

2024

МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР»

МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №7 ИМ. Л.Х. БАГАУТДИНОВОЙ»

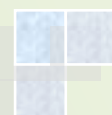
ОСЕННЯЯ МЕТОДИЧЕСКАЯ СЕССИЯ

«ФОРМИРОВАНИЕ УНИВЕРСАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ДЕЙСТВИЙ НА УРОКАХ В ООДО С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ»

Презентация современных методик и практик в направлении
обучения исполнительскому искусству учащихся ООДО



Методическая площадка
МАУ ДО «Детская школа искусств №7
им.Л.Х.Багаутдиновой»



МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР»

МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ГОРОДА НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №7 ИМ. Л.Х. БАГАУТДИНОВОЙ»

***«ФОРМИРОВАНИЕ
УНИВЕРСАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ДЕЙСТВИЙ
НА УРОКАХ В ООДО С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ
МУЗЫКАЛЬНО–ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ»***

**Презентация современных методик и практик в направлении
обучения исполнительскому искусству учащихся ООДО**

**Сборник
материалов муниципальной осенней методической сессии**

Набережные Челны - 2024

Печатается по решению редакционно-издательского совета муниципального бюджетного учреждения «Информационно-методический центр» г. Набережные Челны

Формирование универсальных учебных действий на уроках в ООДО с использованием музыкально–педагогических технологий: материалы муниципальной осенней методической сессии. – Набережные Челны, 17 октября 2024 года – 102 с.

Составители:

О.В. Хаметшина, директор МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

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

Под редакцией

С.И. Батыршиной, методиста по воспитательной работе МБУ «Информационно-методический центр»

В сборнике представлены материалы из опыта работы педагогов организаций дополнительного образования города Набережные Челны. Статьи посвящены актуальным вопросам по теме «Формирование универсальных учебных действий на уроках в ООДО с использованием музыкально–педагогических технологий». Сборник адресован преподавателям ДШИ, ДМШ, педагогам дополнительного образования художественной направленности (музыкальное искусство).

® Информационно-методический центр

ОГЛАВЛЕНИЕ

1.	Буркова Любовь Васильевна МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ НА УРОКЕ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ В ПЕРВОМ КЛАССЕ ДШИ И ДМШ	5
2.	Габитова Венера Минигаяновна ВОСПИТАНИЕ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ УЧАЩИХСЯ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ	7
3.	Гайфуллина Алла Александровна СПЕЦИФИКА ОБУЧАЮЩЕГО ПРОЦЕССА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ У ДЕТЕЙ РАЗНОГО ВОЗРАСТА В РАКУРСЕ ПРИМЕНЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ	13
4.	Ильющкина Виктория Витальевна ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ПЕДАЛИЗАЦИИ НА ЗАНЯТИЯХ ФОРТЕПИАНО	18
5.	Кузьмичева Надежда Владимировна ПРИМЕНЕНИЕ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО С УЧАЩИМСЯ 6 КЛАССА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ ДШИ НА ПРИМЕРЕ ТРЁХГОЛОСНОЙ ИНВЕНЦИИ №6 МИ МАЖОР И.С. БАХА	23
6.	Ларионова Оксана Михайловна РЕШЕНИЕ ЗАДАЧ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И САМООРГАНИЗАЦИИ РАЗВИТИЯ ИГРОВОГО АППАРАТА В КЛАССЕ ДОМРЫ КАК ОСНОВЫ УСПЕШНОСТИ МУЗЫКАНТА	29
7.	Луговая Татьяна Геннадьевна ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТНЫХ УНИВЕРСАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ДЕЙСТВИЙ ПО ПРЕОДАЛЕНИЮ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ	33
8.	Мирьякупова Гульназ Валериановна ХОРОВОЕ ПЕНИЕ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ	36
9.	Мусина Регина Раисовна ПЕДАЛИЗАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ВОСПИТАНИИ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО	42
10.	Мухаметшина Венера Робесовна ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДШИ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ПЬЕС СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ	48
11.	Николаева Ольга Сергеевна СОТРУДНИЧЕСТВО СЕМЬИ И ДШИ КАК ЗАЛОГ УСПЕШНОГО ВОСПИТАНИЯ ЮНОГО МУЗЫКАНТА	51
12.	Николахина Анна Валерьевна ЗНАНИЯ, УМЕНИЯ, НАВЫКИ ЭФФЕКТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СФЕРЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ	54
13.	Рудзит Лариса Викторовна ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В ДМШ И ДШИ	59

14.	Семенова Вероника Михайловна СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ПО ФОРМИРОВАНИЮ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ УМЕНИЙ УЧЕНИКА УЧИТЬСЯ, СПОСОБНОСТИ К САМОРАЗВИТИЮ ЗА СЧЁТ АКТИВНОЙ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА БАЯНИСТОВ В СТАРШИХ КЛАССАХ ДШИ И ДМШ	64
15.	Султанова Ольга Петровна ПРИМЕНЕНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ДЕТЕЙ	68
16.	Суходольская Рузалия Салиховна ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКЕ ХОРА. ГИГИЕНА ДЕТСКОГО ГОЛОСА. УПРАЖНЕНИЯ	72
17.	Титова Ирина Николаевна ВЗАИМОСВЯЗЬ С ИСПОЛНИТЕЛЕМ КАК МЕТОДИЧЕСКАЯ ОСНОВА РАБОТЫ С ХОРОМ И ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА	75
18.	Толстова Юлия Павловна РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ ДЛЯ ПОВЫШЕНИЯ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА В СРЕДНИХ КЛАССАХ ФЛЕЙТЫ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ГАММ И ЭТЮДОВ	79
19.	Хоини Рима Илдусовна ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВАЯ ОРИЕНТАЦИЯ УЧАЩИХСЯ ПРИ ПОДГОТОВКЕ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ	84
20.	Шамсимухаметова Ляля Рамилевна ТВОРЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС И ЕГО РАЗВИТИЕ У УЧАЩЕГОСЯ В ФОРМЕ ЭЛЕМЕНТОВ ИМПРОВИЗАЦИИ НА УРОКЕ СОЛЬФЕДЖИО	86
21.	Шафикова Гульназ Габдельмазитовна СТРАТЕГИЯ ДОСТИЖЕНИЯ ЦЕЛИ И ПОСТАНОВКА ЗАДАЧ КАК ЗАЛОГ УСПЕХА В ПОДГОТОВКЕ УЧАЩИХСЯ К КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КЛАССЕ ДОМРЫ	89
22.	Шлычкова Кристина Владимировна КУЛЬТУРА ЗВУКА СКРИПАЧА	92
23.	Юртаева Снежанна Юрьевна АКТУАЛЬНОСТЬ ХОРОВОГО ПЕНИЯ КАК ЭФФЕКТИВНОГО СРЕДСТВА ВОСПИТАНИЯ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ	97

Буркова Любовь Васильевна
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им.Л.Х. Багаутдиновой»
**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ НА УРОКЕ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ
В ПЕРВОМ КЛАССЕ ДШИ И ДМШ**

Музыка может выражать разные настроения человека, его переживания, чувства (нежность, веселье, грусть, тревогу).

Есть пьесы, в которых композитор уже в названии определяет настроение: «Весело - грустно» Л. Бетховена, «Ласковая просьба» Г. Свиридова.

Музыка также может передавать черты характера человека. Слушая некоторые произведения, можно представить портрет музыкального героя.

Что такое портрет? Какие характеры может изображать музыка? Какие три подружки поселились в музыке Кабалевского?

На эти вопросы мы сможем ответить, изучив тему урока.

Заглянув в словарь, мы найдем определение слова портрет - это изображение какого-нибудь человека на картине или фотографии. Портрет в литературе – это характеристика отдельно взятого персонажа книги. Обычно в литературном портрете автор описывает особенности внешности, манеры поведения, привычки и т.д.

Музыкальный портрет – образ какого-либо персонажа, отображение его мира языком звуков, выраженных в мелодии.

Композитор Дмитрий Кабалевский написал пьесу «Три подружки», в которой изобразил трёх девочек, три характера.

Среди ваших знакомых наверняка есть девочка - резвушка. Резвушка, значит резвая - то есть живая и энергичная девочка, и ей всегда трудно усидеть на одном месте.

Пьеса Кабалеvского «Резвушка» рисует непоседу, девочку-попрыгунью, поэтому музыка звучит в быстром темпе и в мажорном ладу. Мелодия пьесы движется скачкообразно, подражая прыжкам девочки.

