право на первое место в освоении танцевального искусства. Эта

система является наиболее разработанной, стройной и продуманной. Упражнения из экзерсиса классического танца очень последовательны, каждое из них имеет свою определенную задачу. Упражнения не только тренируют тело ученика, они обогащают его и запасом движений, которые становятся выразительным средством танца [3, с. 101]. Занимаясь тренажем, ученик разогревает суставно-связочный аппарат, предупреждая этим растяжение и вывихи при разучивании и исполнении сложных танцевальных движений. Ошибочно думать, что тренаж классического танца необходим лишь будущим классическим танцовщикам и танцовщицам. Он дает развитие и навыки, крайне нужные для физического, морального и эстетического развития юных учеников. В системе хореографического образования он остается основой основ, и на его преподавание необходимо обращать очень пристальное внимание. Какие бы новшества ни приносило в хореографию время, какие бы современные направления ни появлялись в танце, классический экзерсис является стержнем, на основе которого развиваются другие танцевальные экзерсисы. Классический экзерсис у станка важен, прежде всего, тем, что вырабатывает правильную постановку и устойчивость корпуса, который при экзерсисе должен держаться на опорной ноге с прямой подтянутой спиной. Как указывает профессор А.Я. Ваганова, «правильно поставленный корпус – основа для всякого па. Правильно поставленная спина дает абсолютную свободу движения» [1, с. 40]. Поэтому основная задача классического станка – добиться надлежащей постановки корпуса и спины учащихся. Классический экзерсис у станка развивает и укрепляет также весь суставно-мышечный аппарат тела, дает правильную постановку головы, рук и ног, вырабатывает точность, свободу, эластичность и координацию движений. Кроме того, классический станок в значительной степени помогает освободиться от имеющихся физических недостатков: сутулости, перекоса плеч, опущения шейного позвонков, косолапости и т.д. Вместе с тем, упражнения экзерсиса способствуют развитию силы, выносливости и ловкости, а также собранности внимания, то есть качеств, необходимых для современного подрастающего

поколения в нашем обществе. Помимо содействия физическому воспитанию учащихся классический станок преследует и задачу чисто танцевального характера. Он должен выработать у учеников основные технические навыки, необходимые для исполнения различных танцев. Итак, основная задача классического экзерсиса у станка заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений помочь учащимся развить тело и научиться свободно и пластично управлять своими движениями. Главный принцип классического танца – выворотность, на основании которой разработано понятие о закрытых (*ferme*) и открытых (*ouverte*), скрещенных (*croisee*) и не скрещенных (*effase*) позициях и позах, а также о движениях наружу (*endehours*) и внутрь (*endedans*). Разделение на элементы, систематизация и обор движений послужили основой школы классического танца. Она изучает группы движений, объединенных общими признаками: группа вращений (*pirouettes, tours, fouettes*), группа приседаний (*plie*), группа положений корпуса (*attitudes, arabesques*) и др. Без выворотности классический экзерсис лишается своей эффективности, поэтому учащиеся должны хорошо освоить существующие в классическом танце пять строго выворотных позиций ног и в дальнейшем при всех упражнениях настойчиво добиваться соблюдения выворотности. Анатомическое строение скелета человека, в частности, тазобедренного пояса и ног, таково, что в выворотном положении ноги имеют гораздо больший размах движения, могут выше подниматься и свободнее вращаться. Руководитель должен знать строение человеческого тела, чтобы суметь объяснить ученикам основное значение выворотности. При подъеме ноги в не выворотном положении большой вертел бедренной кости упирается в тазобедренную кость и не позволяет поднять ногу выше 35 – 65°. В выворотном положении большой вертел уходит назад и не препятствует поднятию ноги – диапазон движения увеличен. В таком положении ногу можно поднять на 90 – 120°, конечно, при соответствующей тренировке [6, с. 29]. Овладение танцевальными движениями дается лишь в процессе систематической тренировки, тело участника приобретает стройность,

становится более крепким и гибким, а движения его – гармоничными и законченными. Повседневный опыт показывает, что экзерсис у станка может полностью отвечать всем требованиям классического канона и в то же время оставаться механическим, формальным. Между тем в нем участвуют основные компоненты танцевальной выразительности: руки, корпус и голова, поэтому в упражнениях классического станка следует добиваться эмоциональности, гармоничности и координации движений, их соответствия содержанию музыки, танцевальности и всего исполнения. Порядок упражнений у станка необходимо устанавливать по принципу чередований движений, тренирующих различные группы мышц. Урок должен начинаться с полуприседаний и глубоких приседаний, поскольку они постепенно вводят в работу мышцы и суставно-связочный аппарат. Дальше могут даваться упражнения, тренирующие различные группы мышц, причем надо чередовать движения на развитие подвижности стопы на вытянутых ногах с движениями на присогнутых ногах; мягкие, плавные с резкими, отрывистыми. Музыкальное сопровождение на занятиях должно быть органически связано с выполняемым упражнением, должно соответствовать движению по характеру, стилю. Движения должны быть точно согласованы с ритмом музыки. Классический танец в хореографическом коллективе системы дополнительного образования детей несет колоссальную нагрузку в воспитании учеников, так как формирует воображение, его индивидуальность, способствует созданию хорошей физической формы и т.д. Обучение учеников хореографического коллектива классическому танцу является подготовкой к их самостоятельному творчеству, побуждением к выполнению творческих заданий, динамичному связыванию ученика с искусством танца, способствует возбуждению творческой фантазии ученика, основным катализатором которой является музыка и танцевальные движения. Хореография в лице классического танца в процессе воспитания ученика затрагивает эмоциональную и духовно-нравственную сферу через показ имитацию человеческих характеров, способствует формированию моральных качеств. Результатом этого становится то, что ученик начинает

различать плохое и хорошее, чувствовать прекрасное начало, приобщаться к миру духовности и красоты [8, с. 91]. Таким образом, значение хореографии, а именно, – классического танца в развитии творческой активности и воспитании ученика, сводится к следующим факторам: – полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика; – развитию творческих способностей; – гармоничному физическому развитию; – формированию эстетических впечатлений и собственного «Я». Синкретичность танцевального искусства подразумевает: – развитие чувства ритма; – умение слышать и понимать музыку; – согласовывать движения с музыкой; – одновременно развивать и тренировать мышечную силу корпуса ног, пластику рук, грацию; – развивать выразительность и изобразительность; – формировать правильную осанку, основы этикета и грамотной манеры поведения в обществе; – прививать представления об актерском мастерстве. Классический танец улучшает гибкость, тонус тела. Развивает мускулы и помогает в формировании хорошей осанки, равновесия и координации, пробуждает осознание красоты, развивает уверенность и самоуважение. Занятия классическим танцем являются эффективным средством организации досуга детей и подростков, в процессе которых можно научить ученика чувствовать свое тело, выражать чувства с помощью движений, помочь стать менее скованным и стеснительным. «Классический танец развивает не только физические способности молодого организма, но и выстраивает творческие основы личности: сочетание музыки, движений и драматического искусства вырабатывает художественный вкус ребенка, а также способствует развитию его общей культуры и интеллекта» [2, с. 39]. Природа хореографического коллектива, основанная на коллективных действиях, включающая органический синтез пластических, музыкальных, изобразительных и других средств художественной выразительности, создает реальные предпосылки развития различных качеств учеников как художественно-эстетических, так и нравственных. Однако гармоничное развитие ученика (согласие интеллекта и чувств, умственных и физических качеств, раскрепощенности и осознанной дисциплины и т.д.) возможно лишь

при внутренней целостности художественно-педагогического процесса, когда каждый прием педагогически инструментирован, а каждая педагогическая задача решается средствами, свойственными специфике занятий классическим танцем в детском хореографическом коллективе. Таким образом, логично прийти к следующим выводам:

1. Развитие участников детского хореографического коллектива – это процесс, в котором соединяются воедино физическое и умственное, эмоциональное и интеллектуальное, общечеловеческое и специально-художественное, личное и общественное, словом, те аспекты, которые позволяют рассматривать деятельность участников в таких коллективах как предпосылку их гармоничного развития.

2. Эффективность гармоничного развития личности учеников в условиях хореографического коллектива зависит от того, в какой степени деятельность педагога будет опираться на личностно-ориентированные технологии, перевод обучения на субъективную основу с установкой на саморазвитие личности, активизацию деятельности самого обучающегося.

3. Обучение классическому танцу в детском хореографическом коллективе ведет к полноценному эстетическому совершенствованию возможностей ученика, к развитию его творческих способностей, а также к формированию гармоничного физического развития эстетических впечатлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ваганова, А.Я. Основы классического танца / А.Я. Ваганова. – М., 2001.-158с.

2. Валукин, Е.П. Проблемы наследия в хореографическом искусстве / Е.П. Валукин. – М., 2002.-132с.

3. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выготский. – М., 2006. -125с.

4. Львов-Анохин, Б.А. Мастера большого театра / Б.А. Львов-Анохин. – М., 2007.-240с.

5. Педагогические технологии / авт.-сост. Т.П. Сальникова. – М., 2005. - 128с.

6. Филатов, С.В. От образности – к выразительному движению / С.В. Филатов. – М., 2003-128с.

Радайкина Эльвира Рауфовна,
преподаватель по классу скрипки высшей квалификационной категории
МБУДО «Татарская детская музыкальная школа №32
имени Ильхама Шакирова» Московского района г.Казани

ГАММЫ В КЛАССЕ СКРИПКИ

(из опыта работы заслуженного работника культуры РФ,
доцента МГК им. П.И.Чайковского Кесельман М.И.)

Гаммы на скрипке это ловкость, интонация, искусство переходов и искусство легато. Легато это главный скрипичный штрих, основа других штрихов, ведь главное на скрипке пение, всё должно быть певуче: и маргле, и стаккато, и другие штрихи. Гамма как символ справедливости и ровности: независимо от силы пальца звукоряд должен звучать ровно, падать пальцы должны в одном темпе и ритме, т.е. артикуляция и ритм должны оставаться неизменными. В смычке звук должен быть одинаковым независимо от части смычка, а значит это работа с весом, скоростью, сменой смычка, сменой струн. Таким образом гамма это не просто звукоряд вверх-вниз, а работа практически над всеми аспектами исполнительской техники на скрипке.

В гаммах следует отрабатывать:

- управление скоростью в легато,
- управление скоростью и качеством звучания при соединении струн,
- смену смычка,
- управление скоростью и плотностью смычка при смене позиций.

Гамма это изучение грифа в разных тональностях, наработка двигательных формул в пальцах.

Процесс изучения гамм начинается с последовательного изучения всех видов тетрахордов на скрипке, расстояний тон-полутон между соседними пальцами:

- первый палец отдельно, второй и третий рядом, четвертый отдельно;
- первый и второй рядом, третий, четвертый отдельно;
- первый у порожка, второй, третий, четвертый отдельно;
- первый, второй отдельно, третий и четвертый рядом.

На каждый вид тетрахорда нужно поиграть маленькие пьесы, гаммы, этюды, упражнения. В первый год обучения пьесы это те же этюды. Например, «солнышко-гучка», как мажор-минор: ля, си, до диез, ре ми – ля, си, до бекар, ре ми.

Порядок изучения гамм может быть таким: соль мажор (от соль первой октавы на ре струне), далее до мажор (с ми струной), фа мажор, си бемоль мажор, ля мажор, далее (на основе ля мажора) гаммы во второй позиции си бемоль мажор и в третьей позиции до мажор. Во всех тональностях играть опевания, ломаные терции. *Чем чаще будут повторяться тетрахордовые типы, тем лучше будет интонация и прочнее навыки.* Параллельно с этим играют штрихи: комбинированные и легато, маркато. *Процесс изучения тональности должен быть комплексным.*

Так же в учебный процесс на начальном этапе обучения вводятся флажолеты (например, в конце этюда; «дудочки» сыграть все флажолеты на одной струне); переходы через открытую струну во вторую, третью позиции; упражнения К.Родионова Ш. Данкля, которые помогают почувствовать взаимосвязь пальцев внутри тетрахордов.

Изучение позиций следует начинать не с гамм, а с попевок, маленьких этюдов. После Ля мажора в первой позиции можно сыграть Си бемоль мажор в первой, а затем во второй позиции, потом до мажор во второй, а после в третьей позиции. *Каждая тональность должна сопровождаться тремя-четырьмя этюдами, пьесами.* Переходы играть параллельно с изучением

позиций, нельзя жалеть время на это, так как *освоение позиций является основой интонации*. Можно придумывать разную аппликатуру в простых пьесах, для того, чтобы использовать переходы (через открытую струну, флажолеты), играть переходы в арпеджио. Нужно чередовать мажор и минор, например во второй позиции сыграть си бемоль мажор, а затем си минор; до мажор (во второй и в третьей позициях)- ре минор, ми бемоль мажор - ми минор, фа мажор в пятой позиции. После играть трёх октавные гаммы в таком порядке: соль мажор, ля минор, си бемоль мажор, си минор, до мажор, ре минор, ре мажор, ре минор, фа мажор. Далее переходим к четырём октавным гаммам: соль минор, ля бемоль мажор, ля мажор, ля минор.

Обязательно включать изучение хроматических гамм. Так как в них отрабатывается интонирование полутонов и скольжение, а *ощущение свободного скольжения это основа хороших переходов*. Так же рекомендуется играть целотонные гаммы из сборника А. Маркова.

Варианты исполнения гамм:

1. *мелодические*) «горочки», когда на каждой ступени гаммы строится маленькая гаммочка триолями (в ре мажоре: ре, ми, фа диез; ми, фа диез, соль и т.д.), так тональность изучается очень подробно. Играть каждый день по чуть-чуть, потом побыстрее; б) опевания «юбочки» (ре, до диез, ре; ми, ре, ми) и «зонтики» (ре, ми, ре; до диез, ре, до диез); в) ломаные терции. Благодаря данным упражнениям каждый интервал «крутится» между пальцами, так как палец должен упасть на то же место. В этом польза данных способов.

2. *Ритмические*: а) играть пунктиром на четыре легато, когда смычок идёт медленно, а пальцы очень быстро, что пригодится в быстром темпе; б) квартолями, триолями, секстолями. Таким образом отрабатывается ритм в левой руке, так как внутри лиги за ритм отвечают пальцы и умение показывать пальцами метрические группы важно для виртуозной игры, когда всё внятно, ясно и всё слышно в быстром темпе.

3. *Аппликатурные варианты, здесь имеются ввиду те варианты, которые помогают играть двойные ноты.* Например, вся гамма играется только 1,2, только 2,3, только 3,4 пальцами вверх и вниз, медленно и быстрее (2,4,8 и т.д. легато), при этом успевая следить за мягкостью и лёгкостью переходов и интонированием тонов и полутонов.

Так же параллельно с большой гаммой по всем струнам полезно играть гамму на каждой струне(по К.Флешу, И.Гржимали) 1-2, 2-3, 3-4 пальцами, хроматизмы и арпеджио, ломанные терции.

Двойные ноты. Это не только проблема интонирования, но и проблема одновременной игры на двух струнах. Начинать их изучение нужно с упражнений из сборника «Избранные этюды выпуск 1», из сборника К.Родионова. До того, как начинают изучать виртуозные фингер-октавы и децимы играют квартовые флажолеты. Л. Ауэр включал игру квартами в гамме (от каждой ступени), так как кварта не так проста в плане интонирования. Так же полезно играть гамму первым и четвертым пальцами, как в искусственных флажолетах.

Процесс обучения на скрипке можно сравнить с микшерным пультом, где рычагами являются гаммы, арпеджио, двойные ноты, этюды на беглость, этюды на легато, этюды на штрихи, пьесы. Над всем перечисленным нужно работать параллельно, тогда они способствуют оттачиванию мастерства игры на скрипке.

Реддер Галина Леонидовна,

преподаватель хореографии высшей квалификационной категории,

Усманова Эльза Валерьяновна, концертмейстер

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

ХАРАКТЕРИСТИКА ПОСТАНОВКИ ДЕТСКОГО ТАНЦА

Целью данной работы является помощь преподавателю при создании законченного детского танцевального номера.

Задачи:

- формирование у детей устойчивого интереса к искусству хореографии;
- Развитие личных и коммуникативных качеств;
- Раскрытие творческих способностей, обучающихся средствами хореографии;
- Формирование специфических знаний, умений, навыков, основ творческого развития.

Один из самых популярных и любимых видов искусства является танец. Он даёт отличные возможности для физического и эстетического воспитания детей. Задача педагога, работающего в детском коллективе - приобщать маленького человека к миру прекрасного, научить ребенка отличать подлинное произведение от подделки, прививать с самых ранних лет хороший вкус, закладывать те добрые основы, которые помогают ему, вырасти настоящим человеком с тонким чувством изящного, человеком, чья душа открыта всем проявлениям творческого таланта.

Создавая репертуар для детей, важна содержательность танца, соответствие их возрастным особенностям. Танцевальный репертуар должен прививать уважение и любовь к культуре народов нашей Родины. Овладевая танцевальной грамотой, азбукой классического танца, дети овладевают навыками исполнения танцевальных движений различной направленности. Одним из видов национального, патриотического воспитания является народный танец, который развивает у детей ритм, пластику, радость, положительные эмоции. Как правило, мажорный, народный танец, у детей развивает положительные эмоции, ощущение радости жизни, обогащает танцевальный опыт разнообразием пластики и ритмов.

Основным репертуаром детского танца должны быть танцевальные композиции игрового характера, которые отражают их интересы. Инсценировки сказок, детских песен, школьные истории необходимо использовать в детских постановках, опираясь на несложные элементы

народных, классических, бальных, историко-бытовых танцев. Интересно детям исполнять элементы спортивных танцев, где используются обручи, скакалки, мячи, ленты и другие предметы. Поставив перед детьми ясные, перспективные цели, педагог вызывает у них подлинный интерес к урокам, привлекая их к активному творчеству. Очень хорошо, если в творческой работе принимает участие весь детский коллектив. Здесь высока роль педагога, который должен вовлечь детей в творческий процесс, пробудить активность и инициативу. При постановочной работе важно учитывать возрастные особенности детей. Физическая нагрузка зависит от развития костно-мышечного аппарата (например, у детей младшего возраста кости мягкие), интенсивность и длительность – от возраста и степени подготовки обучающихся.

Особенно детям интересна работа над сюжетными танцами. Эти темы им близки и понятны. Они заимствованы из мира сказок и окружающей действительности. Танцы-игры, танцы с предметами занимают особое место. И чем органичнее связан танец со знакомой детской игрой, тем теплее он принимается зрителями. Самая любимая тема для детей - это сказки. Зритель попадает в мир сказок одновременно с исполнителями.

Дети очень любят участвовать в постановочном процессе, относятся к ней с большим интересом, активно включаются в работу, фантазируют с увлечением и отдачей. Важным моментом является то, что заложенные в танце мысли, воссозданные в танце реальные события жизни, были детям интересны и понятны. Большое удовольствие для детей вызывает сочинение своих танцев, где они могли бы выразить свои чувства.

В процессе создания танцевальной композиции необходима помощь концертмейстера. Прежде, чем начать составлять танец, надо познакомить детей с музыкальным произведением, разобрать его, понять и принять. Помощь концертмейстера нужна при определении строения музыкального произведения, такого как: жанр произведения, содержание, темп, динамические оттенки, музыкальные предложения и фразы, части произведения. Разобрать ритмический рисунок.