В другой пьесе «Плакса» композитор изобразил капризную девочку, которая добивается своего слезами. Горькие слёзы и всхлипывания передаются секундовыми интонациями в минорном ладу. Темп пьесы медленный, характер жалобный.

Третья пьеса – «Злюка». Злые дети, как правило, всех обижают и ведут себя грубо. С ними никто не хочет дружить, так и пьеса «Злюка» передаёт сердитый и драчливый характер. Музыка резкая, переполнена колючими интервалами.

Итак, слушая три фортепианные миниатюры Кабалеvского, можно сделать следующие выводы:

- если в музыке преобладает быстрый темп, скачки и мажор, такая пьеса будет иметь жизнерадостный характер;
- секундовые интонации в миноре при неторопливом темпе придают музыке жалобный характер;
- если в пьесе много резких звуков и преобладают хроматизмы - таким способом композитор создаёт неприятный и сердитый образ.

В заключение темы хочется посоветовать учащимся при прослушивании музыкальной миниатюры обращать внимание на сочетание лада и интервалов, ритма и темпа, которыми пользуется композитор в создании музыкального образа, музыкального портрета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – СПб: Планета музыки, 2019 - 472 с.
2. Кабалеvский Д. Как рассказывать детям о музыке? – М.: Просвещение, 2005 - 224 с.

3. Пигарева И.В., Сергеева Г.П. Изучение творческого наследия Д.Б. Кабалевского в образовательных учреждениях: К 100-летию со дня рождения Д.Б. Кабалевского. – Москва : шк.кн., 2004 - 68 с.

Габитова Венера Минигаяновна
концертмейстер первой квалификационной категории
МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)»
**ВОСПИТАНИЕ ЛИЧНОСТНЫХ КАЧЕСТВ УЧАЩИХСЯ
СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ**

Музыкальное воспитание и образование является неотъемлемой частью общего процесса, направленного на формирование и развитие человеческой личности. Поэтому нельзя рассматривать их как некую обособленную отрасль знаний. Установлено, что «школьники, отлично занимающиеся музыкой, успешно учатся и по общеобразовательным предметам, а жизнь многократно подтверждает наличие у одаренных музыкантов незаурядных способностей вообще».

Психологи утверждают, что все способности поддаются развитию и что методике обучения определенному виду деятельности принадлежит решающая роль в проявлении человеком способностей в данной области. В процессе обучения музыке ребенок приобретает необходимые навыки, знания, умения, проявляя при этом определенные музыкальные способности, и целесообразно найти такие методы обучения, при которых они выявились бы наилучшим образом.

В педагогическом процессе преподаватель выступает посредником между учениками и учебным материалом, составляющим содержание предмета. Его задача – так организовать обучение, чтобы учащиеся, усваивая содержание, успешно и грамотно развивались. Австрийский пианист и педагог Артур Шнабель писал: «Роль педагога состоит в том, чтобы открывать двери, а не в том, чтобы проталкивать в них ученика». Учебно-воспитательный процесс

становится хорошо управляемым, когда педагог ясно представляет цель обучения, содержание предмета и методические средства для реализации педагогических задач.

Развивающее обучение реализуется во взаимосвязи накопленных знаний, умений и навыков с самим процессом познания и преодолением трудностей в нем, с эмоциями и чувствами, которые его сопровождают, с практической деятельностью, которая его закрепляет и совершенствует. Современная педагогика требует включения в педагогический процесс активной психической деятельности детей: внимания, восприятия, памяти, воображения, эмоциональных и волевых проявлений. Современное обучение и воспитание базируется на выявлении новых интеллектуальных ресурсов детской психики. Одна из главнейших задач педагога в работе с детьми – развитие и сохранение интереса к музыкальным занятиям, чему в полной мере будет способствовать комплексный подход с позиций развивающего обучения. благоприятного периода для развития эстетически – нравственных и музыкальных способностей, чем детство.

Музыка всесторонне и разнопланово действует на общее развитие ребёнка. Известно, что позитивное воздействие музыки начинается ещё в младенческом возрасте. Реагируя на первые музыкальные звуки, ребёнок приобретает начальный опыт эмоциональных переживаний, способных развивать сферу чувств и формировать мышление. Развитие музыкального вкуса, эмоциональной отзывчивости в детском возрасте создаст фундамент музыкальной культуры человека, как части его общей духовной культуры в будущем.

Занятия музыкой с раннего детства способствуют развитию речи, поскольку в головном мозге речевые и музыкальные центры близко расположены друг к другу. Музыкальная интонация и ритм помогают запоминанию текстового материала, что в свою очередь благотворно влияет на развитие памяти. У детей, занимающихся музыкой, наблюдается значительная релаксация работы мозга, что в нейропсихологии означает – всякое усилие

отнимает у «музыкального» мозга меньше энергии, всякая интеллектуальная работа даётся музыкальному мозгу легче, а значит, у него остаётся больше ресурсов на выполнение других задач.

Обучаясь игре на каком-либо музыкальном инструменте, ребёнок учится производить необходимые игровые движения пальцами и всей рукой. При этом развивается двигательная активность рук. Чем больше отработаны у ребенка движения, тем развитее у него мышление. В двигательной зоне коры головного мозга большая часть приходится на кисть и, особенно, на большой палец. Это говорит о том, насколько велика роль движения пальцев в развитии мозга, и как необходимы для правильного развития ребенка упражнения для кисти и пальцев рук.

При игре на фортепиано взаимодействуют практически все сенсорные системы, при этом задача, решаемая каждой из них, предельно трудна. Кроме того, сами двигательные акты не менее сложны – в них задействованы многие мышцы организма, опорно-мышечный аппарат, крупные мышцы спины и шеи, мышцы ног, мелкие мышцы кистей рук и т.д. Точность, синхронность и своевременность движений требует порой необыкновенной виртуозности, натренированности и тонкости «настройки» всего организма.

Занятия на фортепиано или другом музыкальном инструменте способны принести реальную пользу для формирования способностей и личностных качеств у ребёнка. В частности, развить зрительную и слуховую память, улучшить зрение, развить внимание и умение концентрироваться, способность выкладываться и доводить дело до конца, сформировать чувство ответственности, самообладания, умение решать проблемы, беречь время, быть организованным, не теряться в незнакомых ситуациях, повысить самооценку.

Музыка полезна и в воспитании стрессоустойчивости. Музыкальные занятия создают своеобразную привычку к стрессу, дети начинают его меньше замечать и меньше фиксироваться на нём. Ведь игра на сцене – это своего рода стрессовая ситуация, в которой ребёнок должен сконцентрировать своё внимание и удачно выступить. Доиграть пьесу до конца – это тоже очень

большое напряжение: каждое движение играющего точно рассчитано, и он не может ни на секунду расслабиться или отложить что-нибудь на потом.

Известно, что занятия музыкой очень хорошо развивают математические способности. Особенно интенсивно развивается пространственное мышление от занятий на фортепиано. Психологами в результате проведённого тестирования было выявлено, что дети, занимающиеся музыкой, лучше других справились с тестами на пространственное мышление. Те дети, которые занимались на разных музыкальных инструментах, превзошли тех, кто музыкой не занимался, но зато те дети, которые обучались игре на фортепиано, превзошли даже своих «коллег», занимающихся на других инструментах. Успехи пианистов в пространственном мышлении были просто фантастическими. Очень полезно чтение нот с листа. Оно способствует умению далеко видеть и сравнивать сложные пространственные фигуры, а также умению мгновенно переводить увиденное и понятое в физические действия в условиях крайних временных ограничений.

Музыканты – это очень сильные люди, поскольку они всё время работают в условиях дефицита времени. Это формирует у них умение планировать своё время, ставить перед собой определённые цели и задачи и добиваться нужного результата. Человек, у которого есть опыт музыкальных занятий, лучше понимает других людей, поскольку у него более развит внутренний духовный мир. Он более чуток и способен увидеть ситуацию глазами другого человека. Этому каждый день учит его музыка.

Таким образом, музыканты обладают целым рядом свойств, совместить которые в одном человеке порой бывает невозможно. С одной стороны, они эмоционально чутки и отзывчивы, а с другой стороны – стабильны и их нелегко сбить с толку. Музыканты способны действовать самостоятельно, а также они прекрасно работают в команде. Они готовы к риску и вместе с тем благоразумны. Разве не нужны такие качества операторам сложных машин, авиадиспетчерам, пилотам и прочим специалистам, вынужденным мгновенно реагировать на сложную ситуацию?