Именно музыка диктует хореографическое решение, структуру хореографического языка и таким образом, танцевальный текст находится в прямом взаимодействии с музыкальным материалом. Педагог может считать свой детский танец успешно завершённым в том случае, если слышимый, рождённый музыкой образ будет совпадать с видимым хореографическим образом, будет понятен и принят детским коллективом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышникова Т.К. Азбука хореографии. – М.: Айрис-Пресс, 2000. - 263с.
2. Белкин А.С. Основы возрастной педагогики: учебное пособие. – М.: Академия, 2000. - 192с.
3. Боголюбская М.С. Музыкально-хореографическое искусство в системе эстетического и нравственного воспитания: учебно-методическое пособие.- М.: ВНМЦ НТ и КПП, 1986. – 92с.
4. Захаров Р.В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта.- М.: Искусство, 1983. – 237с.

Реддер Галина Леонидовна,
преподаватель хореографии высшей квалификационной категории,
Усманова Эльза Валерьяновна, концертмейстер
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ МЛАДШИХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КЛАССОВ.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФРАЗЫ И ПРЕДЛОЖЕНИЯ

(мастер-класс)

Раздел программы «Ритмика и танец»

группа 10 человек 2 года обучения, возраст участников 8 лет

Предмет – ритмика и танец, учащиеся 2 класса (8 лет) – 10 человек.

Цель:

Развитие музыкальности и эмоциональной выразительности, используя музыкальные фразы и предложения.

Образовательные задачи:

Обучить умению разобрать музыкальное произведение по частям, фразам и предложениям.

Обучить умению разобрать музыкальное произведение в размере 4/4, 2/4, 3/4, по фразам и предложениям, используя знания в танцевальных движениях.

Способствовать

- усвоению и пониманию учебного материала
- правильному воспроизведению учебного материала
- развитию умения анализа исполнения упражнений

Развивающие задачи:

Способствовать

- развитию самостоятельности
- развитию познавательного интереса
- развитию умения сравнивать

Воспитательные задачи:

Способствовать

-воспитанию потребности и умения самостоятельно разбирать музыкальное произведение по фразам и предложениям.

-воспитанию личностных качеств: трудолюбия, самостоятельности, доброжелательности, толерантности.

Ожидаемый результат:

Обучающиеся имеют представление о строении музыкального произведения, обладают умением использовать знания в танцевальных движениях. Обучающиеся имеют представление об умении анализировать свои действия и действия своих товарищей, совершенствуют развитие двигательной памяти.

Время проведения мастер-класса: 40 минут.

Тип мастер-класса – закрепление изученного материала.

Методы обучения – метод упражнений, наблюдения, словесный, метод показа.

Оборудование – зал хореографии, зеркала, фортепиано, скамейки.

Формы работы – групповые занятия.

Структура мастер-класса:

1 этап: организационный

2 этап: закрепление изученного материала

3 этап: закрепление полученных знаний

4 этап: заключительный

ХОД МАСТЕР-КЛАССА:

Построение, приветствие, объяснение цели и задач урока.

Прослушивание музыкального произведения в размере 4/4 (Черни «Этюд»).

Учащиеся выполняют задания педагога:

-определяют характер, темп и размер музыкально произведения.

-дирижируют размер 4/4, считая, вслух четвери в такте, выделяя сильную долю.

-определяют количество частей произведения,

-считают фразы и предложения.

Педагог предлагает выполнить музыкальное задание в размере 4/4 сначала на фразы, затем на предложения.

Построение по кругу

Задание на первую часть произведения (на 4 фразы и 2 предложения).

Выполнение движений на фразы:

- Два такта (8 счётов, одна фраза) ходьба с носка.

- Два такта (8 счётов, одна фраза) ходьба с точкой носка стопы спереди 2 раза и 2 раза точка носком стопы ногой в сторону (предложение).

- Два такта (8 счётов, одна фраза). Лицом к центру. Бег на полупальцах к центру, бег спиной вперёд.

- Два такта (8 счётов, одна фраза) два приставных шага вправо и два приставных шага влево (предложение).

Прослушивание музыкального произведения в размере 3/4 (М.И. Глинка «Мелодичный вальс»).

Учащиеся выполняют задания педагога:

-определяют размер, сильную долю,

-дирижируют в движении, определяют части произведения.

-определяют фразы, считают количество тактов во фразе, определяют сколько предложений.

Самостоятельная работа на закрепление пройденного материала

Предлагается прослушать музыкальное произведение в размере 2/4

(Л.В. Бетховен «Контрданс»).

Учащиеся самостоятельно его разбирают, как в предыдущих произведениях, определяя части, фразы и предложения, считают количество тактов.

Построение в шеренгу на середине зала

Учащиеся выполняют задания педагога:

-определяют характер, темп и размер музыкально произведения.

-дирижируют размер 2/4, считая, вслух такты.

-определяют количество частей предложений и фраз.

Творческое задание

Учащиеся разбиваются на пары или тройки и самостоятельно сочиняют танцевальные композиции в размере 2/4 на фразы и музыкальные предложения.

Каждая пара выступает со своим номером.

Заключительная часть

Самоанализ выступлений пар со своим творческим номером.

Замечания и пожелания детей после просмотра номера.

Домашнее задание. Построение, поклон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышников Т.К. Азбука хореографии. Методические указания в помощь учащимся и педагогам детских хореографических коллективов, балетных школ и студий. «Респект» «Люкси» Санкт-Петербург, 1996.- 253с.
2. Буренина А.И. Ритмическая пластика. Программа по ритмической пластике для детей дошкольного и младшего школьного возраста.- СПб, 1997.- 128с.
3. Конорова Е.В. Методическое пособие по ритмике. Выпуск 1– М., изд. Музыка, 1972.- 97 с.

Романенкова Татьяна Алексеевна,

концертмейстер высшей квалификационной категории

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

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Цель работы:

- раскрыть специфику работы концертмейстера.

Задачи:

- Определить:

- а) основные аспекты полноценной профессиональной деятельности, на которые нужно ориентироваться концертмейстеру;
- б) выявить психологические особенности ансамблевого исполнения.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера включает в себя такие виды работы: разучивание с солистами их партий, контроль качества их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков, а это значит, что в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические, психологические функции.

Концертмейстер – самая распространенная профессия среди пианистов, это пианист-аккомпаниатор. Хорошими аккомпаниаторами и рождаются, и

становятся. Концертмейстер – это не набор фонограмм, а полноправный участник процесс, психолог и ближайший соратник солиста.

Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры, определенных личных качеств.

Хороший концертмейстер должен обладать такими качествами и навыками как: свободно владеть игрой на фортепиано в техническом и музыкальном плане, знать законы ансамблевых соотношений, развивать в себе чуткость к партнеру, ощущать взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Достойному концертмейстеру характерны – общая музыкальная одаренность, достаточный музыкальный слух, умение охватить образную сущность и форму произведения, артистизм, быстрое освоение музыкального текста, отличать существенное от менее важного и находить смысл и даже удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а находиться на втором плане в исполнении музыкального произведения.

Быстрота, мобильность, воля и самообладание, отменная реакция тоже очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста, творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую свободу. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, произошедших во время исполнения произведения, концертмейстер должен всегда помнить, что он не имеет права ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки, как и выражать свою досаду на ошибки мимикой или жестом.

Задачи концертмейстера носят большой педагогический характер и поэтому требуются особые знания, навыки и умения из ряда смежных искусств, а также педагогическое мастерство в вопросах чутья и такта.

Специфика работы концертмейстера в музыкально школе состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных специальностей, и поэтому он должен быть «универсальным» музыкантом, а его знания и навыки могут иметь различные характерные особенности.

Вот некоторые из них:

Работа в хоровом классе.

Деятельность с детским хором отличается от занятий с учащимися других специальностей концертмейстера. Здесь важно уметь исполнить хоровую партитуру, состоящую из трех и более строчек, уметь задать хору тон, играть «по руке» дирижера. Он помогает руководителю в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы.

Кроме всего этого концертмейстер помимо всего иногда включает в себя обязанности второго педагога.

Хоровой коллектив - это альянс руководителя, хористов и концертмейстера. Ответственным и важным действием в работе концертмейстера является умение почувствовать индивидуальность творческого почерка руководителя, понять трактовку раскрытия художественного образа исполняемого произведения и дополнить это собственным исполнительским опытом. Такое творческое единomyслие является наиболее убедительным фактором, влияющим на музыкальное развитие детей.

Работа с инструменталистами.

Аккомпанирование солистам-инструменталистам также имеет свою специфику, за качество ансамбля здесь полностью ложится на концертмейстера и концертмейстер проблема звукового соотношения с инструментами различна, так: - при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели; - при аккомпанементе духовым инструментам концертмейстер должен принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке; - работа в классе домры предполагает наличие у концертмейстера представлений об особенностях звукоизвлечения на этом инструменте, умение находить пианистические приемы, подобные штрихам на домре.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести ученика в направление чистой интонации, если спотыкается, то аккомпаниатор должен точно знать, где он сейчас играет и не отрываться надолго от нот.

Итак, специфика работы концертмейстера в инструментальном классе состоит в том, что он обязан найти смысл и удовольствие не быть солистом, а быть второплановым участником музыкального действия.

Отдельно хочу остановиться на особенностях работы с моим любимым инструментом – флейтой. Быть аккомпаниатором солистам-флейтистам не просто. Здесь необходимо учитывать возможности дыхательного аппарата солиста, обращать усиленное внимание моменты взятия дыхания при фразировке, знать особенности нотации сольных партий – обозначения флажолетов и различных штрихов.

Дыхание.

Одна из специфических сторон игры в ансамбле с флейтами в том, что концертмейстер в своей партии обязан учитывать моменты дыхания, «вздыхать» вместе с солистом.

Концертмейстеру нужно знать, что техника дыхания флейтиста очень похожа на технику дыхания певца, влияющую на логику построения фраз и что искусство дыхания флейтиста заключается не в набирании большого количества воздуха, а в умелом его расходовании. И в зависимости от характера музыкального произведения вдох и выдох могут быть равномерными, ускоренными или замедленными. Аккомпаниатору нужно четко знать о намерении смены дыхания флейтиста, тем более что распределение дыхания неразрывно связана с линией фразировки.

Атака звука.

При игре с флейтой необходимо учитывать момент атаки звука, первого момента его возникновения. Атака звука находится в непосредственном взаимодействии с дыханием. Чем увереннее и определеннее у флейтиста атака, тем лучше звук, и наоборот, когда звук начинается неуверенно (с призвуками и шорохами)-он дальше от идеала.

Флейтисты пользуются атакой двух видов: острой и мягкой. Острая атака – это стремительное отталкивание языка от верхних зубов, мягкая атака – это, когда язык убирается внутрь рта, произнося один из слогов, посылая струю воздуха, либо только воздух).

Виртуозность.

Флейта как подвижный виртуозный инструмент требует от пианиста-аккомпаниатора достаточной степени технической базы.

Следует помнить об особенности извлечения на флейте стаккато: одинарный удар языка не предполагает очень живого темпа, в то время как двойной удар – способ, которым пользуются при исполнении очень быстрых пассажей.

Акустические особенности.

Флейта не отличается особой силой звука, поэтому концертмейстеру очень важно контролировать баланс, постоянное слышание флейтовой партии, «прибирать» звук, чтобы он не был плоским и летел свободно. Основная задача пианиста – не перекрыть волну воздуха флейтиста, баланс должен быть рассчитан в пользу солиста.

Концертмейстер должен быть в курсе, что все звуки флейты можно подразделить на четыре регистра, каждый из них имеет свои особенности в тембральной окраске и силе звучания.

Нижний регистр (до «си» первой октавы) имеет матовый глуховатый тембр. Второй регистр (до «си» второй октавы) более нежен и поэтичен. Третий регистр (до «си» третьей октавы) сильный, светлый и яркий, отличается особой свежестью и прозрачностью. В этом регистре флейта может звучать как «форте», так и «пиано». Звуки четвертого регистра (до «фа-диез» четвертой октавы) пронзительные, светящие, резкие извлекаются с большим напряжением. Поэтому композиторы пользуются им в нюансах «форте» и «фортиссимо».

Итак, на основе анализа психологических особенностей ансамблевого исполнения, можно сделать вывод: психология пианиста-концертмейстера в

классе флейты имеет свою особенную специфику. Концертмейстерство является ярким примером универсального сочетания в рамках профессии элементов мастерства педагога, импровизатора и психолога. Для учащихся это человек-помощник, друг, наставник, репетитор.

Концертмейстер-аккомпаниатор отличается солидными знаниями, постоянной творческой активностью, ответственностью, настойчивостью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе и в собственном музыкальном совершенствовании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной литературы . 2006 г; - 263с.
2. Гофман.И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. 2002 г. – 315 с.
3. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. 2002 г; - 112 с.
4. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера. 2001 г. – 168 с.
5. Шелудякова Ю.В. Развитие флейтового искусства. 2008 г. – 305 с.

Рудзит Лариса Викторовна,

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории

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

РАЗЛИЧНЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ НАД КОНКУРСНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Тема этого урока – очень важна для любого педагога. В поиске различных форм и подходов, а также с проблемами, которые затронуты в ней, мы, и наши ученики сталкиваемся ежедневно. Очень важно при подготовке учащегося к конкурсам, и различного рода публичным выступлениям грамотно «прочитать» художественное произведение, уметь раскрыть в исполнении то эмоционально-смысловое содержание, которое было заложено в него автором. На сцене характер музыки, ее стиль должны быть переданы учащимся максимально

точно и убедительно: нужно создать запоминающийся, эмоционально яркий музыкальный образ.

Работа над любым музыкальным произведением при подготовке к выступлению, как правило, делится на три этапа. Первый - ознакомительный, второй - детальная работа над произведением и третий - завершающий, подготавливающий к концертному исполнению.

Среди многочисленных форм инструментальной музыки одной из самой сложной для изучения и подготовки к конкурсному выступлению является сонатное allegro. Для произведений крупной музыкальной формы характерны следующие особенности:

- контрастность образов, но при этом соблюдение единства целого;
- контрастный динамический план;
- оркестровость письма;
- точность артикуляции и произношения материала;
- точность метроритма;
- большая моторная устремлённость исполнителя;

После предварительного знакомства с произведением за инструментом (в исполнении педагога) полезно закрепить свои впечатления в словесной форме. Известно, что замечательный русский пианист и педагог А.Г. Рубинштейн требовал от учеников словесных характеристик исполняемой музыки. С понимания настроения, характера произведения и основных художественных образов, начинается его изучение.

Второй этап дальнейшее углубление в образный строй музыки, в содержание произведения. Это наиболее длительный период работы, совпадающий с техническим, и образным освоением музыкального материала. На этом этапе работы нельзя еще говорить об игре в конечном темпе. Здесь идет работа над уточнением динамического плана, об агогике, осознанию учащимся построения разделов крупной формы. Однако метроритмическая тщательность исполнения, штрихи и элементарная осмысленность фразировки, слышание гармонической основы - обязательны при проигрывании

произведения. Естественно, что до того, как ученик сможет приобрести самостоятельность, его надо этому учить, помогать усваивать необходимые навыки работы.

Ассоциации и сравнения помогут более глубокому пониманию образного наполнения крупной формы, К этому методу обращались практически все крупные пианисты - педагоги: А.Г. Рубинштейн, К.Н. Игумнов, Г.Г. Нейгауз, С.Е. Фейнберг, Э.Г. Гилельс и многие другие. В отличие от готовых образов в пьесах крупная форма детям менее понятна. На помощь к нам приходит мир образов и предметов, близких и понятных детям – это жанровые сценки, игровые ситуации, сказочные образы, зарисовки природы. Особое значение на этом этапе приобретает процесс автоматизации движений, осуществляющих исполнение произведения на инструменте. Очень полезным способом работы на втором этапе является медленная игра. Это тщательное двигательное прилаживание, приноравливание и отбор движений, которые лучше реализуют элементарно-двигательную сторону исполнительских задач. Большую помощь ученику оказывает дирижирование самого педагога. Не тактирование или счет вслух, а ритмическая поддержка за вторым инструментом. В работе над более мелкими элементами ритмической структуры в крупной форме, помимо дирижирования, могут использоваться и более простые формы двигательного моделирования: прохлопывание, простукивание отдельных ритмических интонаций, пунктирных и синкопированных фигур.

На втором этапе необходимо выучить произведение на память. Чтобы произведение надолго и прочно сохранилось в памяти, надо уметь играть его без нот, начиная с любого места, а также проигрывать мысленно и «за столом». Результатом второго этапа должно быть свободное и уверенное владение учеником всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

Заключительный этап работы это стадия «сборки» произведения целиком. Он предполагает, как и период ознакомления, целостный охват произведения,

проигрывание его целиком. Отметим наиболее важные моменты работы на заключительном этапе изучения произведения:

- создание эмоциональной программы исполнения, плана интерпретации;
- пробные проигрывания в надлежащем темпе и настроении;
- ориентация исполнения на слушательскую аудиторию;
- формирование эмоциональной культуры исполнения;
- тренировка исполнительской воли и выдержки;
- при необходимости - возврат к медленному темпу или перерыв в работе над произведением.

Отметим, что некоторые педагоги и исполнители выделяют подготовку к концертному выступлению как особый, четвертый этап работы над произведением, в котором внимание концентрируется на достижении пика исполнительской формы и психологической устойчивости при ответственном публичном исполнении. В педагогической практике работа над произведением на разных этапах принимает самые разнообразные формы, в зависимости от личных качеств ученика, степени его одаренности и музыкального развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М: Музыка 1971. – 277 с.
2. Надырова Д. С. Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано: учебное пособие. - Казань: ИДПО, 2014. – 58 с.

Савастьянова Наталья Николаевна,
концертмейстер высшей квалификационной категории
МБУДО «Детская школа искусств им. М.А.Балакирева»

Вахитовского района г. Казани

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА РУКОВОДИТЕЛЯ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА

Взаимодействия концертмейстера и хора имеют ряд особенностей, которые отличают их от взаимоотношений в ансамблях других составов. Одна из этих особенностей продиктована составом самого ансамбля. Концертмейстер, исполняя произведение с учеником – солистом (певцом, или инструменталистом) или с ансамблем учащихся, стремится образовать согласованное, единое и синхронное по звучанию произведение. При этом он ориентируется на солиста и поддерживает с ним непосредственный слуховой и зрительный контакт. При сопривождении хора концертмейстер ведёт себя иначе. Здесь за согласованность музыкального произведения отвечает дирижер – хормейстер, а хор и концертмейстер ориентируются на жесты дирижёра. При этом концертмейстеру становится сложнее поддерживать контакт со всеми: ведь он должен ориентироваться на дирижёрские жесты, играть «по руке» и контролировать слухом всю звучащую картину, поддерживая звуковой баланс. В целостности звучания хора контакт концертмейстера с хормейстером имеет огромное значение. Часто при долгой совместной работе концертмейстер и дирижёр понимают друг друга «с полуслова». По этой причине смена привычного концертмейстера может стать для учащихся хорового коллектива непростым периодом.

Ещё одна особенность аккомпанирования хору - поэтический текст. Если содержание музыкального произведения, а также образ в инструментальной музыке определяется логикой музыкального развития, а исполнитель, следуя записи автора, выделяет фразировку, структуру произведения, кульминации и т.д., то в репертуаре детских хоров первостепенен словесный текст. Именно

поэтому существует много песен – сказок, историй, а также игровых диалогов. Таким образом, при работе с хоровым коллективом концертмейстер должен фокусировать своё внимание на четырёх аспектах: дирижёрские жесты, общая звуковая картина, исполнение партии аккомпанемента, смысл текста песни. В этом случае важно в совершенстве владеть различными выразительными средствами фортепиано, всеми пианистическими навыками. Аккомпанемент в любом хоровом произведении должен быть исполнен точно и грамотно в соответствии с текстом автора и творческим замыслом хормейстера. На любом этапе изучения произведения (показ, разучивание по партиям, отработка в классе, предконцертная работа, концертные выступления) игра концертмейстера должна звучать качественно. Небрежное исполнение сбивает и отвлекает хор, особенно если идёт работа с учащимися младшего школьного возраста. Ведь именно в этом возрасте начинают формироваться исполнительские навыки.

В заключение отмечу, что для успеха в работе с хором нужен прочный налаженный творческий контакт руководителя хора и концертмейстера, речь идёт не о тесной личной дружбе, хотя отношения коллег бывают различными (как тёплыми, так и по-деловому корректными). Концертмейстер должен понимать и принимать, ценить художественную позицию руководителя, принимать его трактовку репертуара, понимать и чувствовать жесты дирижёра. Концертмейстер отвечает за практическое воплощение творческого замысла дирижёра-хормейстера и вносит огромный вклад в звучание детского хорового коллектива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в Контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во

ОГПУ, 1998. – 100с.

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

3. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. 2001. №4. С.52-55.

Садыкова Татьяна Владимировна,
преподаватель по фортепиано высшей квалификационной категории
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» г
**СПЕЦИФИКА ЗАНЯТИЯ С ДЕТЬМИ С СИНДРОМОМ ДАУНА
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Уже более 18 лет я 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. Это очень светлые, непосредственные дети, как дети-солнышки. Сегодня я могу уже обобщить свой опыт работы.

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

Самая большая проблема- я не понимала, что они 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 я узнала, 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 рефлекторных 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, с которой я столкнулась- 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. Я стала наклеивать разноцветные полоски на клавиши первой и второй октавы: До – оранжевый, ре - розовый, ми- синий. Таким образом, я упорядочила 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.

Сахабеева Альбина Анасовна,

преподаватель вокально-хоровых дисциплин высшей квалификационной категории МБУ ДО «ДМШ №1» НМР РТ, г.Нижнекамск

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ, ФОРМИРУЮЩИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИЕ СПОСОБНОСТИ ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ В ДМШ И ДШИ

Среди самых интересных и загадочных явлений природы детская одаренность занимает одно из ведущих мест. Понятие «одаренность» происходит от слова «дар» и означает особо благоприятные внутренние предпосылки развития. Одаренность - значительное по сравнению с возрастными нормами опережение в умственном развитии либо исключительное развитие специальных способностей (музыкальных, художественных и др.). Одаренность детей может быть установлена и изучена только в процессе обучения и воспитания, в ходе выполнения ребенком той или иной содержательной деятельности. Проявления умственной одаренности у ребенка связаны с чрезвычайными возможностями детских лет жизни. Одаренные дети, демонстрирующие выдающиеся способности в какой-то одной области, иногда ничем не отличаются от своих сверстников во всех прочих отношениях. Однако, как правило, одаренность охватывает широкий спектр индивидуально-психологических особенностей. Большинству одаренных детей присущи особые черты, отличающие их от большинства сверстников. Как правило, их отличает высокая любознательность и исследовательская активность. Чаще всего внимание к одаренным детям привлекает их большой словарный запас, сопровождающийся сложными синтаксическими конструкциями, а также умение ставить вопросы. Многие одаренные дети с удовольствием читают словари и энциклопедии, придумывают слова, должны, по их мнению, выражать их собственные понятия и воображаемые события, предпочитают игры, требующие активизации умственных способностей.

Понятие музыкальной одаренности многозначно. И эта многозначность отражает природу одаренности как явления динамического, становящегося,

многомерного. Существует три критерия оценки музыкальных способностей и одаренности.

1. Культурно-исторический - суть его заключается в том, что в каждой культуре и в каждую историческую эпоху существуют определенные музыкальные предписания каждому конкретному возрасту развития ребенка, подростка и даже взрослого. Способность и одаренность выявляются именно на фоне этих условных предписаний.

2. Возрастной - если ребенок или подросток может легко и успешно делать нечто, чего не умеют делать сверстники, чаще всего его называют одаренным. Изменяются условия жизни, развиваются системы образования, совершенствуются программы обучения, и в результате средний уровень возможностей нового поколения становится выше, чем у предыдущего.

3. Абсолютный - для музыкантов истинная одаренность обнаруживает себя в своеобразии, свободе и продуктивности музыкального самопроявления, в таинственном даре «уметь раньше, чем знать» (например, мыслить гармонически раньше, чем узнаешь законы гармонии и музыкального языка). Отсюда – впечатление какой-то удивительной «зрелости, без созревания», которое обычно больше всего поражает в одаренных людях. Выдающиеся музыкальные способности обнаруживаются, как правило, до семи лет. Подавляющее большинство таких детей в возрасте 6-8 лет уже обращают на себя общественное внимание. Биографическая статистика свидетельствует о том, что музыкально одаренные дети характеризуются некоторыми общими чертами. С самого раннего возраста они отличаются повышенным любопытством в отношении любых звучащих объектов, незнакомых тембров. В два-три года они хорошо различают все мелодии, часто уже к двум годам хорошо интонируют (некоторые дети начинают раньше петь, чем говорить). Узнав названия нот, интервалов, аккордов, быстро их запоминают: рано и свободно читают ноты с листа, причем воспроизведение нотного текста сразу отличается осмысленностью и выразительностью. Одаренные дети способны с необычайной интенсивностью концентрироваться на музыкальных занятиях,

исключая все другие, в том числе и общение с окружающими. Музыкально одаренные дети рано выделяются очень быстрым и прочным запоминанием музыки.

Педагогические приемы, формирующие музыкальные способности одарённых детей.

Педагогическое воздействие основывается на слушании музыки, пении, движении под музыку, игре на детских музыкальных инструментах (детский оркестр), музыкально-дидактической игре, игре-драматизации. В них укладывается не только традиционное содержание, но и такие разделы, как формирование ладового чувства (в музыкально-дидактической игре), постановка певческого голоса, обучение нотной грамоте, формирование детского музыкального творчества (в игре-драматизации). Все занятия должны проводиться в увлекательной форме детского музицирования и вызывать у детей живой эмоциональный отклик. Комплекс способностей формируется в каждом виде музыкальной деятельности, поскольку музыка едина и включает в себя все структурные элементы, отражением которых и являются способности. Однако некоторые виды музыкальной деятельности имеют преимущества в отношении развития той или иной способности. Так, становление мелодического слуха происходит главным образом в пении; формирование чувства ритма – в движениях под музыку; репродуктивного компонента музыкального мышления – путем слушания и анализа исполняемых произведений.

Приёмы, развивающие музыкальные способности одарённых детей:

•**Слушание музыки.** Музыкальный материал должен быть доступен для детей. Слушание музыки – активный процесс музыкального восприятия мышления. Задачи, которые ставятся перед детьми: определить общее настроение, характер музыки; вычленив средства музыкальной выразительности; представить, о чем «рассказывает» музыка. В процессе слушания и анализа музыки у детей в большей мере, чем в других видах

музыкальной деятельности, формируется репродуктивный компонент музыкального мышления и музыкальная память.

•**Пение.** В пении проходит становление мелодического слуха в единстве двух его компонентов: перцептивного (ладовое чувство) и репродуктивного (певческий голос). Для того, чтобы дети пели эмоционально и выразительно, привлекаются необходимые традиционные приемы: предварительная беседа о содержании песни, характере её исполнения, объяснение новых непонятных слов. Специальное внимание уделяется чистоте интонирования и певческому дыханию.

•**Движения под музыку** занимают также очень большое место, поскольку отражение разнообразных жизненных образов и впечатлений в доступной и интересной форме музыкального движения – один из наиболее адекватных школьному возрасту видов музыкальной деятельности. В нем развивается весь комплекс музыкальных способностей, но главным образом, эмоциональная отзывчивость на музыку, чувство ритма, музыкальное мышление.

•**Музыкальная игра** представлена на занятиях очень разнообразно: как игра с пением, движением, подвижная игра, игра-этюд, игра-упражнение, дидактическая и развернутая игра-драматизация. У младших школьников игра проходит как игра с движением и пением. У более старших - инсценировка песен.

Работа педагога с одаренными детьми - это сложный и никогда не прекращающийся процесс. Он требует от учителя личностного роста, хороших, постоянно обновляемых знаний в области психологии одаренных детей и их обучения, а также тесного сотрудничества с психологами, другими учителями, администрацией и обязательно с родителями одаренных детей. Этот процесс требует постоянного роста мастерства, педагогической гибкости, умения отказаться от того, что еще сегодня казалось творческой находкой и сильной стороной. Работа с одаренными детьми выступает одним из вариантов конкретной реализации права личности на индивидуальность.

К сожалению, еще очень мало сделано для детей, превосходящих свою возрастную норму в различных отношениях. Между тем, именно высоко одаренные люди способны внести наибольший вклад в развитие общества, и транжирить таланты является непозволительной ошибкой для развития любого государства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлянчик М.М. Проблемы одаренности / Основы учения юного скрипача: Мышление. Технология. Творчество. - М.,1983. - 200 с.- С. 26-44.
2. Венгер Л.А., Мухина В.С. Психология. 190 с.- М.,1983.
3. Одаренные дети / Психологическая служба школы. / Сост.: М.К. Акимова, Е.М. Борисова - М.,1995.- 222 с. - С. 111-123.
4. Психология одаренности детей и подростков / Под ред. М.С. Лейтеса - М.: Изд. «Академия», 1996. - 416 с.
5. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей // Избранные труды: В 2 т. 328 с. - Т.1. - М.: Педагогика,1985.

Семенова Вероника Михайловна,

преподаватель по классу аккордеона

высшей квалификационной категории

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

РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТОРОНОЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В СТАРШИХ КЛАССАХ БАЯНА

Художественная сторона произведения неотрывно связана с навыками образного мышления. Образное мышление – процесс познавательной деятельности, направленный на отражение существенных свойств объектов и сущности их структурной взаимосвязи. Образное мышление лежит в основе музыкального, так как музыкальное мышление начинается с оперирования музыкальными образами. Важным звеном музыкального мышления является творческое, которое, в свою очередь, тесно связано с воображением и

фантазией. Воображение предполагает ассоциативное осмысление художественных идей в процессе восприятия художественного произведения.

По мнению, как педагогов-исследователей, О. Радыновой, М. Бирюковой, развитие образного мышления являются основополагающим фактором обучения музыке. Активизация музыкально-образного мышления школьников связана с использованием наглядности, межпредметных связей и интегративного изучения искусств.

Отмечено, что на формирование и развитие музыкально-образного мышления большое влияние оказывают внемusикальные ассоциации. Школьный возраст – период интенсивного развития эмоционального развития эмоционально-образной сферы. Поэтому художественная активность ученика и его образное мышление должны подвергаться такому же систематическому развитию.

Музыкальное мышление – это переосмысление и обобщение жизненных впечатлений, отражение в сознании человека музыкального образа, представляющего собой единство эмоционального и рационального. В старших классах, обучающихся мышление подростка характеризуется стремлением к широким обобщениям. Для старшего школьника музыкальной школы большое значение начинает приобретать теоретическое мышление, способность устанавливать максимальное количество смысловых связей в окружающем мире - в системе исторически обусловленной реальности человеческого существования. Он психологически погружен в реальности предметного мира, образно-знаковых систем, природы и социального пространства.

Интенсивная работа над художественной стороной произведения начинается на третьем этапе изучения произведения, когда обучающийся владеет музыкальным материалом. Художественные образы музыкального произведения всегда усиливаются и закрепляются благодаря ассоциативным представлениям, образно-ассоциативному мышлению, интеграцией произведений искусств: живописи, литературы, театра, архитектуры, хореографии.

Основой работы является метод словесной интерпретации и метод художественного сравнения. Для развития музыкального мышления учащиеся продумывают образный строй произведения - возможные ассоциации, построения и стоящие за ними мысли. Анализируют материальную ткань произведения, логику развития мыслей в гармоническом построении, особенностей мелодии, ритма, фактуры, динамики, агогики, формообразования. Далее происходит поиск наиболее совершенных путей, способов и средств воплощения на инструменте чувств и мыслей. Задача педагога помочь обучающемуся и направить его правильными вопросами, научить рассуждать и логически обосновывать свои решения, не давая готовых ответов и решений.

Примеры вопросов:

1. Кто автор исполняемого произведения, в какой веке он жил?
2. Знаком обучающийся с другими произведениями этого автора?
3. Как ты думаешь, о чем это произведение?
4. Знаешь ли ты картины, фильмы и другие художественные произведения на эту тематику?
5. Что помогло понять, о чем это произведение? Какие средства музыкальной выразительности использовал композитор?
6. Какой темп в этом произведении? Динамика, штрихи, характер аккомпанеента?
7. На сколько частей можно условно разделить пьесу? Что мы представили в первой части, а что во второй? Как в музыке заметно это изменение?

Работая в старших классах над музыкальным произведением очень важно соблюдать индивидуальный подход к обучающемуся, его данным, способностям. А также к выбору соответствующего репертуара, который бы в полной мере отразил его эмоциональные переживания, способствовал раскрытию его фантазии и воображения, расширял его общий и музыкальный кругозор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бажилин Р. Школа игры на аккордеоне [Ноты]: учебно-методическое пособие. / Р. Бажилин – М: Издательство Владимира Катанского, 2001. – 205с.
2. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: Материалы научн.-метод. конференции. Вып. 3. - Ростов н/Д: РГК, 2003. - 72 с.
3. Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: Сб. статей. Вып. 4. - Ростов н/Д: РГК, 2005. - 236 с.
4. Липс, Ф. Р. Искусство игры на баяне [Текст]: метод. пособие для педагогов ДМШ, учащихся ССМШ, музучилищ, вузов / Фридрих Липс. - М.: Музыка, 2004. - 142, [3] с.
5. Ушенин В. Школа художественного мастерства баяниста [Ноты]: учебно-методическое пособие. / В. Ушинин – Ростов-на-Дону:Феникс, 2009. – 219с.
6. [http://as - sol.net/PDF/metodika/razvitie_muzykalnogo_myshlenija_pastukhova_t.v..html](http://as-sol.net/PDF/metodika/razvitie_muzykalnogo_myshlenija_pastukhova_t.v..html)

Ситдикова Ольга Анатольевна ,
преподаватель по классу сольного пения
высшей квалификационной категории,

Хуснуллина Альфия Альбертовна,
преподаватель по классу вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории

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

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

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

Г. Рукавишников

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

музыкальной деятельности, а голос - это естественный инструмент, которым обладает каждый человек с ранних лет.

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

Как вокальное, так и хоровое пение решают задачи развития слуха и голоса учащихся. Мы часто слышим следующее утверждение: «У этого ребёнка нет слуха». Действительно, музыкальный слух, это неотъемлемая, важная способность для развития, будущего музыканта, можно даже сказать – центральное ядро всей системы музыкальных способностей. Однако, стоит обратить внимание на следующие моменты.

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

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

К этим словам, можно только добавить, что особенно хорошо развиваются музыкальные способности при пении без сопровождения. В этом

случае, развиваются и внутренний, и гармонический, и ритмический слух, а также музыкальная память и чистая интонация.

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

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

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

В заключении вышесказанного, следует добавить, что вокальные и хоровые занятия формируют у детей как социальную, так и сценическую культуру. Ведь умение держаться на сцене во время исполнения одного или нескольких произведений, умение выйти на сцену, встать на своё место и уйти

со сцены после выступления, «красиво», а также уважительное поведение по отношению к зрителям и выступающим на концерте также способствуют воспитанию и становлению хорошего музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стефина Н. В. Исследования сущности хорового пения – эффективной формы массового музыкального воспитания младших школьников: теоретические аспекты [Текст] / Н. В.

2. Струве Г. Школьный хор: Книга для учителей / Г. Струве. – М.: Просвещение, 1981. – 191 с.

3. Струве Г.А. “Школьный хор”. М. Музыка. 1981

4. Венгрус Л.А. “Пение и “фундамент музыкальности”. Великий Новгород. 2000

Интернет – ресурсы:

5. http://radost.mskobr.ru/info_edu/staff/direktor1/zhdanova_tat_yana_aromovna2/

Спирягина Ирина Александровна,

преподаватель по классу фортепиано

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

ТЕХНИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ПИАНИСТА В МЛАДШИХ КЛАССАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

На преподавателях ДШИ лежит ответственная задача: заложить у обучающегося фундамент фортепианной техники. Техника для музыканта есть та сумма умений, навыков, приёмов игры, при помощи которых достигается необходимый художественный результат. Техника не может существовать вне музыкальной задачи. Однако, в более узком смысле слова «техника» это– скорость, сила, выносливость, чистота и отчетливость исполнения.

Многие виды фортепианной техники настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ими невозможно.

Начинается эта работа с первого прикосновения к клавиатуре и продолжается всю музыкальную жизнь.

Обучающиеся игре на фортепиано проходят разные этапы овладения техническими навыками. Основополагающим этапом являются первые годы обучения, когда вырабатываются базовые приёмы игры, сообщаются важнейшие принципы звукоизвлечения, формируется отношение к занятиям музыкой в целом.

В работе с учащимся первого класса необходимо выработать эстетическое отношение к звуку. Ученик должен стремиться к тому, чтобы играть даже небольшие пьески красивым звуком, для чего необходимо осваивать и оттачивать навыки. В то же время стоит сразу озаботиться выработкой определённых автоматизмов, начиная с простейших штрихов, а затем переходя к их сочетаниям. Закреплению и надёжному удержанию в памяти новых мышечных ощущений способствует метод контроля репертуара. Достаточно устраивать небольшое выступление в конце четверти перед педагогом в классе.

Для интенсивного развития самостоятельности пальцев, опытные педагоги рекомендуют достаточно быстро вводить упражнения и гаммы. Выработать атаку звука, хорошее, плотное соприкосновение кончика пальца с клавишей поможет игра гаммы или упражнения как марша. Ученик должен как бы маршировать пальцами, его задача – следить за звуком: отчётливым, устойчивым; для этого нужны крепкие пальцы с активными кончиками. Формированию хорошего легато, выстраиванию единой мелодической линии и передачи звука из пальца в палец способствует игра гаммы или упражнения как песни: здесь задача состоит в том, чтобы передавать звук с помощью внутреннего слуха из пальца в палец так, чтобы звук лился, не был стучащим. Помогает также игра с динамическими оттенками: вверх на крещендо, вниз на диминуэндо.

На начальной стадии обучения, когда ученик от одноголосных мелодий переходит к гомофонно-гармонической фактуре, открывается довольно важная проблема, а именно – синхронность при исполнении двумя руками. Для

развития синхронности и улучшения контакта пальцев с клавиатурой можно не только расширять репертуар учащегося пьесами с сопровождением, но также заниматься подбором аккомпанемента к детским песенкам. Такая форма работы способствует развитию творческих, интеллектуальных способностей ребёнка, а также позволяет на практике постигать законы музыкальной гармонии.

Следует вводить в репертуар учащихся инструктивные этюды из сборников К. Черни «Этюды» (ред. Г. Гермера), «Школа игры на фортепиано» (ред. А. Николаева и И. Берковича), К. Черни «Этюды для начинающих». При этом непременно внимание уделять музыкальности исполнения, технические задачи ставить как условие красивого исполнения музыки. Работа над гаммами и упражнениями нужно вести параллельно. Полезно превращать в упражнения технически сложные, неудобные переходы.

Во втором и третьем классах ведётся дальнейшая работа над гаммовым комплексом. Игра гамм усложняется: играем уже в две октавы сначала отдельными, а позже и двумя руками. Широта освоения тональностей зависит во многом от способностей и возможностей ученика: с кем-то целесообразно строго придерживаться требований программы, с кем-то необходимо стараться пройти весь квинтовый круг. В любом случае главная задача: добиваться подвижности пальцев. Гаммы уже не маршируем, а бегаем. Частая проблема при этом – соединение двух рук в прямом движении. В таком случае полезно учить гаммы перебежками (например, по 4 звука или тоники до тоники). При появлении в гаммовом комплексе арпеджио, аппликатура хорошо усваивается с помощью «приказов». Ученикам особенно интересны бывают хроматические гаммы.