Интересные данные в своей статье приводит И. Евард, он пишет о том, что сегодня профессия музыканта потеряла свою былую престижность, и часто музыканты работают не по специальности, но что удивительно - большинство из них преуспевает. Музыкант на рынке труда оказался весьма конкурентоспособным. Получается, что не зря прошли годы труда в музыкальных учебных заведениях, что музыканты вырастают востребованными и успешными людьми. В чем же здесь секрет? Проанализировав этот оптимистический парадокс, музыкальный психолог и педагог Д.К. Кирнарская делает вывод, что образование - это отнюдь не способ накопления неких полезных знаний, которые потом можно будет «продать». Образование - это способ воспитания себя, своего ума, своего подхода к самым разным явлениям, своей способности воспринимать и осваивать новые идеи и способы действий. Образование - это ключ к тому, чтобы не бояться перемен и всегда действовать сообразно обстоятельствам, получая позитивный результат. Именно таково музыкальное образование, поскольку оно лучше, чем какое-либо другое, способствует достижению названных целей.

Музыка всесторонне ускоряет общее развитие ребенка, она не только умножает интеллект в целом, но и развивает способность работать сразу в нескольких нужных любому человеку направлениях. Например, контроль словесной памяти показал, что те, кто прошел музыкальную подготовку до 12 лет, запоминают иностранные слова на порядок лучше остальных.

Важна музыка и для развития социальных навыков. Оказалось, что самый гармоничный тип человека - это музыкант. Музыканты совершенно неагрессивны, гормон тестостерон у них находится на нижней границе нормы. Интересны данные анализа статистической информации американского исследователя Мартина Гарденера, изучавшего связь преступности и музыкальных занятий. Он выяснил: те, кто занимается музыкой, наименее склонны к преступной деятельности. Более того: те, кто играл на музыкальных инструментах, почти не вовлекаются в преступные группировки, а те, кто знает ноты и умеет читать с листа, вообще не становятся преступниками. И если мы

не хотим жить в мире агрессии и нетерпимости к инакомыслию, то должны по-новому взглянуть на классическое музыкальное образование и понять, что музыка должна стать неотъемлемой частью общей программы воспитания. Музыкальное образование необходимо детям в первую очередь не для того, чтобы стать музыкантами, а для того, чтобы развить в них самостоятельность, аналитические способности, эстетические чувства, конкурентоспособность по всем направлениям профессиональной деятельности. Искусство, как приобщение к человеческим ценностям, эмоциональное и духовное совершенствование будет актуально во все времена, и в мире современных технологий оно найдёт своё достойное место. Отзывчивость, способность к сочувствию и сопереживанию, стремление подрастающего поколения к высоким моральным ориентирам со временем перейдёт из разряда «второстепенных» задач в «первостепенные», как необходимое требование в формировании личности каждого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриева Л.Г., Черноиваненко Н.М. Методика музыкального воспитания.- М.: Академия, 2000 - 240 с.
2. Кирнарская Д.К.. Психология специальных способностей. Музыкальные способности – М.: Таланты-XXI век, -2004 - 493 с.
3. Миланова А. В. Необычная книга - для обычных родителей. – М.: Мир и образование, 2013 - 288 с.
4. Судакова Е. А. Музыкальный ребенок: Примеры игр и методические рекомендации для родителей. - М.: Детство-Пресс, 2014 - 16 с.
5. Яцевич И. Музыкальное развитие дошкольников на основе примерной образовательной программы Детство. - М.: Детство-Пресс, 2018 - 224 с.

Гайфуллина Алла Александровна
заведующая организационно-массовым отделом,
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной
категории МАУ ДО города Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

СПЕЦИФИКА ОБУЧАЮЩЕГО ПРОЦЕССА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ У ДЕТЕЙ РАЗНОГО ВОЗРАСТА В РАКУРСЕ ПРИМЕНЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Как правильно организовать домашнюю работу? Подобные вопросы часто задают родители. Действительно, правильная организация домашней работы имеет большое значение в процессе обучения игре на фортепиано. Взаимодействие педагога и родителей играет очень важную роль в этом процессе. В начале учебного года мы традиционно проводим родительские собрания. На этих первых встречах необходимо провести беседу и познакомить со спецификой работы учебного заведения, порядками, условиями и задачами, особенно начинающих учащихся. Такие родительские собрания помогут ближе познакомиться с семьёй каждого ребенка, узнать культурный уровень и в связи с этим строить определённые планы. Дневник - это документ ученика, через который и осуществляется контроль за его работой. В дневнике, в конкретной форме отражен учебный процесс, видна главная направленность работы педагога, выставляются оценки, пишутся вызовы на собрания, приглашения на концерты и делается ряд других замечаний.

Многие родители не знают, что система работы музыкальной школы имеет свои определённые особенности. Некоторые смотрят на организацию домашней подготовки в музыкальной школе теми же глазами, что и на подготовку к урокам в общеобразовательной школе, а иногда считают ее менее необходимой и важной. В чем же отличие и каковы особенности организации домашних занятий учащихся музыкальной школы? Родителям необходимо четко дать понять, что в общеобразовательной школе занятия в проходят групповые, дети находятся вместе в школе ежедневно 4-6 часов, занятия

получают в школе. В музыкальной школе занятия по специальности - индивидуальные, проходят два раза в неделю по 45 минут. Поэтому основная работа проводится дома, руководствуясь указаниями, полученными от педагога во время урока.

При поступлении в музыкальную школу проверяют слух, ритм, память, интонацию. А такие умственные способности, как трудолюбие, внимание, которые необходимы в обучении игре на инструменте, проверить невозможно. Необходимо так же наличие волевого характера, терпения, настойчивости, любознательности, увлеченности музыкой. Всё это прививается ребёнку с самого раннего детства родителями.

Для успешных занятий дома необходимо создать соответствующую обстановку. Инструмент должен быть настроен. В идеале, на занятия музыкой нужно выделить определённые, постоянные часы с учётом того, чтобы ребёнок занимался 2 - 3 раза в день по 20 - 30 минут (на начальном этапе занятий). Необходимо воспитывать в ребёнке серьёзное отношение к музыкальным занятиям. Некоторые смотрят на эти занятия как на развлечения или забаву. Такой взгляд допустим лишь в детском саду, где все строится только на музыкальных играх. На уроках по специальности, кроме приобщения к музыке, приобретаются навыки владения инструментом. А это очень кропотливый труд с затратой и сил, и воли, и энергии. Нужно объяснить родителям, что прежде чем что-то играть, необходимо приобрести определённые игровые навыки и движения. Выбатываются они путём многократных повторений определённых приёмов с внимательным вслушиванием в интонацию извлекаемых звуков и наблюдением в это время за этими движениями, перерастающими дальше в привычку хорошего звукоизвлечения. И уж если ребёнок поступил в музыкальную школу, то ему придётся привыкнуть к ежедневным, вдумчивым, систематическим занятиям каждый день. Исключений не бывает. Даже на каникулы дети получают задание.

Некоторые родители ошибочно считают, что, когда ребенок повзрослеет, тогда с него уже можно что-то потребовать и заставлять работать, а пока еще

ребёнок - пусть порезвится. И так он привыкает резвиться и делает это потом всю жизнь. Нужно объяснить родителям, что если они посеют привычку грамотно трудиться, то плоды, которые они будут пожинать всю жизнь, обязательно будут их радовать. Некоторые родители говорят, что ничего не понимают в музыке, и они ничем не могут помочь. Но это не аргумент. Задача родителей больше сводится к организации домашней работы, а не в объяснении специфики предмета. Очень хорошо, если родители могут присутствовать на некоторых уроках. И не просто присутствовать, а вместе с ребёнком хлопать, считать, играть. Правильно поставленное сотворчество даёт хорошие результаты.

Решающим условием продуктивной и качественной самостоятельной работы учащихся дома является четкая постановка задач, стоящих перед ним. От того, насколько ясно педагог сформулирует их, определит последовательность выполнения, зависит успех домашних занятий ученика.

Важно напомнить, что, во-первых, учить навыкам самостоятельной работы следует на уроках, во-вторых, любое новое задание, предлагаемое для самостоятельной проработки, должно опираться на усвоенное ранее под руководством преподавателя. С самых первых уроков нужно объяснить очень важный момент: проигрывание пьес от начала до конца - это не работа. Только в первые недели обучения, когда музыкальные пьесы представляют собой простейшие комбинации нескольких музыкальных звуков и исполняются каждой рукой отдельно, проигрывание подобных пьесок от начала и до конца имеет логический и практический смысл. В дальнейшем работу над музыкальным произведением надо начинать с прослушивания, беседы о характере и содержании пьесы, создания исполнительского образа. Дальше нужно вычленить отдельно технически сложные места, аппликатурные позиции, ритмические рисунки для их понимания и усвоения. Работа по кускам - принятый в практике преподавания фортепиано термин, обозначающий все виды деления фактуры музыкального произведения с целью лучшего ее

изучения и технического освоения - это общеизвестный прием работы над фразировкой исполнения.