С усложнением репертуара, возникает проблема подкладывания первого пальца. Для наилучшего развития активности, подвижности, лёгкости и ловкости первого пальца хороши упражнения с выдержанными звуками. Также следует уделять внимание работе над каркасом руки, а особенно потрудиться над пятым пальцем. Он должен быть устойчивым, сильным. Для этого необходимо развивать ощущение опоры на пятый палец, дать понимание

вспомогательных движений локтя и кисти. Объяснить, что пятый палец может быть очень сильным, если правильно ему помочь, отдать силу крупных частей руки: от лопатки через плечо, кисть в косточку и в кончик пальца. В этом помогут упражнения и этюды из выше указанных сборников.

В четвёртом классе объём технической работы возрастает. Гаммы играют в четыре октавы с акцентами, добавляются длинные и ломаные арпеджио. В этом возрасте важнейшая задача: экономия движений и активное взятие звука кончиком пальца. Аппарат уже достаточно развит и крепок для освоения объединяющих движений при игре длинных последований. Необходимо развивать ощущение ведущей кисти и активно берущих пальцев, развитие ощущения синхронности, единого движения.

Важно развивать умение быстро перестраивать игровую позицию: с широкой на узкую и наоборот. При смене позиций следить за сглаженностью подкладывания первого пальца и переключивания третьего и четвёртого пальцев: осуществлять это движение без толчков, активным кончиком при ведущем движении кисти. Следить за динамической ровностью пассажей.

Самое важное, что должен понять ученик и помнить педагог, – это то, что главная цель технической работы состоит в применении технических навыков при исполнении художественных произведений. Всё стремление в развитии техники – лёгкая и свободная игра, способность выразить исполнительские задачи. Всегда первоочередная задача – воплощение музыкального образа. Именно в таком случае появляется внутренняя потребность музыканта в совершенствовании своих навыков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания/ Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. Чайковского. Фак. спец. Фортепиано. – Вып. 3. – М., Музыка, 1973. – 230 с.
2. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. – М., Музыка, 1985. – 141 с.

3. Макуренкова Е. П. О педагогике В.В. Листовой. – М., Музыка, 1971. – 86 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры, изд. 4.– М., Музыка, 1982.– 300 с.
5. Перельман Н. Е. В классе рояля: Корот. Рассуждения. – Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1975.– 79 с.
6. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста: Метод. Пособие. – М., Советский композитор, 1984.– 143 с.
7. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков.– Л.; Музыка. Ленингр. отд-ние, 1985.– 71 с.

Старцева Алина Илдаровна,

преподаватель по классу фортепиано

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

РОЛЬ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО В ОБУЧЕНИИ ЮНОГО МУЗЫКАНТА в ДШИ и ДМШ

Предмет «Общее фортепиано» является дополнительным предметом в учебном плане музыкальных школ и школ искусств. Еще в 1897 году Василий Гутор писал: «...фортепиано самый удобный и полный инструмент для изучения музыки...». В ряду изучаемых дисциплин, он играет важную роль, являясь связующим звеном между хоровым пением, сольфеджио, музыкальной литературой и игрой на любом музыкальном инструменте. Общий курс фортепиано объединяет проблемы музыкального становления и формирования музыкантов всех специальностей. Развивает комплекс способностей - чувство ритма, музыкальную память, музыкальный слух. Основная задача предмета привить навыки: игры на инструменте, игры в ансамбле, умения аккомпанировать легкие фортепианные партии, транспонирования, также расширять музыкальное мышление, научить видеть нотный текст, слышать его и воспроизводить

Зоя Николаевна Йовенко выделяет три основных особенности предмета, формулируя его конкретные отличия от предмета «специальное фортепиано»:

1. Учащиеся общего фортепиано приходят в ДМШ или ДШИ для приобретения любой музыкальной специальности, кроме специальности пианиста.

2. Состоит в уровне фортепианной подготовки, который получают учащиеся, обучающиеся на разных инструментах. Например, те, кто учится на вокальном, хоровом или хореографическом отделениях имеют только один дополнительный инструмент. А те, кто учится на инструментальном (домра, балалайка, флейта, скрипка и др.) - фортепиано это уже второй инструмент.

3. Состоит в «условиях обучения» в классах общего фортепиано: в учебном плане, количестве часов, возможности качественной домашней проработки заданий (плохого качества инструмент или отсутствие его), а также занимаемом месте предмета во временных рамках, которые ограничены для большинства учащихся.

В отношении к предмету «Общее фортепиано» зачастую может наблюдаться отсутствие настоящего интереса, только лишь формальное выполнение требований. Ученику нужно иметь четкое представление о цели и смысле занятий. Основная же задача педагога – сделать уроки фортепиано интересными и любимыми. Этому может способствовать все, что будет будить воображение учащегося: рассказ, сопровождающий игру, музыкальный материал и рисунок, текст песенок – подтекстовок. Возбудить живой интерес у учащегося на первых порах можно включив в репертуар народное песенное творчество. Стоит отметить, что от игры народных песен на фортепиано особенно получают удовольствие учащиеся, которые играют на струнно-щипковых народных инструментах – балалаечники, домристы, гитаристы. Как отмечает Ныркова Вера Дмитриевна: «...именно на фортепиано они впервые, получают возможность по-настоящему напевной связной игры...».

При выборе учебного материала для учащихся как вокально-хоровых, так и инструментальных отделений очень важно развивать полифоническое

мышление. Работая в области многоголосия с хором, оркестром или камерным ансамблем, недостаточно обладать только мелодическим слухом. Изучение полифонических произведений оказывает также большое влияние на развитие гармонического слуха и общей музыкальной культуры у учащихся. Поэтому можно уверенно считать работу в этой области основой музыкального воспитания.

Еще одним замечательным способом вовлечения ученика в мир фортепиано - является ансамблевая игра. Она дает возможность исправлять или корректировать слабые стороны ребенка, активизирует творческую волю учащегося, стимулирует его играть ритмично и в predetermined содержанием музыки темпе. Играя в ансамбле учение получает полное представление от музыки в целом, что приносит ему не только эстетическое, но и моральное удовлетворение.

Ну, и конечно же, особо следует обратить внимание на постановку игрового аппарата, так как неудобства в нем ограничивают исполнительские возможности. Представителям вокального и хорового отделения легче овладеть этими навыками, а вот учащимся инструментального отделения это удастся гораздо сложнее, в силу особенности постановки аппарата на их основном инструменте.

Резюмируя вышесказанное - «Общее фортепиано» предмет интересный, многогранный и играет важную роль в становлении юного музыканта. Он является неотъемлемой частью системы воспитания. Помогает учащимся осваивать не только весь цикл эстетического направления, а также и теоретического курса - сольфеджио, музыкальной литературы. Приобщение ребенка к искусству в целом – процесс, еще более сложный и объемный. Нужно терпеливо учить, понимать и развивать у ученика живое ощущение музыки. Мы не только сами должны многое знать и уметь, но и хорошо чувствовать психологию каждого ребенка и учитывать его особенности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Загорный Н.Н. Фортепианная игра как вспомогательный в музыкальном образовании предмет. - .: Композитор, 1928. – 58с.
2. Общее фортепиано: вопросы методики / З. Н. Йовенко. - Киев : Муз. Украина, 1989. – 94с.

Степанова Анастасия Николаевна

преподаватель по классу фортепиано

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

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ГАММАМИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ ДШИ

На начальном этапе обучения нужно помнить, что учащиеся, обучаясь по специальности на различных инструментах, где другая постановка рук и корпуса, распределение веса и опоры пальцев, штриховые особенности, координационные задачи, должны уметь перестроиться, чтобы играть на фортепиано. Правильная посадка, приемы звукоизвлечения, хороший контакт пальцев с клавиатурой, распределение веса, слуховой контроль – вот та основа, без которой немислимо техническое и музыкальное развитие на фортепиано.

ПОСАДКА ЗА ИНСТРУМЕНТОМ. При игре на фортепиано тело пианиста должно иметь возможность свободно двигаться во всех направлениях, чтобы обеспечить движениям рук полную свободу. Высота посадки определяется исходным игровым положением предплечья, локтя, плеча. Предплечье и локоть при поставленных на клавиши пальцах должны находиться на уровне клавиатуры или чуть выше.

Расстояние от клавиатуры обусловлено свободным положением рук – не согнутых слишком сильно, но и не выпрямленных, прямая спина, локти не прижимаются к туловищу, но и не выворачиваются в стороны. Ключевой момент: хорошая опора на ноги, слишком глубокая посадка вызовет неуверенные движения корпуса. Правильная посадка пианиста предполагает

непринужденность, отсутствие напряжения спины, но в то же время организованность, подтянутость корпуса, удобное ощущение плечевых суставов, неприжатие к телу локтей, опору ног, необходимое положение свода кисти обеспечивается собранностью пальцев, выпуклостью суставов пястья. Особая роль в сохранении формы «купола» принадлежит первому и пятому пальцам, как упругим «столбикам», на которых держится вся конструкция. При этом рука должна быть не жесткой и не размягченной, а гибкой и упругой (степень упругости проверяется легким покачиванием).

ПЕРВЫЕ НАВЫКИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РУК.

Большой сложностью является особенность фортепианного звукоизвлечения. Целесообразно ученику рекомендовать ряд упражнений, которые помогли бы конкретизировать теоретические представления о способах звукоизвлечения на фортепиано. Например: взяв клавишу, дослушать звук до полного затухания и только после этого взять следующую, таким образом на практике осмысляя характер стационарной части фортепианного звука. И, наоборот, можно предложить нажать какую-либо клавишу и с силой давить на нее, слушая становится ли от этого звук ярче. Так же избавится от излишнего давления на клавиатуру помогает проведение аналогий с любым физическим действием, например, ходьбой. Главное в воспитании основного игрового ощущения – это ощущение опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой. Первоначальный навык игры *non legato* связан с использованием свободного пластичного движения всей руки и погружением веса руки в клавиатуру на кончик пальца (без шлепка или удара).

РАБОТА НАД ГАММАМИ Работа над гаммами является неотъемлемой частью технического развития ребенка. Звукоряды, арпеджио, аккорды – это основные технические формулы, наиболее часто встречающиеся в фортепианной литературе, особенно классической. Регулярная работа над гаммами способствует развитию моторики, восприятию у учеников длинной мелодической линии, закрепляет навыки «опорного» звука, смены аппликатурной позиции, даст возможность оценить ловкость и «послушность»

своих пальцев, а также дает возможность ориентироваться в тональности. Гаммы необходимы для ознакомления с клавиатурой и хорошей ориентации в ней.

ПОДГОТОВКА КИСТЕВЫХ ДВИЖЕНИЙ. Фортепианная клавиатура имеет белые и черные клавиши, в соответствии со строением звукоряда в тональности требует от руки ребенка достаточной ловкости при смене позиций в руке. Поэтому при игре подготовительных упражнений следует использовать попевки, короткие мелодии, построенные на «нижнем» и «верхнем» тетрахорде «белых» тональностей, а также этюды без подкладывания 1 пальца («50 характерных и программных этюдов» соч. 37 А. Лемуана, «40 мелодических этюдов для начинающих» соч. 32 А. Гедике, «25 маленьких этюдов» соч. 108 А. Шитте, этюды К. Черни под редакцией Гермера).

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ 1 ПАЛЬЦА. Основная причина толчков, неровности игры гамм - малая подвижность и напряженность 1 пальца. Поэтому, чтобы обеспечить ровное исполнение, необходимо развивать его ловкость и легкость и подкладывать его незаметно, готовя его заранее, при смене позиции кисть переносится через 1 палец и свободно располагается на клавишах следующей позиции.

ЗНАКОМСТВО С ГАММОЙ. После того, как ученик освоил эти упражнения, можно переходить к знакомству с гаммами. Нужно объяснить, что гамма – это ряд упражнений, которые играют по определенным правилам. Затем можно перейти к игре звукоряда по позициям, используя подтекстовку.

Изучение гамм на уроках требует особого внимания в силу следующих причин:

1. Гаммы, аккорды и арпеджио развивают ладовый, мелодический и гармонический слух (учащиеся различают мажорное и минорное наклонение гамм, ощущают ладовые функции мажора и минора, их виды – натуральный, гармонический и мелодический, усваивают направление движения (вверх, вниз), слышат интонационную сторону тонов-полутонов – интервалику);

2. Гаммы способствуют развитию игрового аппарата (развивается беглость пальцев, совершенствуется техника);

3. Гаммы необходимы для ознакомления с клавиатурой и хорошей ориентации в ней;

4. Гаммы нужны для понимания основных закономерностей аппликатуры;

5. Гаммы помогают развитию и расширению музыкально-теоретических представлений;

6. Учащиеся знакомятся с определенной терминологией, с названием тех или иных понятий – звукоряд, гамма, лад, тональность, аккорды, интервалы, гармония, созвучие, арпеджио;

7. Учащиеся вслушиваются в мелодический характер гаммы, слышат длительное дыхание мелодической линии, учатся на гаммах навыкам певучести и выразительности игры legato;

8. Во время игры гамм можно развивать полифонический и ансамблевый слух.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961, 44с

2. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2003, 148с.

3. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста / Е.М.Тимакин. - М.: Советский композитор, 1989, 143с.

4. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков /А.А.Шмидт - Шкловская. – Л.: Музыка, 1985, 69с.

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

**ФОРМЫ ТЕХНИЧЕСКОГО ОСВОЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
В ХОРОВОМ КЛАССЕ КАК ОДИН ИЗ ЭТАПОВ РАБОТЫ
НАД ХОРОВЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

Первое знакомство с любым музыкальным произведением – очень важный и ответственный момент, от которого зависит вся последующая заинтересованность участников хора в предстоящей работе над новым музыкальным материалом. Дирижёр - хормейстер должен так исполнить произведение, чтобы оно увлекло хор и у певцов появилось желание как можно быстрее приступить к его разучиванию.

Приступая к разбору нотного материала, прежде всего руководителю необходимо сказать учащимся несколько слов о характере произведения, его настроении, основных образах, о композиторе и авторе текста, об эпохе, в которой они жили, о конкретных событиях и фактах, об известных его трактовках и так далее. Из практики работы с хоровым коллективом «Мелодия» очень эффективно проходит это вступление, когда руководитель соединяет теоретическую часть с показом учащимся видео и аудио записей этого материала в разных исполнениях. Проводя такую беседу, дирижёр добивается главной цели – вызывает интерес к сочинению.

После общего ознакомления хора с произведением, мы, обычно, приступаем к самому интересному – это разбору музыкального текста. Только грамотный, продуманный, музыкально осмысленный разбор создаст основу для дальнейшей продуктивной работы над сочинением. Время, которое отводится для разбора произведения для разных групп различно, это, естественно, связано с общей культурой и музыкальной грамотностью их участников.

Хоровые произведения, которые составляют наш репертуарный план, в основном, многоголосны. Поэтому для нас целесообразнее разучивать

произведение отдельно с каждой партией, начиная с сольфеджирования. Разбираем мы произведение небольшими частями. На первом этапе разучивания особое внимание уделяем интонационной и метrorитмической точности исполнения. При этом обязательно следим, чтобы певцы хора чувствовали и осознавали направленность музыкальной речи, фразировку, опорные точки, к которым устремляется мелодическое движение.

Работая над отдельными частями, мы не должны терять ощущения целостности на всём протяжении разучивания, иначе детали расползутся и станут не в меру «самостоятельными». Поработав над какой-либо деталью, сразу включаем их в общий контекст.

Какие методы и приёмы используем мы для выучивания технически сложных эпизодов? Их, конечно, очень много, но наиболее часто в нашем хоре используются следующие:

- пропевание в медленном темпе – целесообразность его в том, что это даёт певцам больше времени вслушаться в то или иное звучание, для контроля над ним и обязательным анализом;

- остановки на звуках или аккордах – если пропевание в медленном темпе не даёт необходимого эффекта, можно прибегнуть к полной остановке движения на звуках или аккордах, составляющих сложный интонационный или гармонический оборот, то есть к введению ферматы;

- ритмическое дробление – наиболее характерные нарушения ритма – это недопевание долгих длительностей при появлении коротких и наоборот. Для избежания этих недостатков довольно часто используем способ условного ритмического дробления крупных длительностей на более мелкие, требуя от певцов утрированного подчёркивания единицы дробления, что обязательно приводит к ощущению постоянной ритмической пульсации.

Хочется отметить один очень важный момент – это, когда работая над преодолением какой-либо технической трудностью, не в коем случае нельзя упускать из виду художественного смысла данного эпизода. Иначе работа приобретает формальный и механический характер. Между тем, понимание

певцами художественного значения того или иного фрагмента обязательно помогает найти нужный технический приём.

И вот здесь мы подходим к сложной проблеме взаимоотношений элементов художественного и технического в хоровом исполнительстве. В хоровой практике распространено деление репетиций на два этапа:

- 1) техническое освоение произведения и его художественное осмысление;
- 2) раскрытие внутреннего содержания, эмоциональной и образной сущности.

Многие хормейстеры считают, что художественный период в работе должен начинаться после того, как будут преодолены технические трудности: сначала следует выучить ноты, а затем и художественная отделка. Такой подход весьма ошибочен. Нельзя на протяжении нескольких репетиций работать с хором, не думая о выразительности. Отсюда следует, что художественный момент должен присутствовать в репетиционной работе с хором с самого её начала.

Конечно, нет ничего тоскливее для участников хора, чем многократное пропевание трудных мест, тем более без каких-либо конкретных указаний. Дирижёру следует постоянно обращать внимание на точность, конкретность и лаконичность поставленных задач в своих пояснениях.

Естественно, что в разное время работы над произведением роль элементов художественного и технического начала неоднозначна: на этапе разучивания, конечно, превалируют технические моменты, на стадии художественной отделки больше внимания уделяем выразительным средствам исполнения. После чего начинается настоящий творческий процесс материализации исполнительского замысла автора.

После всестороннего и тщательного изучения партитуры хорового произведения и его анализа руководитель хора приступает к разучиванию данного материала со своим хоровым коллективом.

Всем известно, что репетиционная работа основывается на результатах предварительной работы дирижёра над хоровой партитурой. Весь

многосторонний и многообразный репетиционный процесс условно делится на следующие основные этапы репетиционной работы.:

- эскизная или начальная;
- технологическая или подготовительная;
- художественная или заключительная.

Начальный этап работы. Первое знакомство с любым музыкальным произведением – очень важный и ответственный момент, от которого зависит вся последующая заинтересованность участников хора в предстоящей работе над новым музыкальным материалом. Дирижёр - хормейстер должен так исполнить произведение, чтобы оно увлекло хор и у певцов появилось желание как можно быстрее приступить к его разучиванию.

Приступая к разбору нотного материала, прежде всего руководителю необходимо сказать учащимся несколько слов о характере произведения, его настроении, основных образах, о композиторе и авторе текста, об эпохе, в которой они жили, о конкретных событиях и фактах, об известных его трактовках и так далее. Из практики работы с хоровым коллективом «Мелодия» очень эффективно проходит это вступление, когда руководитель соединяет теоретическую часть с показом учащимся видео и аудио записей этого материала в разных исполнениях. Проводя такую беседу, дирижёр добивается главной цели – вызывает интерес к сочинению.

После общего ознакомления хора с произведением, мы, обычно, приступаем к самому интересному – это разбору музыкального текста. Только грамотный, продуманный, музыкально осмысленный разбор создаст основу для дальнейшей продуктивной работы над сочинением. Время, которое отводится для разбора произведения для разных групп различно, это, естественно, связано с общей культурой и музыкальной грамотностью их участников.

Хоровые произведения, которые составляют наш репертуарный план, в основном, многоголосны. Поэтому для нас целесообразнее разучивать произведение отдельно с каждой партией, начиная с сольфеджирования. Разбираем мы произведение небольшими частями. На первом этапе

разучивания особое внимание уделяем интонационной и метроритмической точности исполнения. При этом обязательно следим, чтобы певцы хора чувствовали и осознавали направленность музыкальной речи, фразировку, опорные точки, к которым устремляется мелодическое движение.

Технологический этап работы. Самая кропотливая, детальная и трудоёмкая работа над произведением начинается, именно, на этом этапе по изучению хорового произведения. Сначала рекомендуется сольфеджирование по хоровым партиям, где дирижёр обращает своё внимание и внимание исполнителей на правильную и точную интонацию, ритмическую чёткость.

Закончив эту сторону изучения хоровой партии, следует перейти к её изучению с поэтическим текстом. Здесь необходимо следить за правильным единым звукообразованием, за тембровой слитностью каждой хоровой партии, за ясностью произношения, как отдельных согласных звуков, так и слогов, и целых текстовых фраз. Параллельно с этой работой осуществляется работа по выравниванию общей звучности, сглаживанию регистров, отрабатываются моменты певческой атаки и штрихов, динамики, музыкальной фразировки, работа по регулированию певческого дыхания каждой партии.

Проведя детальную работу по партиям, хормейстер переходит к «Склеиванию» всех элементов в единую общехоровую звучность, регулируя её в соотношении с исполнительским замыслом, переходя к художественному этапу разучивания произведения.

Какие методы и приёмы используем мы для выучивания технически сложных эпизодов? Их, конечно, очень много, но наиболее часто в нашем хоре используются следующие:

- пропевание в медленном темпе – целесообразность его в том, что это даёт певцам больше времени вслушаться в то или иное звучание, для контроля над ним и обязательным анализом;
- остановки на звуках или аккордах – если пропевание в медленном темпе не даёт необходимого эффекта, можно прибегнуть к полной остановке

движения на звуках или аккордах, составляющих сложный интонационный или гармонический оборот, то есть к введению ферматы;

- ритмическое дробление – наиболее характерные нарушения ритма – это недопевание долгих длительностей при появлении коротких и наоборот. Для избежания этих недостатков довольно часто используем способ условного ритмического дробления крупных длительностей на более мелкие, требуя от певцов утрированного подчёркивания единицы дробления, что обязательно приводит к ощущению постоянной ритмической пульсации.

Хочется отметить один очень важный момент – это, когда работая над преодолением какой-либо технической трудностью, не в коем случае нельзя упускать из виду художественного смысла данного эпизода. Иначе работа приобретает формальный и механический характер. Между тем, понимание певцами художественного значения того или иного фрагмента обязательно помогает найти нужный технический приём.

ЛИТЕРАТУРА

1. Казачков С.А. От урока к концерту. - Казань: Изд-во Казанского университета, 1990. – 37 с.
2. Пигров К. Руководство хором. – М.: Музыка, 1964. – 164 с.

Тарханова Лилия Михайловна,

преподаватель вокально – хоровых дисциплин

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

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ШУМОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА УРОКАХ ХОРА КАК СПОСОБ ПРИОБЩЕНИЯ К ХОРОВОМУ ИСКУССТВУ

Основной задачей использования шумовых инструментов на уроках хора является раскрытие творческого потенциала детей и их приобщение к хоровому пению.

Использование шумовых инструментов развивает у детей:

- ритмический слух;
- знакомит с новым инструментом и овладение ими;

- приобщает к народным истокам;
- открывает новый мир звуковых красок;
- стимулирует ещё больший интерес к хоровому пению и музыки в целом.

Все эти аспекты способствуют интенсивному и плодотворному развитию музыкальности.

Пение в хоре и игра, на каком либо шумовом инструменте дают возможность хористу лучше почувствовать характер исполняемого произведения, услышать новые краски, делают процесс пения более творческим и интересным. В процессе пения и игры на шумовых инструментах совершенствуется и эстетическое восприятие, эстетические чувства ребенка.

Этот процесс способствует становлению и развитию таких волевых качеств, как выдержка, настойчивость, целеустремленность, усидчивость. У детей усиливается ответственность за исполнительский процесс, так как именно от их игры и пения зависит успешность выступления на концертах, конкурсах и фестивалях. Если по какой - либо причине нужно заменить играющего на шумовом инструменте, всегда есть второй состав, который сможет поддержать коллектив в нужный момент.

Знакомство с названиями инструментов, их тембрами, специальными музыкальными терминами обогащает активный словарь детей и развивает их речь. Когда хористы поют и слышат звучание различных музыкальных инструментов, развивается их мышление, аналитические способности. У ребят развивается тембровый, гармонический слух, чувство ритма, умение слышать не только партию хора, но и аккомпанемента. Все эти факторы помогают ребятам активно включаться в творческий и исполнительский процесс. Активизация всех детей при исполнении произведения способствует координации музыкального мышления и двигательных функций организма, развивает фантазию и творческие способности, музыкальный вкус, учит понимать и любить музыку.

Применение в воспитании детей шумовых инструментов (озвученные ударные инструменты в нашем случае) распространенных в народе и пение

народных песен является благоприятным фактором для осознания своей принадлежности к своим родным корням и истокам.

В мировой практике пение и игра на шумовых инструментах имеет большие традиции. Особенно велики в этой области заслуга Карла Орфа – известного композитора и педагога, который разработал синтетические формы музицирования, основанные на сочетании пения и движения, игры на инструментах и чтения стихов в ритме музыки.

История возникновения шумовых инструментов в России восходит к далёким временам, когда по России ходили бродячие музыканты: ложечки, трещоточки и др. На сельских ярмарках и праздниках они пели и играли веселя народ, приобщая его к музыкальному искусству. Через всю историю русского народа прошла любовь к незатейливым инструментам.

На уроках хора мы продолжаем чтить народные традиции и применяем инструменты с звуком нефиксированной (неопределенной) высоты – бубны, трещотки, треугольники, ложки и тон - блоки.

Деревянные ложки очень распространенный инструмент и знаком детям с детского сада. Ложки активно используются на музыкальных занятиях и праздниках. Звук извлекается довольно просто, а значит, может играть на них и маленький по возрасту хорист и более по старше. Мы часто используем ложки в народных или стилизованных под народную музыку произведениях.

Треугольник – ударный музыкальный инструмент в виде металлического прута, изогнутого в форме треугольника. Это инструмент с неопределенной высотой звука и имеет блестящий яркий тембр, способный украсить любые произведения. Звук извлекается путем легкого прикосновения к инструменту металлической палочкой. Звучание треугольника всегда придает сказочность и неповторимость звучания произведения.

Трещотка – русский народный ударный музыкальный инструмент, идиофон (источником звука является само тело инструмента). Это инструмент используется в работе с детьми постарше, так как требует сноровки в звукоизвлечении. Освоить техникой игры с первого раза точно не получится.

Играющий на инструменте обязан обладать идеальным слухом, чтобы вращать инструмент согласно такту музыкального произведения.

Бубен - ударный музыкальный инструмент неопределенной высоты звучания, состоящий из кожаной мембраны, натянутой на деревянный обод. К некоторым разновидностям бубнов подвешены металлические колокольчики, которые начинают звенеть, когда исполнитель ударяет по мембране бубна, потирают её или встряхивают весь инструмент. Этот инструмент прост в обращении и на нем могут играть многие хористы.

На уроках хора мы очень часто используем музыкальные инструменты и самыми востребованными являются следующие инструменты: деревянные ложки, треугольники, трещотка, бубен и тон-блок. Звук из деревянных ложек, который знаком детям ещё из детского сада, извлекается несколькими способами. У нас более модернизированный вариант (4 ложки закреплены на одну подставку). Этот инструмент очень хорошо развивает чувство ритма и умение согласованно играть в ансамбле с хором и роялем. Он прост в использовании, поэтому и даже самый маленький хорист с удовольствием играет на этом инструменте.

Звучание деревянных ложек имеет характерный народный колорит. Поэтому мы часто их используем при исполнении народных песен или стилизованных под народную музыку произведениях. В русской народной песне «На горе то калина» звучание ложек в кульминационной части придало живости и колоритности в общем звучании всего произведения, и принесла коллективу немало побед на конкурсах и фестивалях.

Тон-блок – один из самых древних и самых распространённых перкуссионных инструментов. Имеет неопределённую высоту звучания, издаёт характерное «цоканье» окраске которого изменяется в зависимости от конструкции и материала. На уроках хора мы используем тройной тон-блок на одной ручке. Тона зависят от длины блоков. Звучание этого инструмента мы используем вместо коробочки. Игра на тон - блоке развивает ритмический слух.

Таким образом, использование шумовых инструментов на уроках хора способствует всестороннему развитию личности хориста и имеет большое воспитательное и образовательное значение. Дети на уроках хора становятся не просто исполнителями, но и сопричастными к творческому процессу в рождении музыкального шедевра. Знание об инструментах и их овладение ими расширяет музыкальный кругозор и делает процесс обучения более интересным и познавательным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Романовский Н.В. Хоровой словарь. - М.: Музгиз, 1960. -123с.
2. Соколов В.Л. Работа с хором. Учебное пособие, 2-е изд., перераб., доп.М.: Музыка.1983.-189с.

Терентьева Татьяна Николаевна
преподаватель по классу фортепиано,
концертмейстер первой квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа № 20»
Приволжского района г. Казани

ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДМШ

В современном мире интеллектуально-технологического прогресса звуковой мир, окружающий детей, постоянно совершенствуется. Электронная музыка и электронные клавишные инструменты становятся все более распространенными и модными. Задача преподавателя фортепиано не только научить ребенка профессионально играть на инструменте и грамотно воспроизводить нотный текст, но и подбирать по слуху, гармонизовать мелодию, чтобы применять эти творческие способности на практике. С появлением в музыкальных школах электронных клавишных инструментов появилась возможность использовать новые методы развития творческого потенциала юных пианистов.

Самые распространенные электронные клавишные инструменты - это синтезатор и цифровое фортепиано. Синтезатор обладает следующими функциями: ж-к дисплей, автоаккомпанемент, различные банки данных (стилевые, тембровые, готовые произведения, созданные для иллюстрации возможностей инструмента) и т.д. Синтезатор можно использовать для создания аранжировок, фонограмм как профессионалами, так и любителями музыки. Цифровое фортепиано появилось недавно, не более 15 лет назад и многим похож на традиционный акустический инструмент: внешние характеристики, взвешенная клавиатура, педали, звук. Вместо струн у цифрового инструмента присутствует микросхема. В настоящее время в цифровые фортепиано добавляют функции синтезатора.

Для того, чтобы повысить интерес ребенка к обучению, разнообразить традиционные формы работы и развить творческие способности преподаватель фортепиано может применять методы : игра с помощью автоаккомпанемента, гармонизация мелодии (учащийся анализирует тональность, интервалы, гармонию, средства музыкальной выразительности и т.д.), аранжировка произведения (учащийся развивает знания по сольфеджо и музыкальной литературе).

На начальном этапе обучения, в подготовительном классе дети могут музицировать на электронном фортепиано без специальной подготовки и изучения основ музыкальной грамоты для создания простых образов с помощью шумовых и звуковых эффектов: шум дождя, пение птиц, топот копыт, гроза, телефонный звонок и др. Ученик исполняет простые партии в виде оstinатного рисунка, где может выступать в качестве солиста и аккомпаниатора.

Цифровые фортепиано и синтезаторы могут выступать в роли помощников на разных этапах обучения. Произведения эпохи барокко, венских классиков и современных композиторов можно разнообразить тембровыми красками, свойственными их стилистическим особенностям, тем самым превратив небольшую пьеску в маленький «шедевр».

Значительное место в репертуаре юного пианиста занимают гаммы, упражнения и этюды. Работа над ними редко увлекает ученика, но необходима для развития пианистических навыков. Возможности цифровых фортепиано и синтезаторов стимулируют интерес к изучению произведений и упражнений, направленных на развитие техники: тембровые возможности можно применять для дифференциации звучания правой и левой руки, запись фонограмм-аранжировок целесообразно использовать вместо метронома.

В современной музыкальной школе применение электронных клавишных инструментов достаточно широко и является экспериментальным видом деятельности, основанным на индивидуальном подходе к каждому учащемуся. Их использование позволяет повысить интерес ученика к обучению игре на фортепиано, уровень его теоретических знаний, качество работы над техническим развитием, помогает разнообразить традиционные методы работы, обогащает музыкальный кругозор детей, воспитывает творческое и стилистическое верное отношение к исполняемым сочинениям.

На основе творческой работы учащиеся приобретают возможность получить важные знания и умения необходимые для работы над музыкальными произведениями, почувствовать выразительность того или иного художественного средства, а следовательно, постижение музыкального искусства детьми становится более глубоким.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бадеева О. Компьютерные технологии в классе фортепиано ДМШ // Музыка и электроника. – 2009. – №1. – С.14-15
2. Красильников И.М. Хроники музыкальной электроники.- М.: Экон-Информ, 2010.

Титова Ирина Николаевна

преподаватель по классу фортепиано первой категории

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

ВЗАИМОСВЯЗЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Талантлив в искусстве тот, кому верят. На память в этой связи приходит известный афоризм Пабло Пикассо: «Одни рисуют желтое пятно, а люди верят, что это солнце. Другие же рисуют солнце, а люди видят лишь желтое пятно...». Исполнительский процесс музыканта складывается из исполнительских и выразительных средств, которые имеют между собой чёткую связь через исполнительские технические приёмы и способы игры. В процессе освоения инструмента приобретаются, развиваются, совершенствуются умения и навыки владения выразительными средствами. Психологи пришли к выводу, что «навык возникает как сознательно автоматизируемое действие». Особенность – в музыке формирование и отлаживание технических действий исполнителя происходит в зависимости от «созревания внутреннего слухового образа музыкального произведения». Идея, Образ, Концепция – начало начал в любом жанре искусства. А техника приобретает подлинное значение лишь тогда, когда есть «что» воплощать.

В фортепианном исполнительстве существуют понятия «техника в широком смысле» и «техника в узком смысле» (Г.Г. Нейгауз). Под техникой в широком смысле понимается вся совокупность исполнительских умений и навыков, которые служат средством для решения художественных задач: владение звуком, ритмом, педализацией, фразировкой, дыханием и т. д. Техника в узком смысле – это беглость, физическая составляющая мастерства. Звук есть первое и важнейшее средство среди всех прочих средств, которыми должен обладать пианист. Как в кантилене, так и в технических пассажах красочность звука имеет решающее выразительное значение – этим и отличается художественная техника от простой моторики, преследующей лишь быстроту и точность выполнения пассажей. Работа над звуком является самой

трудной, т. к. связана со слуховыми и душевными качествами обучающегося. Наилучший звук тот, который наилучшим образом выражает заложенное композитором музыкальное содержание. Г.Г. Нейгауз этот процесс располагает в следующем порядке: первое – это выявление смысла, содержания, выражения, поиск того, «о чем идет речь»; второе – процесс звуковедения во времени – материализация образа; третье – техника в целом как совокупность средств, нужных для разрешения художественной задачи. При подчинении качества звука художественным задачам необходимо владение его красочной выразительностью, которая включает в себя тончайшие градации «светотени», разнообразные оттенки как в *piano*, так и в *forte*.

В таком владении не только необходима техническая «сноровка», но существенную роль играет тонкий тембровый слух, музыкальное представление, воображение, образное мышление, подсказывающее те или иные поэтические ассоциации. Красочные возможности фортепиано чрезвычайно богаты. Звук его может быть певучим, острым, звонким, легким, тяжелым, матовым, блестящим и т. п. Если исполнитель «глух» к этой стороне звука, игра его будет однообразной, *forte* грубым, стучащим, кантилена – не выразительной, «серой». Пианисты, тонко владеющие звуковой палитрой, умеют создавать иллюзию пения, звучания струнных инструментов, деревянных и медных духовых, арфы, ударных и т. п.

Методические рекомендации для самостоятельной работы с музыкальным текстом. 1. Следует просмотреть текст, попробовать представить, как это будет звучать, затем проиграть в спокойном темпе. Если понадобится, то сыграть произведение несколько раз для ознакомления с текстом. 2. Нужно попытаться определить характер звучания, выявить содержание этой музыки. Как будет интереснее: легко и весело или энергично и напористо, мягко и игриво или сильно и уверенно? Выбранный вариант не обязательно единственно верный, вполне возможно, что в процессе работы представления изменятся. Главное – знать закономерности связей слуховых и двигательных ощущений. 3. Если взять вариант, например, энергичного, но легкого и

звонкого звучания, то в этом случае предстоит играть с очень быстрой атакой звука – кончики пальцев «схватывают» клавишу предельно активно. Вес руки будет использоваться только частично (рука «придерживается» снизу собственными мышцами).

Педагогу необходимо нацелить исполнителя на решение творческих и познавательных задач. Во-первых, привить общую культуру, развить наблюдательность («понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь»). Во-вторых, суметь ввести в мир музыки, «открыть» ему ее эстетическую и познавательную ценность, сформировать основы музыкальной культуры, воспитать слух, а значит перейти к этапу формирования музыканта («слышу», «чувствую», «понимаю»). В-третьих, обучить умению пользоваться выразительными средствами своего инструмента, руководствоваться правилом («могу и умею воплотить»). В-четвертых, воспитать способность увлекаться, «воспламеняться», проникаясь музыкой, стремление к воплощению музыкального смысла, к общению и воздействию на слушателя (что значит «загораюсь», «хочу воплотить», «хочу передать другим и воздействовать на других»). Каждая из этих задач представляет целостный (комплексный) процесс индивидуального обучения в инструментально-исполнительской подготовке будущего музыканта. Исполнительские задачи. Задача № 1. Разбить цепочку на составляющие «слышу», «чувствую», «понимаю». Задача № 2. При каждом новом проигрывании музыкального текста выявить его эмоциональное состояние. Задача № 3. Во время игры сконцентрировать внимание на эмоционально-волевых качествах – «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь». Задача № 4. Найти связь между «хочу воплотить» и «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь». Задача № 5. Найти способы исполнения «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь» как «могу и умею воплотить».

Наиболее эффективное формирование исполнительских умений, навыков и технических приемов осуществляется в процессе творческого поиска и создания художественного образа музыкального произведения. Дальнейшее развитие фортепианной техники идет гораздо интенсивнее и успешнее, когда с

первых шагов оно стимулируется положительными эмоциями и творческим воображением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. - Киев: Музична Украина, 1977. - 78 с.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. - 7 исправленное и дополненное изд. - М: Дека-ВС, 1988. - 312 с.
3. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. - 2 изд. - М.: Советский композитор, 1989. - 144 с.
4. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. - М.: Дека-ВС, 1999. - 95 с.

Толстова Юлия Павловна

преподаватель по классу флейты

первой квалификационной категории

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

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КРУПНОЙ ФОРМЫ В

СТАРШИХ КЛАССАХ ФЛЕЙТЫ НА ПРИМЕРЕ

СОНАТЫ С DUR Г.ТЕЛЕМАНА

конспект открытого урока

Цель: Поработать над произведением крупной формы и добиться качественного исполнения, выдержанного в стиле и характере эпохи барокко

Задачи

Обучающая:

1. Расширить знания о композиторе, эпохе и характерных особенностях музыки Г. Телемана
2. Раскрыть особенности художественного содержания Сонаты посредством освоения комплекса музыкальных средств выразительности (штрихи, мелизмы, трели).
3. Расширение знаний у учащихся по предмету специальность.
4. Закрепление полученных знаний, умений и навыков.

Развивающая:

1. Развивать комплекс исполнительских навыков игры произведений со сложной структурой, понимание исполнительских задач и способов их решения

2. Развитие у школьника самостоятельности музыкального мышления и слухового самоконтроля в ходе урока.