В итоге, можно сказать, что домашние занятия - это закрепление знаний и навыков, полученных на занятии в музыкальной школе.

Порядок выполнения домашних заданий:

1. Разыгрываться ежедневно комплексом различных по задачам упражнений, (например, гаммы, упражнения на разные виды техники, а также отдельные трудные пассажи из намеченных к изучению пьес)

2. Открыть дневник и внимательно прочитать домашнее задание.

3. Работа над домашним заданием – это выполнение пунктов, записанных в дневнике. Отдельно проработать трудные места, которые не получаются или получаются с трудом. Исправлять ошибки. Трудный музыкальный отрезок следует внимательно повторить в медленном темпе по нотам не менее 10 раз (а может и больше), пока данный отрезок не станет привычным и легким. Если требуется выучить наизусть – несколько раз внимательно по нотам «пройти» (сыграть) весь текст, затем один раз сыграть без нот (а никак не наоборот) - и так повторить несколько раз.

4. Анализировать свои домашние занятия, и если возникают вопросы, то записывать их в тетрадь и в классе, с учителем, их разрешать.

5. Как проверить свою работу - исполнить заданное произведение родителям или представить, что выступаешь в большом зале, перед аудиторией (в классе перед учителем и т.д.) - оценить свою игру. Чем больше тренируются пальцы – тем лучше получаются произведения (независимо от стиля и жанра).

Родителям можно предложить следующую памятку:

- ✓ Занятия должны быть регулярными, систематичными.
- ✓ Распишите режим дня на каждый день и включите занятия игры на фортепиано. (Лучше всего, если занятия будут каждый день в одно и то же время).

- ✓ Сразу после школы не заставляйте ребенка заниматься. Перед занятиями он должен отдохнуть и покушать.

✓ Правильно организуйте рабочее место, приучите ребенка бережно относиться к своему инструменту, «ухаживать» за ним, следите за осанкой ребенка во время занятий.

✓ Читайте задания в дневнике, следите за успеваемостью ребенка.

✓ В работе ставьте цели и их добивайтесь. (Например: цель - правильно сыграть эти две строчки).

✓ В процессе занятий разбивайте произведение на маленькие фрагменты и отрабатывайте их отдельно. Не надо проигрывать произведение от начала до конца, если отдельные фрагменты не отработаны и в них постоянно ребенок допускает ошибки.

✓ Используйте игру «3 раза подряд». Ребенок переходит к следующему фрагменту, только если смог правильно сыграть предыдущий фрагмент 3 раза подряд.

✓ Постарайтесь создать музыкальную атмосферу у себя в семье. Устраивайте музыкальные вечера, смотрите вместе музыкальные программы.

При соблюдении всех этих правил занятий, творческий тандем преподавателей, родителей и учеников приведет к большим творческим успехам!

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Планета музыки, 2023 - 281 с.
2. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве. - М. : Музыка, 1975. - 416 с.
3. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. - М.: Классика - XXI, 2004 - 144 с..
4. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984 - 176 с.

Ильюшкина Виктория Витальевна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ПЕДАЛИЗАЦИИ

НА ЗАНЯТИЯХ ФОРТЕПИАНО

В педагогической практике тема педализации вызывает у детей особый интерес. С первых уроков ученик проявляет живое любопытство, задаваясь вопросом, для чего нужны педали. Они нажимают на правую педаль и улавливают удивительное звучание инструмента. На этом этапе они еще не знают принципов педализации и не обращают внимания на чистоту гармонии. Однако яркая эмоциональная реакция вызывается сочным звучанием, когда клавиши отпущены, а звучание продолжает жить.

Обучение педализации является составной частью всего педагогического процесса. Педали преобразуют звук инструмента, расширяя возможности исполнительского мастерства. Произведения, исполняемые с педалью, наполняются насыщенными музыкальными оттенками. С помощью педали возникают звуковые эффекты, которые ни один другой инструмент не может воспроизвести.

Современные рояли оснащены двумя или тремя педалями: правая – демпферная, левая – сдвигающая, играющая роль сурдины, и средняя – *sostenuto* - задерживающая. В фортепианном исполнении левая и средняя педали применяются редко, в то время как правая необходима почти в каждом произведении. Умелое её использование становится ключом к созданию звуковых преобразований и музыкальных впечатлений.

В своей книге «Индивидуальная фортепианная техника» К.А. Мартинсен выделяет три главных функции правой педали.

1. Звуковая — придаёт звучанию мощь, полноту и красоту, усиливая резонирующие характеристики.
2. Связующая — позволяет соединять звуки, недоступные для пальцев, наделяя их певучестью.

3. Гармоническая — обогащает гармоническую палитру, объединяет аккордовые последовательности, связывает бас с аккордом и удерживает в едином звучании последовательные звуки, такие как арпеджио.

Существуют различные техники использования правой педали.

Прямая педаль. Взятие педали происходит одновременно с нажатием клавиши. Такая педаль применяется в произведениях с острым, четким или танцевальным ритмом, чтобы подчеркнуть сильную долю в такте, особенно басовый звук, усилить ритмическую пульсацию, выделить кульминационные или заключительные аккорды, собрать пассаж воедино от первого до заключительного звука и других вариантах.

Запаздывающая педаль берется после нажима на клавишу, выполняет соединительную функцию. Таким приемом педализации можно соединять между собой отдельные звуки и гармонии, создавая эффект плавного перетекания от одного к другому. Эту педаль еще называют синкопированной. По отношению к сильной доле, запаздывает, как бы образуя синкопу.

Предварительная педаль берется перед нажимом на клавишу, чтобы заранее открыть струны.

Полу педаль предусматривает два приема исполнения. В первом варианте педальная лапка нажимается неглубоко (на половину высоты), чтобы сократить время поднятия. Во втором - с низкого положения лапки приподнимаются не на всю высоту. Таким образом, демпферы гасят звуки среднего регистра, а басовые ноты продолжают звучать.

Обучение педализации. Приступать к обучению педализации надо, когда нога ребенка достает до педалей, или воспользоваться специальным приспособлением для педали. К тому времени, когда ребенок достает до педали, он уже приобретает некоторые пианистические и слуховые навыки, умеет играть legato, элементы арпеджио, аккорды. Это важно, так как с применением педали ставятся дополнительные задачи. Работа над педалью еще в большей степени развивает слуховое внимание, умение мгновенно

реагировать на требование слуха, развивает координацию ноги и слуха, формирует эстетический вкус.

Обучение состоит из двух аспектов: овладение приемами педализации и воспитание творческого подхода к звуковому процессу с решением комплекса задач, которые необходимо выполнить в каждом произведении.

Подготовительная работа. Начинается работа с постановки ноги. Нога должна стоять на пятке, пальцы лежать на широкой части педали.

Сначала тренируется нога. Можно применять различные упражнения. Учим ногу выполнять приказы без звукового сопровождения: нажимать на педаль и отпускать педаль на разный счет. Внимание ребенка направляется на слитность ноги с педалью (нога как бы «приклеилась» к педали), бесшумное нажатие и плавное снятие без отрыва от педали.

Затем учимся изменять звучание посредством педали. Сначала последовательно соединяем звуки гаммы До мажор, затем трезвучия от белых клавиш, добиваясь связности и чистоты. Применяем запаздывающую педаль. При этом название педали говорю, но акцентирую на том, что это очищающая и соединительная педаль. При одновременном взятии звука и снятии педали, происходит очищение от предыдущей гармонии. Затем, услышав следующий звук чистым, быстрым взятием педали продолжаем его звучание. Таким образом, происходит соединение между звуками.

Основная работа происходит на материале музыкального произведения. На ранних этапах обучения следует выбирать пьесы, где педаль применяется не часто. Вначале следует выучить произведение без педали, чтобы выразительность и плавность легато достигались пальцами, а затем, подключить педализацию.

Многие педагоги рекомендуют начинать обучение с запаздывающей педали. В запаздывающей педали ребенку приходится более внимательно прислушиваться к мелодическим и гармоническим изменениям. Это воспитывает правильное отношение к педализации. Так же замечено, что переход от прямой педали к запаздывающей происходит несколько труднее.