3. Развитие следующих психических процессов: внимание, концентрация и переключение.

Воспитательная:

1. Содействовать воспитанию эстетического вкуса.

2. Пробудить интерес к предмету и теме данного урока.

3. Воспитать волю для достижения поставленной цели.

Ожидаемый результат занятия:

- наличие интереса к исполнению произведений Г. Телемана;

- знание стилевых и жанровых особенностей произведения; - овладение навыками самостоятельной работы;

- умение словесно анализировать музыкальное произведение; - умение грамотно исполнять данное произведение.

Время проведения занятия: 40 мин.

Тип занятия – Закрепление и развитие знаний, умений и навыков.

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

Оборудование: дидактический материал, нотный материал, пюпитр, инструмент.

Формы работы: индивидуальная, самостоятельная.

Структура учебного занятия:

1 этап: организационный.

2 этап: основной; теоретическая часть занятия. Презентация Г. Телеман, Эпоха Барокко

3 этап: основной; практическая часть: упражнения; работа над сонатой С – dur Г. Телемана.

4 этап: закрепление знаний и новых способов действий.

5 этап: итоговый, рефлексивный.

6 этап – информационный (Д/З)

Ход занятия:

№	Деятельность педагога	Деятельность учащихся
1.	Организационный момент Цель: настроить учащегося на работу, сконцентрировать внимание	Встреча ученицы, беседа. Проверка готовности, наличие нот, настрой на позитив. Методы – беседа, поощрение.
	II. Основной. Теоретическая часть	
2.	Цель: дать определение эпохе барокко	<p>Художественно-педагогический репертуар обучающихся ДШИ включает музыку разных эпох и стилей.</p> <p>На уроке мы рассмотрим некоторые проблемы, связанные с интерпретацией старинной музыки в эпоху барокко, в частности произведение Г.Телемана. Целью нашего урока является углубление и расширение представлений обучающейся о стилевых особенностях творчества композитора.</p> <p>Главным достоинством этой музыки, отшлифованной при королевских дворах, является изящество, гибкость и безукоризненность вкуса.</p> <p>Вот как говорят об эпохе Барокко: «Всюду украшения, украшения...Букетики цветов, кружева, ленты, драгоценности».</p> <p>«Неоспорим тот факт, что даже крестьянин споет свою песню с форшлагами» Л.Моцарт.</p> <p>Мода на украшения существовала не только в одежде. Она распространилась и на искусство. В музыкальных пьесах также появились украшения - мелизмы.</p>
3.	Цель: познакомить с творчеством композитора	<p>Георг Филипп Телеман (нем. Georg Philipp Telemann; 14 (24) марта 1681, Магдебург — 25 июня 1767, Гамбург) — немецкий композитор, капельмейстер, музыкальный критик и общественный деятель. Известен также под анаграмматическим псевдонимом Меланте. Был широко известным музыкантом в Германии и за её пределами. Как композитор работал во всех современных ему жанрах музыкального искусства. Внёс значительный вклад в концертную жизнь, издательское дело и музыкальное образование Германии.</p> <p>Как композитор он обладал необычайной стилистической гибкостью. Он свободно владел техникой полифонического письма, но в стремлении к большей доступности пришёл к новому для того времени гомофонному письму. В 1710-х и 20-х годах Георг Филипп Телеман сыграл ведущую роль в создании так называемого немецкого смешанного стиля, соединяя</p>

		<p>немецкий контрапунктический стиль с польским, французским и итальянским (то есть «галантным», проявившемся в начале 1730-х годов; однако его творчество нельзя отнести к ранней классической эпохе). Наибольшее значение приобрела его инструментальная музыка, которая завоевала популярность благодаря тесной связи с бытовой мелодикой, танцем, а также программности и изобразительности. Композитор стремился к тому, чтобы его музыка была доступной, считал своей обязанностью не только развлекать, но и воспитывать. Написал «Упражнения в пении, игре и генерал-басе» (1734), где даны не только элементы музыки и гармонии, но и правила морали. Свободно владея техникой полифонического письма, создавал произведения во всех современных ему музыкальных жанрах. Телеман был самым плодовитым композитором своего времени: его творческое наследие включает более 3000 произведений.</p> <p>С первых шагов своей артистической карьеры Георг Телеман заявляет о себе как о художнике, для которого главным выразительным средством служит мелодия - простая, ясная и доходчивая. Он не скупится на язвительные замечания по адресу "стариков", упражняющихся в хитросплетениях контрапункта, где «сам Диоген со своим фонарем не нашел бы ни капли мелодии» (Denkmaler deutscher Tonkunst, Bd 28, S. 9). В полном соответствии с собственной творческой практикой композитор провозглашает принцип певучести и мелодичности применительно не только к вокальной, но и к инструментальной музыке. Несколько назидательная по тону формулировка этого принципа содержится в автобиографии 1718 года:</p> <p>«Пение - всеобщая основа музыки. Кто берется за сочинение - должен петь в каждой из частей. Кто играет на инструментах - должен быть в пении сведущ, Посему неустанно наставляйте молодежь в пении». Так пишет Г.Телеман в своей автобиографии.</p>
	II. Основной. Практическая часть	
4.	<p>Работа над Сонатой C dur Г.Телемана</p> <p>Цель: добиться качественного звука, звуковедения, а также исполнения штрихов, мелизмов, соответствующих исполнению стилю барокко.</p> <p>Задачи :</p> <ul style="list-style-type: none"> - выявить основные ошибки в исполнении, - анализ и сравнения демонстрации штриха 	<p>В форме диалога ученик при помощи преподавателя вспоминает особенности исполнения старинной сонаты в эпоху барокко.</p> <p>Старинная сонатная форма — музыкальная форма, основанная на тональном различии главной партии и побочно-заклучительной группы в экспозиции и транспозиции побочно-заклучительной группы в главную тональность в репризе.</p> <p>От классической сонатной формы она отличается меньшей интенсивностью развития и структурной невыработанностью партий. Как правило, побочный раздел не имеет своей выраженной темы и противопоставляется главному только тонально. Кроме того, разработка не выделена в самостоятельный раздел и не играет определяющей роли для формы. Это доказывает, что связь старинной сонатной формы с классической только структурная.</p> <p>Форма сформировалась и применялась в эпоху барокко.</p>

	<p>преподавателем, прослушиванием выдающихся исполнителей и собственной игры, - устранение ошибок, если они возникают - отработка чистого и точного исполнения</p>	<p>Барокко в музыке – это экспрессивный, эмоционально-напряженный стиль. Но в музыке экспрессия никогда не бывает сплошной. Эмоциональные образы, темы подчеркнута вступали на нейтральном фоне. Вершиной экспрессивного напряжения в музыке XVII века является воплощение трагического – впервые в музыкальном искусстве и именно в рамках барокко. Природа этого трагизма связана с экспрессией не действия, а психологического состояния. Характерна для стиля барокко и особая структура музыкального образа, предполагающая либо танцевальное движение, либо становление из ядра в разворачивании. Музыка барокко также свойственна внутренняя противоречивость, некий эстетический диссонанс, стремление к разнообразным, многоплановым контрастам.</p> <p>Старинная сонатная форма основана на двух контрастных темах.</p> <p>Как исполнять многочисленные мелизмы в музыке Барокко? Методические рекомендации Э. Данрейтера</p> <ul style="list-style-type: none"> - орнаментика барокко «диатонична», т.е. она использует звуки только одного лада (избегаются резкие созвучия) - украшения исполняются за счет длительности основной ноты - орнаментика должна укладываться в такт, трактоваться, как неотъемлемая часть мелодики и исполняться в соответствии с пульсацией (без метрических и темповых изменений), в конце произведений возможно исполнение в свободной манере, темпе и метре. <p>Исходя из вышеизложенного, перед учащимся ставятся следующие задачи:</p> <ul style="list-style-type: none"> - добиться ровного тона в звуке, без лишнего вибрато; - исполнение стаккато одинарной атакой языка; - последняя залигованная нота должна быть немного укорочена; - трели начинаются с верхней тоны, а не с основной (как было принято в эпоху барокко), если не подчеркнута обратного, что трель должна начинаться с основной ноты; - необходимо выстроить ансамбль с фортепиано, особенно в первой части сонаты, где имеется полифоническая структура. <p>Играем от начала до конца, выполняя поставленные задачи.</p>
5.	<p>Закрепление учебного материала Цель: Подведение итогов проделанной работы. Задачи: Обсуждение положительных и неудачных моментов исполнения</p>	<p>Учащийся самостоятельно и с помощью педагога анализирует урок, дает оценку своего исполнения, обозначает что получилось, а что пока нет, озвучивает способы устранения.</p>
6.	Задание на дом	Повторение ранее изученных этюдов и гаммы

ЛИТЕРАТУРА

1. Махов А. Е. Конец XVII – начало XVIII века: от барокко к галантному стилю и классицизму // Европейская поэтика от античности до

эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 254–258.

2. Никифоров С. Н. К. Ф. Э. Бах и его крестный отец Г. Ф. Телеман //Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 21–30.

3. Платонов Н. Школа игры на флейте/Н.Платонов. – М: Музыка, 2007. – 160 с.

4. Рабей В. О. Г. Ф. Телеман. Двенадцать методических сонат для скрипки или флейты и цифрованного баса // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 32.М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001. С. 53–63.

5. Телеман Г.Ф. Фантазии для флейты соло/ Смирнова А.Н. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2000. – 30 с.

Фирсова Галина Григорьевна,

преподаватель по классу баяна

высшей квалификационной категории

МАУДО «Детская музыкальная школа №4» города Набережные Челны

ИННОВАЦИОННЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ В МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ

«В душе каждого ребенка есть невидимые струны.

Если их тронуть умелой рукой, они красиво зазвучат»

В.А.Сухомлинский

Все дети от природы талантливы. Иногда это яркий ребенок, которого невозможно не заметить, а иногда для раскрытия его способностей потребуется очень много времени, терпения и желания учителя. Нужно не столько измерять одаренность детей, сколько создавать соответствующую инновационную образовательную среду. И во многом это зависит от педагога. Каждый педагог

должен помнить о том, что всегда надо идти вперед, не забывая старого и не отказываясь от нового.

Ведь еще Сократ говорил: «Учитель, подготовь себе ученика, у которого сам сможешь учиться». Обучение музыкально одаренных детей не может базироваться лишь на традиционных методах преподавания. Это связано с рядом особенностей таких детей. Обычно мы говорим: «Талантливый ребенок – талантлив во всем». Как правило, такие дети учатся в лицеях, гимназиях и являются лидерами в своих учебных заведениях. У таких детей весь день расписан по минутам. Задача педагога – помогать такому ребенку, предоставить ему широкие возможности для приобретения демонстрации лидерских способностей в музыке. На уроках найти время выслушать его. Как правило, такие дети умеют анализировать поведения и чувства как собственные, так и окружающих, что в дальнейшем положительно сказывается на исполнении музыкальных произведений.

У одаренных детей обычно высокие требования к самостоятельности и целеустремленности в решении различных задач – это, конечно же, необходимо поддерживать.

Преподаватель, работающий с музыкально-одаренными детьми, должен обладать следующим комплексом качеств:

Личностные – позитивность, целеустремленность, зрелость, эмоциональность, артистичность, доброжелательность, общительность, тактичность.

Профессиональные – знания и умения, помогающие развитию одаренности каждого ученика с учетом индивидуальных особенностей характера, разработка специальных учебных программ, оценка результатов обучения, консультативное обучение детей и родителей.

Поведенческие – умение создать творческую атмосферу, форма поведения педагога. И, конечно же, музыкально одаренного ребенка необходимо знакомить с материалом, который не включен в учебный план. Как показывает практика, при работе с одаренными детьми стандартный подход

уже не может дать необходимого результата. Все более актуальной становится необходимость использования в обучении таких видов педагогических технологий, которые позволяют не только дать знания, но и максимально увлечь учащихся, помочь раскрыть их потенциал. Именно к таким видам педагогических технологий можно отнести игровые технологии, которые по мнению Т.М. Михайленко: «Занимают важное место в учебно- воспитательном процессе, так как не только способствуют воспитанию познавательных интересов и активизации деятельности учащихся, но и выполняют ряд функций:

1. Правильно организованная, с учетом специфики материала игра, тренирует память, помогает учащимся выработать речевые умения и навыки.
2. Игра стимулирует умственную деятельность учащихся, развивает внимание и познавательный интерес к предмету.
3. Игра – один из приемов преодоления пассивности учеников.

Так же в музыкальной школе широко применяют технологию проблемного обучения, помогающую воспитать гармонично развитую творческую личность, способную логически мыслить, находить решения в различных проблемных ситуациях. Технология проблемного обучения реализует идею «обучение через открытие нового, неизвестного». На каждом уроке нужна новизна, проблема, неожиданность, интригующая ситуация актуальная и доступная для каждого учащегося. Так, например, проблемная ситуация ставится при расстановке аппликатуры (на баяне – это традиционная или позиционная), обозначение динамической нюансировки, определения кульминации произведения и т.д. При работе непосредственно над произведением (игре на баяне) – это использование голосов полифонии в разных регистрах, сольфеджирование (пение с названием нот) инструментального голоса. Используется так же способ исполнения голосов одного произведения на двух инструментах в дуэте с педагогом. Интеграция различных видов искусства очень важна на уроках эстетического цикла и может стать частью проблемного обучения. Вовлечение учащегося в

размышление о связи музыки с живописью дает эффект осмысления близости искусств. Ведь очень часто живопись присутствует в названиях музыкальных произведений: «Колокольчики», «Лунный свет», «Игра воды» и т.д.

В младших классах учащиеся с удовольствием рисуют образы исполняемых музыкальных произведений. В средних и старших классах в период изучения И.С. Баха говорим об эпохе, в которой он жил, об инструментах, для которых были написаны его гениальные произведения. Использование в учебном процессе новых, нестандартных форм обучения одаренных детей в комплексе с традиционными формами обучения позволит сделать уроки желанными, а значит стабильными и осмысленными. Это может стать мотивацией к планомерному благополучному развитию одаренных детей и достижению высоких результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грохотов С.В. Как научить играть на рояле. – М.: Классика-XXI, 2005, С.216
2. Михайленко Т.М. Игровые технологии как вид педагогических технологий// Педагогика: Традиции и инновации; материалы международной заочной научной конференции. – Челябинск: Два комсомольца, 2011, с.140-146
3. Сальникова Т.П. Педагогические технологии. – М.: ТЦ, с.2000
4. Шмаков С.А. Игры учащихся – феномен культуры. – М.: Музыка, 1994, с.151
5. Щуркова Н.Е. Диагностика воспитанности: Педагогические технологии. – Краснодар, 2004, с.19.

Храмушина Наталья Николаевна

преподаватель вокально – хоровых дисциплин

высшей квалификационной категории

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

**ФОРМЫ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ СО СЛАБОЙ
КООРДИНАЦИЕЙ СЛУХА И ГОЛОСА КАК ОДНО ИЗ УСЛОВИЙ
РАЗВИТИЯ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ**

Уже много лет вокалистов и хормейстеров волнует вопрос о музыкальном развитии фальшиво поющих детей. Хоровое пение, в отличие от сольного пения, наиболее доступный вид музыкальной творческой деятельности. Оно формирует положительное отношение детей к музыкальному искусству, широко используется в целях формирования эстетического вкуса, творческой активности детей, стимулирует развитие интереса к музыке и расширяет музыкальный кругозор у детей.

Природа одарила всех по-разному, один поёт, как «ангел», другому на ухо наступил «медведь». Больше всего от не развитой координации слуха и голоса у детей страдают музыкальные учебные заведения. Так называемых «гудошников» нередко отстраняют от занятий в хоровом классе. В основном это происходит из-за недостатка времени и внимания педагога к индивидуальным особенностям ребенка, к развитию слуховой сосредоточенности, без которой не возможно правильное пение. Суть проблемы может быть разнообразной. В большинстве случаев с детьми не занимались в детском саду, у них никогда не звучала дома живая музыка. С более сложными детьми нужно выяснить, что мешает ему верно петь. Причин может быть немало. Например: нелюбовь к пению, стеснительность, апатичность ребенка. И наоборот, чрезмерная активность, от которой появляется напряжение лица, артикуляционного аппарата, различные заболевания, связанные с горлом. Также одной из причин неверной интонации может, заключается в том, что дети еще не обладают устойчивыми навыками пения, плохо себя слушают, переходят на крик. Некоторые из них поют

«говорком». У таких детей отсутствует напевность и чистота интонации. Они гудят в пределах двух максимум пяти звуков. Про таких детей говорят, что у них отсутствует координация между слухом и голосом. Это можно отнести к тем детям, которые в разговорной речи используют лишь грудную манеру голосообразования. Их речь отличается узким звуковым диапазоном - в пределах примарных тонов, монотонностью и интонационной неразвитостью. Правильным интонированием мелодии может овладеть любой физически здоровый ребенок. Просто каждый требует к себе индивидуального подхода: кто-то улавливает все на лету, и работать с ним одно удовольствие; к кому то нужно приложить немало усилий, а есть группа учащихся, которые требуют длительной работы. Во всех этих случаях помощь музыкантам может оказать методика по освоению музыкальной грамотности (развитию музыкального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма и т. д.) хоровое сольфеджио. Эта методика состоит из игровых упражнений, имеющих простую и доступную форму для ребенка, с соблюдением основного педагогического принципа: от конкретного к абстрактному.

Важнейшим этапом работы по развитию вокальных навыков являются распевания. Распевание выполняет функцию настройки, подготовки голосового аппарата к работе над репертуаром. При работе с учащимися со слабой координацией слуха и голоса можно использовать упражнения с игровыми элементами. Предложив детям поиграть в кукольный театр, где они должны правильно озвучить своего сказочного персонажа. Или же покататься на ракете. Руками и голосом мы пытаемся показать движение взлета и возврата ракеты. Начинаем с самого низкого звука, какой только они смогут воспроизвести и делаем голосом «glissando» до самой высокой ноты. При этом руки способствуют зрительно увидеть, как наш голос взлетел высоко вверх и опустился глубоко вниз. Если педагог сумеет настроить голос "гудошника" на фальцетное звучание, то его звуковысотный диапазон значительно расширится, и ребенок начнёт правильно интонировать. Можно исполнить попевку из трех ступеней вверх и вниз на слог ма, лё, повторять её по полутонам вверх до тех

пор, пока у ребенка не появится затруднение при ее исполнении. Появление напряжения в голосе это признак того, что ребенок дошел до верхней границы его звуковысотного диапазона. Затем, нужно прослушать звучание его голоса на тонах, расположенных ниже его примарной зоны.

Процесс пения, это, по сути, движение различных групп мышц. В результате длительной и регулярной тренировки эти движения могут стать автоматическими, то есть перейти в навыки. Такая внезапно открывшаяся способность у ребенка имеет для него большое воспитательное значение.

Приступая к первым хоровым или вокальным занятиям с учащимися, необходимо взять в поле зрения не столько их голос, сколько их речь, музыкальный слух. Спокойная речь детей протекает преимущественно нормально, в пределах нижней половины диапазона их певческого голоса. Об этом же свидетельствует Л.Д. Работнов: «При разговорной речи высота голоса держится в пределах, требующих наименьшего напряжения голосовых связок, - у мужчин в тонах от а до е, у женщин и детей на октаву выше; благодаря обилию обертонов и быстрой смене высоты тона в разговорной речи иногда бывает трудно определить действительную высоту голоса».