При прямой педали происходят синхронные движения ноги и руки, а в запаздывающей эти движения не сочетаются. Ребенку сложнее перестроиться с одновременной работы руки и ноги на действие вразной. В любом случае надо стремиться, чтобы применение педали не превратилось в механическое действие, а было проконтролировано слухом.

В одной пьесе часто встречаются разные виды педали. Каждое произведение наводит на поиск своего вида педализации. В одном произведении педаль может быть разной в каждом конкретном случае: прямая, запаздывающая, предварительная, глубокая, полу педаль. Обозначения в нотах не всегда могут отобразить точное время взятия и снятия педали. Еще бывают типографические ошибки. А также часто в нотах не стоит обозначение педали.

Каждая педаль дает определенный звуковой результат. Выбор педали предстоит делать самостоятельно. Поэтому ученика необходимо научить правильно пользоваться педалью, опираясь на общие закономерности.

1. Разбирать произведение без педали.
2. Ногу на педаль готовить до начала исполнения, даже если используется один раз в конце произведения.
3. Нажимать и отпускать педаль бесшумно.
4. Завершая произведение, снимать руки с клавиатуры вместе с педалью.
5. Соблюдать авторскую педаль.
6. В певучей пьесе педаль соединительная и продолжительная. Происходит большая полнота, окрашенность и гармоничность общего звучания благодаря слиянию всех звуков арпеджио и аккордов.
7. В танцевальной пьесе педаль подчеркивает ритм. Берется на сильную долю, снимается быстро и полностью.
8. Придает полноту звучания, подчеркивает пульс. Ритмические педали звучат чисто, если нет предыдущих нот на легато. Например, ноты снимаются с концом лиги, или предыдущие ноты на staccato.
9. Меняется гармония – меняется педаль.

10. Legato на большом расстоянии (пальцами не соединить) – брать педаль по гармониям
11. Staccato без педали, но для специальных эффектов в staccato можно применять педаль. Например, нажимается одновременно с аккордом и быстро снимается, придавая более яркую и мягкую окраску, при этом не удлинняя звучание. И другие варианты.
12. Бас всегда надо соединять с гармонией.
13. Паузы без педали.
14. В конце лиг, фраз и между частями педаль следует снимать.
15. Звуки с форшлагами, мордентами, группетто берутся с запаздывающей педалью, чтобы избежать загрязнения основного звука.
16. Педаль должна соотноситься со стилем, фактурой, регистром, темпом и динамикой, художественным образом.

Педаль — это важнейшее средство музыкальной выразительности, которое применяется в соответствии с художественными намерениями, стилем, характером, замыслом композитора, эстетическим вкусом исполнителя. Умелое обращение с педалью открывает перед музыкантом горизонты, позволяя насыщать музыкальное произведение разнообразными оттенками и звуковыми эффектами, воздействовать на слушателя, вызывая эмоциональный отклик на прекрасное звучание музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голубовская Н.И. Искусство педализации. — 2-е изд.. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. — 96 с.
2. Майкапар С. 20 педальных прелюдий. Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации. - Челябинск : Music Production International, 2005. - 43 с.
3. Маринсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. - М. : Музыка, 1966. - 220 с.
4. Нейгауз ГГ. Об искусстве фортепианной игры. - М. : Планета музыки, 2017 - 264 с.

5. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. - М.: Классика – XXI, 2024 - 140 с.

Кузьмичева Надежда Владимировна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»;

**ПРИМЕНЕНИЕ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА УРОКАХ
ФОРТЕПИАНО С УЧАЩИМСЯ 6 КЛАССА ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
ОТДЕЛЕНИЯ ДШИ НА ПРИМЕРЕ ТРЁХГОЛОСНОЙ ИНВЕНЦИИ №6
МИ МАЖОР И.С. БАХА**

(мастер-класс)

Цель: Формирование и закрепление навыков разбора и анализа полифонического произведения в работе над академической программой.

Задачи:

- знакомство с историческими сведениями создания трехголосных инвенций;
- показ основных этапов разбора произведения (структура, образный строй, динамический план, артикуляция исполнения);
- развитие полифонического мышления и слуха.

Приемы, методы обучения: словесный, наглядный, показательный, проблемно-поисковый.

Предлагаемый результат:

- – овладение навыками самостоятельной работы над полифонией;
- -развитие познавательного интереса учащихся и творческих способностей;
- – повышение качества знаний.

План:

1. Историческая справка. Об истории создания трехголосных инвенций И.С. Баха.

2. Методический разбор трехголосной инвенции № 6 Ми мажор И.С. Баха:

- анализ формы;

- работа над I частью инвенции: разбор темы, противосложения;
- разбор II части инвенции: ее особенности, видоизменения темы, интермедийный мотив;
- разбор заключительного раздела инвенции: кульминация, каденция.

3. Об особенностях аппликатуры.

4. Сравнительный анализ редакций.

5. Список использованной литературы.

Бах служил при церкви, большую часть музыки писал для церкви, сам был набожным человеком. Библия на двух языках – немецком и латинском – была его настольной книгой.

Люди слушали в ту эпоху иначе, чем теперь. В те времена приходили слушать не эмоционально, а слушали привычные для них виды мелодий, которые они знали наизусть и вспоминали словесный текст и образы текста. Обычно они связаны с мыслями, образами и сюжетами Священного писания.

Преподаватель: Альберт, твоим домашним заданием было узнать что такое «инвенция» и рассказать об истории создания инвенций И.С. Баха.

Ученик: «Инвенция» — это двух или трёхголосные пьесы полифонического склада.

Цикл трехголосных инвенций известен в трех авторских редакциях. В 1720 году Бах вписал в «Нотную тетрадь» своего сына Вильгельма Фридемана, где они были названы фантазиями. Во второй авторской редакции двух и трехголосные пьесы были размещены по тональностям: каждой трехголосной предшествовала двухголосная в той же тональности. В этой редакции фантазии были переименованы в симфонии. В третьей редакции Бах окончательно закрепляет за трехголосными пьесами название «симфонии». В наше время симфонии принято называть трехголосными инвенциями.

Преподаватель: Сегодня речь пойдет о трёхголосной инвенции №6 Ми мажор. Раскрытие содержания произведения предполагает подробный разбор его мелодии, ладового и гармонического строения, формы, фактуры и других средств выразительности. Поэтому работа над произведением должна

начинаться с просмотра всего произведения, с проигрывания его целиком педагогом или прослушивания в записи.

После того как мы с учеником прослушали произведение, разбираем содержание инвенции.

Трёхголосные инвенции (в отличие от двухголосных) близки к двухчастной форме фуги. На первом уроке необходимо определить границы частей. Так, в данной инвенции, I ч. – 1 – 17 такт, II ч. – 18 – 34 такты и заключительная часть – каденция 7 тактов. В экспозиционной части тема проводится 5 раз с модуляцией в доминанту – Си мажор. После последнего проведения темы в верхнем голосе, в обращении начинается разработочная часть. Новая часть начинается с динамического нюанса – пиано, с последующим нарастаем звучности по мотивам. Плавное модуляционное скольжение тематического материала достигается методом канонической секвенции по тональностям первой степени родства (фа-диез минор, до-диез минор, Ля мажор). Кульминационные моменты звучат ярко и выразительно. Заключительная часть в форме коды утверждает тонику.

Вместе с учеником определяем границы темы, ее характер, ритмическую и интервальную сторону. *Тема* в инвенциях Баха – ядро всего произведения, именно она и ее дальнейшие видоизменения и развитие определяют характер и образный строй всего произведения. Первоначальное проведение темы звучит в среднем голосе, в основной тональности. Отметим размер 9/8, который связан с троекратным повторением триолей. Цифра «9» в символике Баха означает Троицу в своём единстве. Тема имеет следующее строение: фигура «anabasis» – восхождение (восходящий звукоряд – с идеей воскресения) на сексту (символ взывания, восклицания) и завершение – опевание V ступени. Составляющее число темы – 10 нот – символ Канона, закона, число Заповедей.

Тема занимает один такт. Ученик играет тему. Работаем над выразительным интонированием, качеством звука, достижением *legato cantabile*, ровного, одухотворенного пения всех звуков. Певучесть звука можно достигнуть, используя особый прием звукоизвлечения – мягкое, «постепенное»

нажатие на клавишу – именно этот способ нажатия в сочетании с определенной степенью давления на клавишу дает полный и певучий звук.