На начальном этапе при работе над произведениями с детьми «гудошниками» целесообразно петь мелодию песни с показом рук. То есть все движения мелодии, скачки и т.п. всё это мы показываем руками, а иногда даже и самому педагогу следует помочь ребенку. К сожалению, очень многие дети страдают не только не развитой координацией слуха и голоса, но координации движения. Т.Боровик в своей работе «Звуки, ритмы и слова» используют интонационно-речевые движения как средство, направленное на развитие координации слуха и голоса, параллельно подкрепленные «пальчиковыми играми», так как тренировка «мелкой пальцевой моторики является мощным физиологическим средством, стимулирующим развитие речи, а, следовательно, и оказывающим большое влияние на чистоту интонирования».

Так же одним из результативных способов слухового контроля над качеством пения является пение при помощи дополнительных «ушей». Такой

способ предложил В. Емельянов. Для этого нужно ладони сложить в виде ракушки и приложить к ушам. В этот момент включается внутренний слух и у детей выравнивается пение.

Метод «мысленного пения» (или пения про себя) является одним из важнейших приёмов работы с плохо интонирующими детьми. При прослушивании, чьего либо пения, дети пытаются повторить те же самые мышечные движения, которые положительно влияет на сосредоточенность внутреннего слуха, при этом можно играть мелодию песни с аккомпанементом со всеми паузами, а задача хормейстера показывать вступление певцов по руке. При таком приёме активизируется слуховая активность у детей, также развивается внимание, ведь не все дети поют одинаково ритмично и под музыку. Эту работу можно проводить как всем коллективом, так и отдельно по группам и уже на первых уроках.

Метод сравнительного анализа. Здесь можно уже сформулировать вопрос, то есть поставить задачу перед детьми: «Правильно ли спела группа? Какие ошибки были у исполнителей? Дружно ли пел коллектив?» и т.п. Ребенка «гудошника» нужно научить слушать себя, других и делать самоанализ.

Работая над развитием координации слуха и голоса, не следует забывать и про другие навыки, которыми должен научиться ребенок. Это звукообразование и дыхание. Самым длительно формирующимся навыком является дыхание - навык сложный и необходимый. Несмотря на то, что дыхание является чуть ли не самым главным, не следует часто заострять внимание детей, потому что с развитием комплекса певческих навыков он тоже привьется. Некоторые педагоги утверждают, что говорить ученикам о дыхании не следует. Работа над дыханием не должна быть самоцелью. Важно, чтобы дети осознавали процесс дыхания, а это требует особого педагогического подхода. Порою ребенок, который страдает плохой координацией слуха, и голоса бывает зажат в певческом аппарате: рот не открывается, поёт в нос и плохая дикция. И как только мы начнем исправлять эти недостатки, то всё

получиться и голос будет звучать. А ребенок получает удовольствие от проделанной работы, что это самое главное в нашей работе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богино Е. Игры - задачи. Для начинающих музыкантов. М.; Музыка, 1974.-293с.
2. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. М.; Музыка, 2000. – 286 с.
3. Пасынкова Н.Б. Влияние музыкальных движений на эмоциональную сферу личности. Психологический журнал, 1995. №4
4. Плужников К. Механика пения (принципы постановки голоса) отв. Редактор Домская Н.В. С-Пб.: Композитор, 2004. -88с.

Шакирова Лира Шаукатовна

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории

МБУ ДО «Школа искусств им.С.Сайдашева»

Высокогорского муниципального района РТ

ИНТЕГРИРОВАННЫЙ ПОДХОД В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Интеграция искусств - это взаимопроникновение элементов, находящихся в разрозненном состоянии, но изначально имеющих генетическое родство. Это раскрытие внутреннего родства, разнообразного художественного проявления и перевод, перенос, преобразование данной художественной формы в другую модальность - цвета в звук, звука в пространства, пространство в мерность строки стихотворения. Интеграция на уроках фортепиано, основана на ассоциативных связях различных видов искусств. Интеграция предметов эстетического цикла позволяет достичь взаимосвязи: человек - общество - природа, затрагивая нравственно-этическую сторону этой связи. Это касается объединения таких курсов, как музыка и изобразительное искусство, музыка и художественный труд, музыка и литература, которые гармонично дополняют друг друга.

Представить себе математику и музыку, стоящими рядом, трудно, однако именно музыке суждено было стать первым свидетельством, подтверждающим справедливость знаменитого тезиса древнегреческого математика, философа Пифагора: «Всё есть число». Именно в музыке обнаружена была Пифагором таинственная связующая роль чисел в природе и заодно арифметика обогатила основу музыкального построения – музыкальные гаммы. Пифагор создал свою «школу мудрости», положив в ее основу два искусства - музыку и математику. Он считал, что гармония чисел сродни гармонии звуков и что оба эти занятия упорядочивают хаотичность мышления и дополняют друг друга.

Музыка основана на соотношении числа и времени и не существует без них. Время всегда предполагает число и его воплощение. «Без числа нет различия и расчленения, а, следовательно, нет и разума». В начале XX века наш знаменитый соотечественник философ А.Ф.Лосев пишет, что музыка есть «выразительное, символическое конструирование числа и сознания. Математика логически говорит о числе, музыка говорит о нем выразительно».

Гармония – одно из тех понятий, которое имеет математическое выражение (знаменитое «золотое сечение») и вместе с тем применимо к описанию эстетических явлений, а также человеческих отношений. Любопытно, что и в русском языке слово «лад» имеет несколько значений. Это музыкальный термин, обозначающий строй, для которого характерно определенное соотношение тонов и созвучий, связанных тяготением друг к другу. Вместе с тем, «ладный» означает «красивый, пропорционально сложенный», «лад» - согласие, мир; «ладами» называли в Древней Руси мужья жен и жены – мужей. Лада – славянская богиня весны и любви. Кстати, и слово «ладоши» - части рук, с помощью которых устанавливается и удостоверяется согласие и мир, также образовано от слова «лад».

Конечно, понять весь глубинный, философский смысл связи музыки и математики достаточно сложно и, пожалуй, невозможно маленькому ребенку. Но почувствовать это интуитивно (как это почувствовали наши далекие предки), наверное, возможно, но при условии, что дети будут слушать по-

настоящему художественную музыку (а не современный электронный суррогат), будут исследовать, самостоятельно осваивать мир звуков и различные виды музыкальной деятельности. Тогда они почувствуют и увидят, что звуки бывают короткими и длинными, их бывает много и мало.

Элементарные математические представления складываются у детей очень рано. «Кто это у нас в углу сидит?» - спрашивает мама годовалого малыша и даже не задумывается о том, что это первоначальное знакомство с темой «Углы». Или заплаканному ребенку говорят: «Не плачь, куплю калач. Не реви, куплю целых три» - и малыш не только успокаивается, но и узнает названия чисел и цифр. Далее следуют колыбельные песенки с пересчетом элементов разных множеств, сказки, где есть ситуации с математическим смыслом. Ребенок растет и знакомится со сверстниками, играет с ними в различные игры. Чтобы выбрать ведущего, нужна считалка – это счет. Вольно или невольно ребенок получает математические знания. Математическими понятиями изобилует наша речь: круг, шар, квадрат, площадь, точка, длина, ширина, угол, прямая, кривая и т.д. Эти термины очень рано входят в детский обиход.

Если ребенку словесные поговорки, считалки положить на музыку, они превращаются в песенки. Тем самым усвоение последовательности натурального ряда становится не только легче, но еще и интереснее для ребенка. Использование на уроках музыки музыкально-дидактических игр на развитие чувства ритма способствует развитию и закреплению некоторых новых понятий в музыке. Дети узнают, что звук бывает длинным и коротким, звуки бывают высокими и низкими («Звучащий клубок», «Игры с пуговицами», «Птички и птенчики», «Три медведя», «Музыкальные птенчики» и т.п). Подвижная музыкальная игра «Найди свой листик» способствует закреплению нотной грамоты. А так же можно играть в игры на закрепление длительности нот, приемов игры на инструменте (игра «Веселый круг», игра-танец «Мы вместе», «На горке»).

Музыка как средство умственного воспитания воздействует на ход образовательного процесса в различных аспектах. Во-первых, она делает занятие более интересным и тем самым весьма привлекательным для ребенка. Во-вторых, музыка насыщена образами, которые содействуют формированию мыслительных процессов. В-третьих, музыка во взаимодействии с математикой делает процесс познания весьма эффективным за счет целенаправленного осуществления взаимосвязи интеллектуальных и эмоциональных компонентов человеческой психики. В-четвертых, музыкальный компонент оказывает влияние не только на интеллектуальное и художественное развитие ребенка, но и на его нравственное воспитание, поскольку эмоциональные состояния, вызываемые посредством использования в учебном процессе художественного материала, заставляют ребенка бережнее относиться к полученному знанию, а как следствие – к своему «интеллектуальному багажу». В-пятых, музыкальное занятие с элементами математики способствует появлению интереса к учебной деятельности.

Таким образом, успешное протекание музыкального развития учащихся в условиях использования в учебно-воспитательном процессе музыкально-математических средств обеспечивается реализацией следующих теоретических положений:

- единства образных и понятийных средств организации музыкальной деятельности;
- аналогии понятий интегрируемых областей знания;
- игровой деятельности как способа организации познавательного процесса.

Все это поможет ребенку познать красоту музыкального мира и тем самым приблизиться к истине, ведь именно красота способна привлечь, удержать и побудить к творчеству всякого, кто способен ее разглядеть и оценить. Именно красота является одной из необходимых, непреложных основ человеческого бытия, познания мира, ведь, как отмечает российский философ, специалист в области эстетики, аксиологии и истории философии Л. Н.

Столович, «вся история научного знания свидетельствует о том, что истина дается только тем, кто способен видеть ее красоту».

ЛИТЕРАТУРА

1. Брикунова С.С. Педагогические условия развития творческого самовыражения детей средствами искусства в системе начального образования. Текст.: дис. .канд.пед.наук./С.С.Брикунова. Ростов -на. Дону, 2005. -169с.

2. Гридчин О.В. Развитие музыкальности детей в условиях комплексного взаимодействия искусств. Текст. :автореф. дис. . канд.пед.наук./ О.В.Гридчин. Белгород, 2001. - 23с.

3. Кульневич С.В., Лакоценина Т.П. Анализ интегрированных уроков. Анализ современного урока: Практическое пособие. – Ростов н/Д: «Учитель», 2003.

4. Лапинская Л.А. Предмет специальности через призму межпредметных связей.

5. Лойко Л.П. Создание условий на уроках музыки для формирования образного мышления обучающихся через интеграцию музыки с другими предметами.

6. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения / Г.М. Цыпин. - М.: Фирма «Интерпракс», 2003г. - 373с

Шамсимухаметова Ляля Рамилевна,

преподаватель по классу музыкально-теоретических дисциплин

первой квалификационной категории

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

РАБОТА НАД ВОКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННЫМИ УПРАЖНЕНИЯМИ НА УРОКЕ СОЛЬФЕДЖИО В ПЕРВОМ КЛАССЕ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Пение занимает особенное место в музыкальной деятельности ребенка. Благодаря пению дети впервые знакомятся с эстетическим отношением к жизни. Также нельзя отрицать чрезвычайно полезное его воздействие на

детский организм: кровообращение, дыхание, эмоциональное настроение. Через пение ребенок знакомится с творческим самовыражением, исполнительской музыкальной деятельностью.

На начальном этапе обучения сольфеджио в детской музыкальной школе основной задачей является формирование ладовых и звуковысотных представлений. Работа над этим ведется с помощью ежедневных вокально-интонационных упражнений.

Л. И. Чустова, московский преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, говорит о следующих таких формах работы с начинающими:

1. распевания – упражнения для развития певческих навыков
2. песенки-попевки
3. пение по нотам
4. интонационные-ладовые упражнения и творческие задания

Рассмотрим некоторые из этих упражнений:

1. распевания – упражнения для развития певческих навыков должны способствовать правильному звукообразованию и воспитанию у детей бережного отношения к голосу.

1 «Морской прилив»



У о а о у

2 «Ослик»



А и а и а

2. песенки-попевки

В коротких мелодиях-попевках узкого диапазона осваиваются ступени в следующей последовательности:

V-III, III-V, I-V, V-VI-V, V-VI-V-I.

Сначала дети поют их только со словами (педагог подыгрывает на фортепиано). Важно показывать движение мелодии рукой вверх и вниз.

21 «Дин-дон»

Оживленно



Дин дон, ди ли, ди ли, пог ре муш ки нам ку пи ли
и зве нят со всех сто рон: ди ли, ди ли, ди ли, дон.

3. пение по нотам

Работу над пением по нотам следует начинать тогда, когда учащиеся уже накопили определенный попевочный багаж, который на начальной ступени обучения помогал исполнять различные мелодии. Дети должны чувствовать устойчивость и неустойчивость в музыке, свободно исполнять ритмические рисунки с четвертями, восьмушками, половинками, паузами.

Поступенное движение Размер $\frac{2}{4}$

31 Попевка

Не спеша



По те ря ла ру ка вич ки я в ле су.
Все и шу их, а най ти то не мо гу.

32 Немецкая песня

Умеренно



4. интонационно-ладовые упражнения и творческие задания. Эти упражнения изучаются вместе с музыкальными примерами из «пения по нотам» и помогают более осмысленному интонированию.

Тональность До мажор

Задание 1

Спойте гамму До мажор:

- отстукивая ладошкой метрические доли;
- с дирижированием.

а)

б)

Систематические занятия вокально-интонационными упражнениями закладывают основу всей системы навыков сольфеджирования. При этих занятиях требуется терпение и преподавателя и учащихся. Темп должен быть спокойным, чтобы ученики успевали услышать себя. Перед исполнением упражнений дети должны настроиться. При сольфеджировании нужно петь напевно, легато, точно выдерживая длительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Осколова Е.Л. Мое любимое сольфеджио ч. 1. – М., 2017.– 126 с.
2. Чустова Л.И. Гимнастика музыкального слуха. – М., 2015. – 141 с.

Шафикова Гульназ Габдельмазитовна,

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

ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД РАЗВИТИЕМ ЧУВСТВА МЕТРОРИТМА В КЛАССЕ ДОМРЫ

В музыке высотные взаимоотношения звуков неотделимы от временной организации и, следовательно, развитие интонационного слуха и чувства метроритма должны вестись одновременно. Все физиологические процессы в природе, и в человеческом организме происходят в определенном ритме. В своей книге «Психология музыкальных способностей» Теплов пишет, что

чувство метроритма основано на восприятии временных организаций музыки не только слухом, но и физическими клетками организма. Слушая музыку, у человека возникает потребность двигаться, т.е. непроизвольно покачивать головой или ногой. Замечено, что при этом даже изменяется пульс, дыхание становится неравномерным в зависимости от того, какое впечатление произвела музыка.

Для начала надо представить себе некоторые термины и понятия, которые будут встречаться в дальнейшем.

1. Ритм - закономерное чередование звуков различной длительности в музыке (от греческого *rhythmos* — соразмерность). Ритм один из основных элементов выразительности мелодии (наряду с различной высотой - интервальным соотношением звуков, составляющих мелодию). Мелодия образуется только в том случае, если звуки организованы ритмически, т.е. обладают определёнными длительностями; чередование звуков вне определённого ритма не воспринимается как мелодия. Это происходит потому, что ритм обладает большой выразительной силой.

2. Метр – последовательное чередование опорных (акцентируемых) и неопорных (безакцентных) долей ритмическом движении. Название термина происходит от греческого *metron* — мера. Подобно главным жизненным процессам — дыханию, сердцебиению, музыка как бы равномерно пульсирует, в ней непрерывно сменяются моменты некоторого напряжения и разрядки. Моменты напряжения (акцентируемые) принято называть сильными. Основная ячейка музыкального метра - фрагмент музыки заключенный между сильными долями и называемый тактом.

3. Темп – скорость движения (лат. *tempus* - время). Темп произведения зависит от его характера, настроения, содержания. Правильный темп — важное условие выразительного исполнения; существенное отклонение от правильного темпа ведёт к искажению произведения.

В методике преподавания домра при работе над чувством ритма нужно обязательно применять и использовать какие - то физические проявления

человеческого организма. Когда начинаю работать с учащимися 1 класса, то чаще всего использую хлопанье в ладоши, отстукивание карандашом, а иногда ходьбу и дирижирование. На первых порах это просто четкое движение под музыку марша, умение выполнять каждую долю, «шаг» хлопками. Под танцевальную музыку дети учатся легко бегать ровными восьмыми, приговаривая слово «бегать». Хлопками выполняю ритм, а дети читают его словами: «Шаг, шаг, бегать, шаг», одновременно хлопая в ладоши. Когда ученики начнут более свободно воспринимать простейшие ритмы, состоящие из четвертей и восьмых, то даю этим ритмическим группам названия: четверть на слог «тик», восьмые - на слоги «ти - ки», половинная - «стой», и затем показываю как они записываются. Можно придумать множество сочетаний с этим ритмом. Ученики пропевают мелодию, можно и со словами, а потом со слогами, затем прошу шашками (игра) расставить ритм пьесы. Пьесы «Петушок», «Цыплятки», «Перепелочка», так же начинаю приучать, чтобы чувствовали пульсацию долей, т.е. чередование сильных и слабых долей в музыке. Слуховое ознакомление с сильной и слабой долями можно начать со знакомства с маршем. Командой в марше является сильная доля, ударная на счет «Раз - и». Затем, слушая такие пьесы, как «Веселые гуси» и многие другие, учащиеся отмечают или хлопками, или карандашом по столу только сильную долю в такте, а затем каждую долю.

Самое важное в развитии метроритма – это воспитание чувства метричности. Оно заключается в умении выдержать равномерность в каком-то определенном темпе. Мы привыкли, что исполняется в среднем темпе, а ведь необходимо работать в любых темпах над исполнением одного и того же примера (в более быстром или в более медленном). Ощущение правильного темпа, умение выдержать его – это та же самая «настройка», что и настройка на определенной высоте. Темп влияет на трудности примера и на музыкальность исполнения. Одна мелодия должна быть исполнена очень быстро, легко, другая - протяжно.

Полезны вот такие упражнения. Учащимся предлагаю просто считать «раз, два, три и т. д.» в определенном темпе. Счет проводится вслух и про себя, а в счете меняются темп, акценты, делаются паузы.

Чаще всего учащиеся ускоряют темп, а не замедляют. Над развитием чувства метра в разных темпах необходимо работать отдельно. Для этого педагогу очень важно, дирижируя правильно, показать темп. Для того, чтобы жест был четким и убедительным нужна, прежде всего, внутренняя настройка. Прежде тем, как начать играть, надо спеть мелодию, настроиться в нужном темпе и тональности.

К сложным размерам надо подходить постепенно, важно с детства накапливать соответствующий слуховой опыт. Немало художественно-ценного материала для этого имеется в русской музыке. Включая в индивидуальные планы ученика, постепенно усложняющиеся пьесы в сложных размерах, педагог подводит его к исполнению наиболее трудных произведений.

Ритмические упражнения не должны быть самоцелью. Они должны способствовать закреплению интонационно - слуховых навыков, подготавливать слух к восприятию, записи и исполнению музыки на уроках по специальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булучевский Ю. С. Краткий музыкальный словарь: [Для детей] / Ю. Булучевский, В. Фомин. - СПб.; М.: Музыка, 1998. – 459 с.
2. Конорова Е. В. Методическое пособие по ритмике. Вып. 1. Занятия по ритмике в первом и втором классах музыкальной школы: В помощь преп. сред. муз. школ / Предисл. авт. - М.: Музыка, 1972. - 116 с.
3. Ставицкий. З. И. Начальное обучение игре на домре / Ред. и авт. предисл. И. И. Шитенков. - Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. - 63 с.

Шигапова Гульнара Масхудовна,

преподаватель по классу баяна

высшей квалификационной категории

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

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ИГРЫ НА ГОТОВО-ВЫБОРНОМ БАЯНЕ

Готово - выборный баян уже давно получил широкое распространение и признание. Программа по классу баяна для детских музыкальных школ ставит задачу обучения игре на готово-выборном баяне. Ознакомление с левой выборной клавиатурой предполагает предварительное изучение основ игры на инструменте и приобретение определённых музыкально-теоретических знаний. Такая последовательность в обучении продиктована практическими выводами из методики обучения многих педагогов-баянистов. Целесообразность изучения выборной клавиатуры в музыкальной школе, т.е. на начальном этапе обучения очевидна, так как воспитание полноценного музыканта не мыслится без игры полифонии, крупной формы, оригинальной музыки для баяна, которую можно играть без искажений только на выборном баяне.

Развитие первоначальных навыков движения пальцев.

Общее правило постановки левой руки заключается в следующем: она согнута в локте и находится на таком расстоянии от корпуса баяниста, которое обеспечивает её свободное положение и чёткую работу пальцевого аппарата. Ладонь руки свободно прилегает к крышке баяна. Большой палец полусогнут, немного выступает за край корпуса баяна и при перемещении руки не меняет своего положения.

Во время движения меха на разжим 1-ый палец не должен упираться в крышку, так как это вызывает ненужное напряжение кисти руки. Плотная прилегающая к крышке баяна ладонь при сжиге меха может затруднять работу пальцев.

При игре на выборной клавиатуре пальцы левой руки совершают разнообразные движения, связанные с исполнением гаммаобразных последовательностей и коротких арпеджио. Каждому из этих основных видов

техники соответствует определенное положение руки, обеспечивающее их свободное исполнение.

Работая над развитием у учащихся двигательных навыков пальцевого аппарата, педагог должен правильно подбирать упражнения, этюды и различный материал для левой руки. В качестве упражнений наиболее целесообразно использовать небольшие гаммообразные построения, имеющие несложный ритмический рисунок.

Систематическая работа над упражнениями будет способствовать постепенному развитию первоначальных навыков игры на выборной клавиатуре. В качестве музыкального материала можно рекомендовать народные песни с простым ритмом и гаммообразным движением мелодии.

Игра двумя руками.

Исполнение пьес двумя руками одновременно – важный этап работы, основной целью работы которого является развитие у учащегося координации движения рук.

Исходя из дидактического принципа постепенности усложнения материала, педагог должен наметить план работы с учеником, учитывая его музыкальные способности и степень подготовленности.

Примерный план работы с начинающим:

- 1) разучивание пьес, где тематический материал излагается поочередно в партиях правой и левой руки;
- 2) исполнение пьес с одновременным изложением музыкального материала в двух партиях;
- 3) включение в программу произведений, имеющих в партии левой руки различные аккорды и мелодические обороты арпеджированного характера;
- 4) работа над развитием координации движений пальцев при различных приемах звукоизвлечения в произведениях, которые ставят перед учащимся более сложные исполнительские задачи.

Дальнейшее совершенствование игры на готово-выборном баяне связано с целенаправленной работой над техникой левой руки и постепенным усложнением музыкального материала.

Работа над развитием техники левой руки.

В процессе занятий работа над развитием исполнительской техники, как показывает практика, зачастую ведется неравномерно. Нередко после приобретения учеником первоначальных навыков игры на выборной клавиатуре педагог сосредотачивает внимание на разучивании пьес, меньше времени уделяя работе над гаммами, арпеджио и другими техническими упражнениями. А ведь это является важным звеном развития техники левой руки – без прочного овладения техническими приемами невозможно успешное освоение выборной клавиатуры и совершенствование игровых навыков.

На первом этапе при работе над гаммами должны решаться следующие задачи:

- 1) освоение аппликатурных формул мажорных и минорных гамм;
- 2) работа над качеством звука (выработка ровности звучания);
- 3) преодоление трудностей, связанных с приемами переключивания и подкладывания пальцев в гаммах;
- 4) достижение четкой координации рук при исполнении гамм обеими руками.

Освоение коротких арпеджио и трезвучий (мажорных и минорных аккордов) также имеет значение для общего развития техники левой руки при игре на выборной клавиатуре.

В процессе дальнейшего обучения музыкально-технические задачи будут расширяться. Одним из решающих факторов успешного развития техники является выбор наиболее целесообразного учебного материала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акимов Ю.Т. Прогрессивная школа игры на баяне. Ч. 2. —М.: Сов. композитор, 1971. – 120 с.

2. Говорушко П.И. Начальный курс игры на готово-выборном баяне. - Л.: Музыка, 1980. - 56 с.

3. Сурков А. Пособие для начального обучения игре на готово-выборном баяне. – М.: Советский композитор, 1979. – 96 с.

Шлычкова Кристина Владимировна,
преподаватель по классу скрипки

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

ОРГАНИЗАЦИЯ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ В КЛАССЕ СКРИПКИ

Начальный период обучения игре на скрипке довольно сложен. Преодоление трудностей во многом зависит от природных данных: слуха, чувства ритма, памяти, строения рук и координации движений.

Успехи учащихся во многом зависят от правильной организации их домашних занятий. Важное значение в организации домашних занятий имеют чётко сформулированные задания, записанные педагогом. Учитель слышит на уроке только тот или иной результат этого процесса. В связи с этим организация и методика самостоятельных занятий является одной из существенных проблем скрипичной педагогики, поскольку на уроке дается направление, а формирование музыканта происходит именно дома.

Важный элемент в начале ежедневных занятий — разыгрывание. Необходимо объяснить ученику, что в домашнем задании, быстрое произведение никогда не следует начинать, играя в настоящем или близком к нему темпе, т. к. не разыгранные руки могут не справиться с этой задачей хорошо, а это внушает чувство неуверенности и разочарования, может создаться впечатление, что предыдущая работа результатов не принесла.

Практика показывает, что на качество работы отрицательно влияют три распространенные ошибки. Первая – привычка играть без остановки, от начала до конца. Часто ученики ограничиваются выучиванием текста наизусть и прекращают работать над произведением. Проигрывание целиком – это результат работы. Вторая ошибка - игра в быстром темпе. Бесконтрольная игра

воспитывает небрежность, неряшливость, детали не осмысливаются, не прослушиваются, фальшивые ноты не исправляются. Только когда работа над произведением близится к завершению, можно сыграть его несколько раз в настоящем темпе или близко к нему. Но затем следует обязательно вернуться к исправлению ошибок в более медленном темпе. Третья ошибка – это преждевременная игра наизусть. Играя наизусть, закрепляются старые ошибки, неизбежны и новые. Даже перед экзаменом или концертом необходимо чередовать игру по нотам и без них.

На первом занятии можно раздать учащимся небольшие памятки с советами по организации домашних занятий.

Примерная информация:

- Точное распределение времени на начальном этапе обучения, можно составить план с конкретными задачами.

- Тишина. Во время домашних занятий ребёнка не должно ничего отвлекать.

- Удобное расположение рабочего места. Выбор правильного освещения и правильная постановка пульта с нотами. Не следует заниматься сидя.

- Занятие лучше начинать с того, что больше получается, таким образом, настроив положительно на результат. Затем переходить к работе над наиболее трудным материалом, требующим большей сосредоточенности.

- Домашние занятия должны быть подчинены определённому режиму, т.е. важнейшее значение для ребёнка имеет расписание. Так ребёнку будет проще в дальнейшем организовать самому свою самостоятельную работу дома.

- Следить за постановкой рук.

- Отдых по 2-3 минуты каждые 20-30 минут. В это время следует ещё раз просмотреть ноты изучаемого произведения, обращая внимание на динамические указания и терминологию. Подобные занятия без инструмента развивают зрительную память, помогают запоминать наизусть и способствуют

развитию внутреннего слуха. Ещё один способ отдохнуть несколько минут - совершить несколько потягиваний, наклонов и поворотов корпуса, что позволит «размять» уставшие группы мышц и освободиться от ненужного напряжения в теле.

Очень важно с самого начала выработать неприязнь к «фальшивой» игре (услышав фальшивый звук, ребёнок должен остановиться, исправить его и несколько раз сыграть правильно) и ребенка критическое отношение к собственной игре, умение слышать себя как бы со стороны.

Залог успеха юных музыкантов находится в систематической домашней работе. Важность домашних занятий неопределима. Ежедневные систематические занятия для учащегося - скрипача нужны для приобретения правильных исполнительских навыков, поддержания технического аппарата в хорошей игровой форме и совершенствования профессиональных способностей.

Также должен быть установлен контакт с родителями. Взаимоотношения родителей и преподавателя должны строиться на основе сотрудничества. И педагог, и родители рука об руку сообща идут по сложному пути воспитания юного музыканта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. - М.: Классика - XXI, 2006.- 38с.
2. Погожева Т.В. Вопросы методики обучения игре на скрипке. - М.Музыка, 1966.- 153 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1.	<i>Алиакберова Алия Ирековна, г. Набережные Челны</i> Мелизмы в фортепианной музыке: характеристика, особенности, разновидности	3
2.	<i>Ахмедова Гульсина Миннехановна, г. Нижнекамск</i> Гнусавость и способы его устранения при помощи вокальных упражнений	7
3.	<i>Брахнова Анна Владимировна, г. Набережные Челны</i> Ансамблевое музицирование как творческая форма обучения детей	10
4.	<i>Буркова Любовь Васильевна, г. Набережные Челны</i> Как подготовиться к музыкальной викторине	14
5.	<i>Гайфуллина Алла Александровна, г. Набережные Челны</i> Здоровьесберегающие технологии В.Ф. Базарного как основа педагогики	17
6.	<i>Галина Резеда Радиковна, г. Набережные Челны</i> Работа над инструктивным материалом в классе домры (конспект открытого урока)	22
7.	<i>Галина Резеда Радиковна, г. Набережные Челны</i> Значение инструктивного материала в развитии техники исполнителя домриста	25
8.	<i>Данилова Светлана Юрьевна, г. Казани.</i> Работа с одаренными детьми в ДМШ	29
9.	<i>Егорова Светлана Григорьевна, г. Набережные Челны</i> Посадка и постановка рук учащихся в младших классах баяна	34
10.	<i>Еливанова Ольга Владимировна, г. Набережные Челны</i> Развитие чувства ритма и музыкальной формы у детей с ОВЗ (заболевания ДЦП и слабовидящих) на уроках сольфеджио в средних классах ДШИ	37
11.	<i>Жадовская Полина Сергеевна, Фарукишина Лилия Азгаровна, г.Нижнекамск</i> Стилистические особенности романтической сонаты	43
12.	<i>Журавлева Рамзия Нагимовна, г. Набережные Челны</i> Роль национальной музыки в репертуаре учащихся	47
13.	<i>Зайдарова Наиль Салиховна, г. Набережные Челны</i> Предлагаемые обстоятельства и линия действия роли	50
14.	<i>Замилова Луиза Мегдятовна, г. Набережные Челны</i> Расширение выразительных возможностей хорового произведения за счёт взаимодействия музыки и слова	53
15.	<i>Зубова Янина Владимировна, г. Набережные Челны</i> Изучение позиций и переходов в ходе обучения игры на скрипке	58
16.	<i>Ибрагимова Василя Раифовна, г. Набережные Челны</i> Роль мимики и жестов на уроках актерского мастерства	62
17.	<i>Ильюшкина Виктория Витальевна, г. Набережные Челны</i> Развитие техники юного пианиста	65
18.	<i>Исламова Елена Валентиновна, г. Набережные Челны</i> Искусство ансамблевого музицирования в обучении детей на скрипке в ДМШ и ДШИ	68
19.	<i>Капустина Анна Михайловна, г. Набережные Челны</i> Флешмоб как инновационная форма организации учебного процесса детей	73
20.	<i>Карабзаева Юлиана Юрьевна, г. Набережные Челны</i> Работа над интонацией в начальных классах скрипки	76
21.	<i>Козук Ксения Александровна, г. Набережные Челны</i> Аппликатурные принципы в работе с учащимися в классе фортепиано	79

22.	<i>Колигер Юлия Александровна, г. Набережные Челны</i> Обзор современных педагогических методов и приемов в развитии вокальных способностей	81
23.	<i>Колтунова Татьяна Николаевна, г. Набережные Челны</i> Разнообразие жанров эстрадной музыки	84
24.	<i>Кольцова Елена Сергеевна, г. Набережные Челны</i> Развитие технических навыков у учащихся младших классов фортепиано (конспект занятия)	92
25.	<i>Кунгуров Анатолий Владимирович, г. Нижнекамск</i> Элементарное музыкальное сочинение в классе клавишного синтезатора	96
26.	<i>Ларионова Оксана Михайловна, г. Набережные Челны</i> Принципы и методы в выборе репертуара начинающего домриста	99
27.	<i>Лотфуллина Лилия Рафисовна, г. Набережные Челны</i> Методическое пособие «Конспекты уроков по сольфеджио в помощь родителям первого класса обучения»	104
28.	<i>Луговая Татьяна Геннадьевна, Рассказова Лариса Григорьевна, г. Набережные Челны</i> Фортепианные произведения Франсиса Пуленка в репертуаре учащихся ДМШ и ДШИ	107
29.	<i>Мингазова Ильзина Индусовна, г. Набережные Челны</i> Актерлык осталыгы даресендэ фантазиянең роле	111
30.	<i>Минигалеева Гульнара Вильдановна, г. Набережные Челны</i> Воспитание навыков чтения нот с листа	114
31.	<i>Михайлова Гузель Игоревна, Латыпова Анастасия Тагирзяновна, г. Набережные Челны</i> Инновационные технологии в методике обучения классическому танцу в классе хореографии	121
32.	<i>Михайлова Гузель Игоревна, Латыпова Анастасия Тагирзяновна, г. Набережные Челны</i> Часть Allegro, от простого к более сложному	124
33.	<i>Мухаметшина Венера Робесовна, г. Набережные Челны</i> Возможности самореализации творчески одаренного ребенка в условиях традиционной музыкальной школы	127
34.	<i>Насырова Елена Анваровна, г. Набережные Челны</i> Различные аспекты изучения полифонического произведения с точки зрения философского восприятия музыкального текста	131
35.	<i>Николаева Ольга Сергеевна, г. Набережные Челны</i> Артикуляция и дикция как важнейшее условие работы над вокальным произведением	135
36.	<i>Николахина Анна Валерьевна, г. Набережные Челны</i> Исполнительская деятельность концертмейстера в учебно-образовательном процессе как важная составляющая современного урока в ДШИ	138
37.	<i>Нурмухаметова Айгуль Маратовна, г. Набережные Челны</i> Педализация на начальном этапе обучения игре на фортепиано	143
38.	<i>Панкова Наталья Владимировна, г. Набережные Челны</i> Выражение эмоций в танце	147
39.	<i>Панкова Наталья Владимировна, Латыпова Анастасия Тагирзяновна, г. Набережные Челны</i> Упражнения для развития балетной стопы в ракурсе успешного освоения предмета «классический танец» в 3 классе хореографии	149

40.	<i>Петрова Лидия Ивановна, Морданишина Наиля Азатовна, г. Набережные Челны</i> Постановка рук на уроках народного танца» с учащимися первого года обучения	151
41.	<i>Петрова Лидия Ивановна, Алексеева Наиля Азатовна, г. Набережные Челны</i> Импровизация как метод освоения учебного материала	155
42.	<i>Попкова Елена Вячеславовна, г. Нижнекамск</i> Познавательльно-поисковая практика в воспитании детей в условиях ДМШ, ДШИ	159
43.	<i>Прилукова Анастасия Андреевна, Харитоновна Роза Миннахматовна, г. Набережные Челны.</i> Начальный этап в освоении пальцевой техники в классическом танце	163
44.	<i>Прилукова Анастасия Андреевна, г. Набережные Челны</i> Классический танец как процесс развития всестороннего совершенствования участников хореографического коллектива в ООДО	166
45.	<i>Радайкина Эльвира Рауфовна, г.Казань</i> Гаммы в классе скрипки	174
46.	<i>Реддер Галина Леонидовна, Усманова Эльза Валерьяновна, г. Набережные Челны</i> Характеристика постановки детского танца	177
47.	<i>Реддер Галина Леонидовна, Усманова Эльза Валерьяновна, г. Набережные Челны</i> Развитие музыкальности учащихся младших хореографических классов. музыкальные фразы и предложения (мастер-класс)	180
48.	<i>Романенкова Татьяна Алексеевна, г. Набережные Челны</i> Роль концертмейстера в творческом процессе	184
49.	<i>Рудзит Лариса Викторовна, г. Набережные Челны</i> Различные формы работы над конкурсным произведением в классе фортепиано	189
50.	<i>Савастьянова Наталья Николаевна, г. Казань</i> Роль концертмейстера в осуществлении творческого замысла руководителя детского хорового коллектива	193
51.	<i>Садыкова Татьяна Владимировна, г. Набережные Челны</i> Специфика занятия с детьми с синдромом Дауна в классе фортепиано	195
52.	<i>Сахабеева Альбина Анасовна, г.Нижнекамск</i> Педагогические приёмы, формирующие музыкально – творческие способности одаренных детей в процессе обучения в ДМШ И ДШИ	198
53.	<i>Семенова Вероника Михайловна, г. Набережные Челны</i> Работа над художественной стороной произведения в старших классах баяна	202
54.	<i>Ситдикова Ольга Анатольевна, Хуснуллина Альфия Альбертовна, г. Набережные Челны</i> Певческие дисциплины хор и вокал во взаимосвязи как важное условие развития детского хорового коллектива, а также личностного вокального роста каждого певца хора	206
55.	<i>Спирягина Ирина Александровна, г. Набережные Челны</i> Техническое развитие пианиста в младших классах музыкальной школы	209
56.	<i>Старцева Алина Илдаровна, г. Набережные Челны</i> Роль общего фортепиано в обучении юного музыканта в ДШИ и ДМШ	213
57.	<i>Степанова Анастасия Николаевна, г. Набережные Челны</i> Начальный этап работы над гаммами в младших классах вокально-хорового отделения ДШИ	216

58.	<i>Суходольская Рузалия Салиховна, г. Набережные Челны</i> Формы технического освоения произведения в хоровом классе как один из этапов работы над хоровым произведением	220
59.	<i>Тарханова Лилия Михайловна, г. Набережные Челны</i> Использование шумовых инструментов на уроках хора как способ приобщения к хоровому искусству	225
60.	<i>Терентьева Татьяна Николаевна, г. Казань</i> Применение электронных клавишных инструментов в классе фортепиано ДМШ	229
61.	<i>Титова Ирина Николаевна, г. Набережные Челны</i> Взаимосвязь художественных и технических приемов в исполнении	232
62.	<i>Толстова Юлия Павловна, г. Набережные Челны</i> Работа над произведениями крупной формы в старших классах флейты на примере сонаты С дур Г.Телемана	235
63.	<i>Фирсова Галина Григорьевна, г. Набережные Челны</i> Инновационные и традиционные подходы в методике обучения музыкально одаренных детей	240
64.	<i>Храмушина Наталья Николаевна, г. Набережные Челны</i> Формы работы с учащимися со слабой координацией слуха и голоса как одно из условий развития певческих навыков	244
65.	<i>Шакирова Лира Шаукатовна, Высокогорский муниципальный район РТ</i> Интегрированный подход в развитии музыкальных навыков на уроках фортепиано	248
66.	<i>Шамсимухаметова Ляля Рамилевна, г. Набережные Челны</i> Работа над вокально-интонационными упражнениями на уроке сольфеджио в первом классе детской музыкальной школы	252
67.	<i>Шафикова Гульназ Габдельмазитовна, г. Набережные Челны</i> Основные методы работы над развитием чувства метроритма в классе домры	255
68.	<i>Шигапова Гульнара Масхудовна, г. Набережные Челны</i> Развитие навыков игры на готово-выборном баяне	259
69.	<i>Шлычкова Кристина Владимировна, г. Набережные Челны</i> Организация домашних занятий в классе скрипки	262