Второе проведение темы в Си мажоре (доминанте) должно прозвучать более звонко в верхнем голосе, как свежее вступление нового голоса. Сохраняя вопросно-ответную структуру (Т – D), утверждающе проходит тема третий раз в нижнем голосе.

После небольшой интермедии (тт. 4-6), построенной на нисходящих фигурах триолями, тема проходит в басу, в густом, насыщенном регистре в основной тональности (т. 7). Ученик исполняет четвертую тему.

Обращение темы впервые звучит в 17 такте. В последующем мы встретим этот приём в 23-26 тактах. А в 35 и 37 т.т. тема и её обращение появляются одновременно. Это новшество подчёркивает высшую выразительность и содержательность кульминации всего произведения. Ученик показывает все проведения темы поочерёдно, называя тональности.

Новый мотив, начинающийся в 11 такте, является дальнейшим развитием заключительного мотива темы. Триольные фигурации скатываются вниз на протяжении 5 тактов исполняются как одним и тем же голосом, несмотря на распределении между верхним и средним голосами. И в последующих 3 тактах развитие этих мотивов происходит в нижнем голосе. Обратим внимание на терцовые ходы с диапазоном в три октавы. На сильные доли приходятся терцовые звуки гармоний, на слабые короткие доли – их основные тона. Кружащее движение и спуск символизирует образ чаши страдания (фигура *circulation*), усиливает его фигура *catabasis* – нисхождение, оплакивание, печаль.

Вторая интермедия приводит ко *второй части* инвенции, более динамичной и насыщенной тематическим материалом и различными элементами, делающими эту инвенцию уникальной. Суть новшеств в следующем:

1. Тема проводится девять раз: подъём по терцовым звукам в тональностях первой степени родства – признак секвенционного развития.

Девятый раз окончание темы – падение к повышенной V ступени на ум.8 вводится как образ происходящей трагедии.

2. В середине II части появляется новый элемент – интермедийный мотив – ввиду своей яркости существенно влияющий на образный строй всей пьесы. Спуск из среднего – в нижний регистр приводит к напряжённым звучаниям. Остановка на уменьшённом трезвучии обрывает движение. Пауза во всех голосах применяется для изображения окончания земной жизни, остановки сердца.

3. Заключительная кода – кульминация всего произведения. Темы проводятся параллельно в обращении дважды, сближаясь навстречу друг другу. Быстрые, поступенные, восходящие движения шестнадцатых можно трактовать как полёт ангелов, возносящих душу в рай. И последнее проведение темы в сексту – закрепляет основную идею произведения – вознесения и воскресения через земные страдания.

Теперь обратимся к *противосложению*. Партию крупными длительностями: четверти и половинки с точкой - исполняем поступательным штрихом *non legato*. Одно из особенностей этой инвенции – противосложение сопровождает тему с самого начала. Этот же приём мы встречали при изучении двухголосной инвенции Си-бемоль мажор в 5 классе. Ученик играет начальный фрагмент.

По мере развития интервальный состав противосложения меняется: от терции с задержанными секундами до сексты с задержанной септимой, и во второй части перерастает в самостоятельный голос. Ученик играет тему, преподаватель – противосложение.

Домашнее задание: Проработать отдельно по голосам первую часть инвенции. Особое внимание уделить среднему голосу, который передаётся из одной руки в другую.

Аппликатурных вариантов может быть несколько. К ним относятся: скольжение 1-го пальца по соседним клавишам, подкладывание 3-го через 5-й палец, через 4-й на терцию 1-й со 2-м, применение 1-го и 5-го пальцев на

чёрных клавишах. В основном эти приёмы употребляются при передаче партии среднего голоса из одной руки в другую.

Если говорить *о темпе* данной инвенции, то редактор А. Гольденвейзер определяют ее характер термином *Con moto* Ф. Бузони - *Allegro «alla Gigue»* Ройзман - *Allegretto tranquillo*, К. Черни – *Allegro moderato*. При выборе темпа вспомним о том, что говорил Гольденвейзер: «Спешите медленно».

В заключении вспомним цитату Готфрида Лейбница, немецкого учёного, философа, математика, дипломата, современника Баха: «Музыка – это скрытое арифметическое упражнение души, которая вычисляет, сама того не зная».

ЛИТЕРАТУРА

1. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. - СПб.: Композитор, 2004. – 92 с.
2. Друскин Я. О риторических приёмах в музыке И.С. Баха. - СПб.: Композитор, 2023. – 136с.
3. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. - М.: Музыка, 2018.-152 с.
4. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. - М.: Классика XXI, 2021. – 56 с.
5. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. - М.: Классика XXI, 2016. – 816 с.

Ларионова Оксана Михайловна

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

РЕШЕНИЕ ЗАДАЧ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И САМООРГАНИЗАЦИИ РАЗВИТИЯ ИГРОВОГО АППАРАТА В КЛАССЕ ДОМРЫ КАК ОСНОВЫ УСПЕШНОСТИ МУЗЫКАНТА

В области методики обучения игры на домре существуют разные подходы к тому, как организовать игровой аппарат ученика, какие способы звукоизвлечения целесообразно применять на начальном этапе такого

обучения, с чего начинать процесс формирования технических навыков и т.д. Многие авторы указывают на то, что выбор того или иного подхода зависит от возраста ребенка и его индивидуальных особенностей. Безусловной остается необходимость учитывать специфику инструмента, а также необходимость знания физиологических механизмов исполнительской техники. Все должно способствовать раскрытию интонационно-тембровых возможностей инструмента и умелому их использованию в решении исполнительских – художественно-творческих задач. Поэтому в процессе работы над организацией игрового аппарата нельзя забывать о творческой стороне обучения, которая является «живым началом» исполнительства, а значит, должна присутствовать во всем – в том числе, и в постановке рук, и в работе над правильной посадкой, и в организации игровых движений ученика.

Не менее важна в ходе учебного процесса осознанность действий в их последовательности и систематичности, что должно привести к контролируемости исполнительского процесса, достижению необходимого результата в обучении. Это требует от самого педагога постоянного и пристального внимания ко всем «тонкостям» постановки игрового аппарата ученика, настойчивости в требованиях правильного выполнении им всех заданий. Индивидуальный подход к ученику – также является важным этапом работ. Преподаватель должен учитывать конкретные особенности самого ученика, и возникающие в процессе обучения проблемы.

Многие авторы методических пособий по домре рекомендуют начинать обучение детей с раскрепощающих упражнений, сначала без инструмента, а затем, перенося найденные ощущения на инструмент. Другие же считают, что начинать обучение необходимо с песенок на открытых струнах. Таким образом, полагают они, у учащихся развиваются не только правильные игровые движения, но и формируются первичные слуховые представления, а также чувство ритма. Начальное воспитание игровых движений необходимо начинать с выработки осознанной постановки двигательного аппарата домриста. Во время освоения посадки за инструментом главное внимание нужно уделять

правильному положению корпуса и рук. Играющий на домре садится на переднюю половину стула, не отклоняясь на его спинку, но слегка наклонив корпус вперед. Корпус домры должен опираться на бедро правой ноги и касаться грудной клетки исполнителя. Дека располагается с небольшим поворотом к лицу играющего, чтобы он мог спокойно видеть все лады на грифе. Головка грифа должна находиться чуть ниже уровня плеча исполнителя. При постановке рук особое внимание следует уделить сбалансированности веса правой и левой рук в точках приложения к домре. Основными опорами для этого являются: игровой палец на грифе с одной стороны, медиатор на струне – с другой. Постановку правой руки, по мнению многих, следует начинать с вспомогательных упражнений без инструмента:

1) поставить правую руку на локоть, опустить свободную кисть вниз и совершать ею маятниковые движения; 2) уложить предплечье и кисть на стол, собрать ногтевые фаланги вместе и поводить подушечками пальцев из стороны в сторону. Эти упражнения следует делать до тех пор, пока не появится ощущение свободного плеча при относительно свободном предплечье и различной степени выгнутости кистевого сустава. Затем, при переносе этих движений на деку инструмента необходимо следить за свободой движения руки от подставки до грифа. Говоря об удержании медиатора, наряду с основными моментами постановки большой палец может находиться в трех положениях: полусогнутым, согнутым или прямым. Это зависит от физиологии руки, степени погружения медиатора в струны и силы зажима медиатора в пальцах. Угол наклона медиатора зависит от его заточки, например, медиатор с широкой заточкой следует держать перпендикулярно струне, а медиатор с узкой заточкой, держать с некоторым наклоном». В работе Т.И. Вольской – «Особенности организации исполнительского процесса на домре» – говорится о таком методическом основании мышечной свободы исполнителя, как «дозирование активности»: «В активной мышечной свободе различаются степени дозирования активности от минимального легчайшего игрового тонуса до максимально возможного для данного конкретного исполнителя и

инструмента. Крайняя точка – «максимум напряжения». Выделяется три фазы мышечного состояния:

- первая фаза – расслабленность (внеигровое состояние);
- вторая – легкий тонус (доигровое состояние);
- третья – игровой тонус – активное состояние мышц;
- дозирующееся в зависимости от специфики игры на инструменте.

В. Круглов в «Методике обучения игре на домре» указывает на нежелательное применение подставки под правую ногу на начальном этапе обучения, так как «ученик не способен «держат» позвоночник, чрезмерно наклоняется не только вперед, но и вправо». В технике игры правой руки В. Круглов выделяет четыре основных способа движения:

1) вращательное – кисть вращается вокруг своей продольной оси, медиатор при этом наклоняется к струне вправо (данное движение напоминает размешивание чая в чашке);

2) комбинированное маховое – сгибание и разгибание правой руки в локте, вместе с вращательным движением кисти, в этом случае предплечье приводит в движение кисть;

3) поступательное – кисть и предплечье совершают маховое движение параллельно струнам, медиатор при этом двигается перпендикулярно струне;

4) комбинированное поступательное – движение идет от плеча к кисти, при этом оно проходит по всей руке без сокращения мышц и передает вес руки в медиатор.

Следует обращать внимание и на то, что основой звукоизвлечения является щипок со струны, а не удар по ней. Поэтому не следует сразу в первоначальном обучении ставить руку ребёнка в первую позицию, где требуется большая растяжка пальцев, лучше располагать пальцы на седьмом, восьмом, девятом, десятом ладах в хроматическом тетрахорде, начиная движение с четвертого пальца. Важно помнить, что у каждого ученика (что зависит от анатомических особенностей) присутствуют индивидуальные ощущения игровых движений. Для начинающих домристов можно предложить

несколько упражнений, направленных на сознательное управление движениями рук и контроль за состоянием мышц: 1) Ученик сгибается в поясе, ощущает свободно висят руки. Имитируя полоскание, двигает руками. Здесь его внимание нужно направить на освобождение мышц плеча, шеи и рук. 2) Ученик поднимает руки вверх и раскачивает ими в разные стороны, изображая, как колышутся листики на деревьях. При выполнении этого упражнения необходимо контролировать свободу запястья и кистей рук. 3) Перед началом упражнения ученику дается установка: расслабить плечи, поднять их и напрячь весь корпус. Затем наступает момент полного расслабления. Ученик должен прочувствовать степень напряжения мышц и ощущение легкости после их расслабления. Таким образом, существует немало способов, помогающих преодолеть зажатость игрового аппарата ученика и обеспечивающих ему нужную свободу движений. Их выбор остается за педагогом, который должен очень ответственно подойти к вопросам организации игрового аппарата ребенка на начальном этапе его обучения игре на домре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варламова Т.П. Вопросы методики обучения игре на домре: учеб. пособие. - Челябинск: Челябинская гос. акад. Культуры и искусств. 2010. – 110 с.
2. Гелис М.М. Методика обучения игре на домре: метод. рекомендации / под ред. Т.И. Вольской. – Свердловск: типография Управления издательств полиграфии и книжной торговли, 1988. – 87 с.
3. Круглов В. Искусство игры на трехструнной домре. – М.: Композитор, 2001. – 188 с.
4. Лукин С.Ф. Школа игры на трёхструнной домре (начальные классы). – Иваново: ООО «Выбор», 2008. – ч.1 - 400 с.
5. Олейников Н.Ф. О технике рук домристов: метод. рекомендации. – Екатеринбург: Банк культурной информации. – 2004. – 40 с.

Луговая Татьяна Геннадьевна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х.Багаутдиновой»

ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТНЫХ УНИВЕРСАЛЬНЫХ УЧЕБНЫХ ДЕЙСТВИЙ ПО ПРЕОДАНИЮ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ

Выступление на сцене часто сопровождается творческим волнением, чтобы его преодолеть, необходимы определённые усилия, поэтому очень важна внутренняя установка для концертных выступлений.

Проблема преодоления сценического волнения является актуальной и жизненно важной для музыкантов-исполнителей. Ученики сталкиваются с ней уже в младших классах, многие не перестают ощущать ее остроту до конца учебы.

Чтобы снизить возбуждение, исключить сценические срывы необходимо начинать сценическое воспитание музыканта-исполнителя с первых дней обучения в ДМШ или ДШИ. Чем раньше ученик начинает выступать, тем большей психологической устойчивостью обладает в дальнейшем, легче справляется с волнением.

Ведущие педагоги-музыканты отмечают, что многое зависит от психологии исполнителя, типа его нервной системы, умения настроить себя на успех, силы воли. Чтобы правильно подготовиться к выступлению, нужно определить особенности личности ребёнка, свойства его нервной системы, памяти, мышления, темперамента и других индивидуальных особенностей.

Много ценных советов по психологической подготовке исполнителей можно найти в книгах, статьях, методических разработках выдающихся музыкантов-педагогов – Л.А. Баренбойма, Д.Д. Благого, Г.М. Когана, Г.Г. Нейгауза, и др.

Сценическое волнение на каждого действует по-разному, важно знать к какому психологическому типу относится тот или иной ученик.

Исполнители-флегматики - инертны, чтобы приступить к важному делу, они часто переключают внимание на посторонние, в данный момент не актуальные дела. У них много времени уходит на то, чтобы привести себя в рабочее состояние и приступить к делу.

Исполнители-холерики, имеют сильный неуравновешенный тип нервной системы, они артистичны, стремятся играть ярко и выразительно. Тяжело переживают неудачи. Сценическую «лихорадку» испытывают чаще других. К новому холерик привыкает легко и быстро, но устойчивые навыки формируются долго и с большим трудом.

Исполнители-сангвиники неудачи переносят достаточно легко, быстро привыкают к новым условиям работы, охотно выступают, но музыкальные произведения, даже те, которые сами выбрали, быстро приедаются. Обладают высокой работоспособностью не зависимо от внешних и внутренних причин. Привычки у сангвиников образуются быстро и легко, сформированные навыки закрепляются и долго сохраняются.

Исполнители-меланхолики имеют слабый тип нервной системы, поэтому сильнее других страдают от выступлений на сцене. Неудачи переживают очень болезненно. Умственные способности меланхолика обычно хорошие, но неустойчивые. Они с одинаковой легкостью и быстротой схватывают материал и также быстро забывают его.

Для успешного выступления необходимо взаимодействие трёх составляющих со стороны психики исполнителя – интеллектуальной, эмоциональной и двигательной. Ни одна из сторон не должна доминировать над другими. Если эмоции «захлёстывают» исполнителя, игра становится бесконтрольной, зачастую сумбурной. Если преобладает интеллектуальная сторона – игре не хватает музыкальности, свободы. Исполнители, которые надеются на двигательную память, могут в любой момент остановиться, забыть текст, их может отвлечь какая-то неожиданность – посторонний звук, движение, что повлияет на качество выступления.

Чем хуже выучено произведение, тем больше страх перед сценой у исполнителя, поэтому важно при работе над программой досконально прорабатывать текст, чтобы не было ощущения недоученности при выступлении.

В процессе подготовки к выступлениям на сцене следующие рекомендации помогают успешно выступить.

Чтобы хорошо запомнить текст наизусть, произведение или его фрагмент «проигрывается» беззвучно, мысленно. При этом запись нотного текста должна как бы стоять перед глазами исполнителя, а мышцы и пальцы совершать воображаемые движения. Этот способ хорошо развивает внутренний слух.

Полезно в предконцертный период записать аудио или видео выступление исполнителя с последующим прослушиванием и анализом произведения, это поможет обучающемуся услышать себя «со стороны», более осознанно продолжить работу к концертному выступлению.

Значимым моментом в репетиционной работе является «моделирование» концертного выступления, программа проигрывается без предварительного разыгрывания, с ощущением исполнения на сцене. При этом сразу выявляются наиболее технически недостаточно проученные места и художественно не продуманные эпизоды.

Для успешного выступления разучиваемые произведения должны нравиться, вызывать живой отклик, это помогает при выступлении преодолевать стрессовые состояния.

За несколько дней перед выступлением рекомендуется больше отдыхать, не проигрывать произведения постоянно в быстром темпе, не играть многократно одно и то же место, поскольку это вызывает лишние страхи. Можно больше играть гаммы, этюды, различные упражнения, чтобы руки были теплыми, мышцы упругими.

В день концерта необходимо быть в состоянии полной боевой готовности, для этого нужно хорошо выспаться. Если нет возможности

разыгаться до выступления, можно растирать руки или поиграть на столе, но не перед выходом на сцену, так как теряется ощущение клавиатуры.

Таким образом, существует достаточно много методов и способов преодоления сценического волнения, важно их использовать с учётом психологических и физиологических особенностей каждого конкретного исполнителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васина И.А. Психологические аспекты публичного-выступления музыканта-исполнителя. Сценическое волнение : материалы международной научно-практической конференции / под ред. Н.А. Паршикова. – Орёл: Орловский государственный институт культуры, 2013. – С. 121-124.
2. Перельман Н.Е. В классе рояля. – М.: Классика-XXI, 2007. – 127с.
3. Цагарелли Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. – СПб.: Композитор, 2008. - 367 с.
4. Цыпин Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. – М.: Музыка, 2011. – 128 с.

Мирьякупова Гульназ Валериановна

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

первой квалификационной категории

МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)»

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

1. Пение в хоре — развитие личности.

Для чего мы учим детей петь в хоре? Надо думать, что не для смотров, концертов и школьных праздников. Главная цель — развитие личности ребенка, развитие его эмоциональной сферы, интеллекта, зарождение и развитие эстетических чувств, становление нравственной позиции, познание

законов человеческой морали, развитие личности через развитие эмоциональной и интеллектуальной сферы ребенка средствами музыкального искусства. Путь такого развития видно только во включении ребенка в любую форму активной музыкальной деятельности. Пение — ведущий способ музыкальной деятельности. Почему пение? На мой взгляд, певческая деятельность — единственный в настоящее время общедоступный способ музицирования. Петь хочет и может практически каждый ребенок за очень небольшим исключением. Для того, чтобы дети захотели петь, учителю просто надо показать им красоту звучания певческого голоса, сделать процесс обучения интересным, убедить ребят в успешности обучения при определенном трудолюбии, внимании и настойчивости с их стороны.

Голос — инструмент общедоступный, и именно он позволяет привлечь ребенка к активной музыкальной деятельности, к познанию красоты и законов музыкального искусства. Конечно, мало только петь, но певческая деятельность является стержнем всей работы по музыкальному воспитанию.

Что же кроме пения чаще используют в хоровой работе? Прежде всего, это импровизация — ритмическая, вокальная, хоровая и пластическая; ритмические многоголосные упражнения, в том числе и с применением простейших музыкальных инструментов; освоение детьми элементарных приемов дирижирования: так называемое свободное дирижирование; изучение музыкальной грамоты в необходимом объеме в строгом соответствии с возрастом детей; различные развивающие музыкальные игры. Фундаментом всей работы по музыкальной грамоте является относительная сольмизация. Систематическая работа в рамках системы относительной сольмизации, предполагающая демократические и игровые формы знакомства с музыкальной грамотой, дает хороший развивающий эффект, а впоследствии позволяет без сложностей освоить и абсолютную нотацию.

2. Методы хоровой работы.

Обучение пению начинается всегда с небольших попевок — интонаций, состоящих из двух-трех разновысоких звуков. Попевки основаны на

нисходящем движении, это позволяет, во-первых, сохранить головное резонирование, во-вторых, высокий звук лучше отражается в сознании, следовательно, чище интонируется. Стремиться к тому, чтобы звук при пении был мягкий, негромкий, динамика меццо-форте; призывать ребят все время внимательно себя слушать.

Подводя некоторые итоги сказанному, хочется подчеркнуть, что на первом этапе обучения пению перед учителем и детьми стоят три главные задачи:

- 1) освоение певческой установки;
- 2) освоения навыка одновременного начала пения (сюда входит и момент организации единовременного вдоха, и момент начала фонации) и одновременного окончания пения;
- 3) освоение навыка кантиленного пения, так как именно наличие кантилены в первую очередь свидетельствует о степени овладения певческим процессом.

3. Вокальные принципы работы с детьми.

1. Развивать голос из примарных тонов, постепенно, не спеша, расширяя диапазон. Полезен тот звук, который при повторении не вызывает напряжения.

2. Главным методом вокальной работы является устное объяснение и пение учителя и лучших учеников. Их пение часто является наиболее эффективным показом правильного звучания. Важно никогда не передразнивать детей, всегда демонстрировать им правильное пение. Всю работу вести в спокойной и доброжелательной обстановке. Не повторять плохо прозвучавшую фразу до того, как будет точно сформулирована задача.

3. Главным критерием в занятиях является качество звука и свобода при пении.

4. Вся певческая работа должна быть тесно связана с развитием музыкального слуха и музыкальным развитием личности ребенка.

5. На первоначальном этапе обучения роль вокальных упражнений

выполняют русские народные попевки и песенки.

6. Работать без торопливости; критерий — не количество, а качество выученного. Дети с удовольствием поют небольшие попевки, песенки, которые ими выучены и получают.

7. На каждом занятии, особенно с малышами, необходимо повторить выученное. Повторение выученного с одной стороны является фундаментом для последующей работы, с другой - позволяет детям уже на первых этапах обучения пению получать удовольствие от процесса.

8. По возможности использовать в работе показ видимых движений артикуляционного аппарата - губ, челюстей, языка.

Известно, что одним из самых распространенных недостатков у детей является зажатость нижней челюсти. Предложите ребятам подставить к подбородку кисть руки и следить, отпускаем ли подбородок при пении, особенно при пении гласных «о», «а», «у». Очень полезно такое упражнение: приложить кисть руки к уху или закрыть слуховой проход указательным пальцем, чтобы лучше слышать себя. Это прекрасный способ контроля, и плохо интонирующие дети могут петь, прикрыв ухо. Надо внимательно следить за тем, чтобы ребята не задирали и не отпускали низко подбородок, так как и то и другое свидетельствует о неправильном положении гортани, о нарушении физиологии певческого процесса. Необходимо также следить, чтобы учащиеся во время пения не наклоняли головы в разные стороны, так как важно сохранять вертикальное положение гортани.

4. Работа над песней.

Новое произведение всегда показывать целиком, все куплеты, максимально выразительно, чаще всего педагогом, реже в записи или в исполнении других учащихся, обычно старших. Можно показать песню в разном исполнении, сравнить и определить то, которое глубже раскрывает ее содержание. Хорошо показать произведение, если есть такая возможность. В исполнении профессиональных певцов, хоров. Показать произведение надо так, чтобы ребенок понимал, к чему он должен стремиться при разучивании и

исполнении.

После показа непременно обсудить услышанное с детьми: выяснить, как они поняли содержание песни, объяснить непонятные слова; проанализировать характер музыки, так как более подробный анализ происходит в процессе разучивания. Маленьким детям надо все показывать очень четко и точно — и качество звука, и необходимые штрихи, и когда брать дыхание, и логику развития музыкальной фразы. На начальном этапе обучения при показе можно несколько утрировать желаемое качество пения: более долгое «удивление» - задержка, более яркое замыкание слов, а главное — большая, чем обычно, протяженность звуков при пении.

Учить ребят пропевать, протягивать гласные звуки, учить правильному вокальному разделению на слоги. Протягивая, удлиняя звучание гласных звуков, вместе прослушивать как льется голос. С самых первых занятий дети должны понять и усвоить главное правило вокальной орфоэпии — согласный звук, замыкающий слог, относится при пении к следующему слогу, давая гласному свободу и время для звучания. Для наглядности можно выписать слова на доске, «неправильно» деля их на слоги:

- У кого в по-ря-дке
- Кни-жки и те-тра-дки.

При работе с детьми стараться больше внимания уделять орфоэпии.

Перед началом разучивания любого, самого простого произведения желательно в партитуре проставить все требования к исполнению: дыхания, снятия, динамику, фразировку. Также нужно проанализировать интонационно-ритмическую структуру произведения, текстовые сложности, форму.

Главный метод разучивания — метод предупреждения ошибок. Когда-то А.Свешникова спросили: «Что делать, чтобы хор пел чисто?» он ответил: « Не давать петь фальшиво!». Мы все из практики знаем, как трудно, а порой и невозможно переучить популярные песни, которые дети поют с ошибками. Это происходит потому, что первое впечатление обычно бывает наиболее ярким и, согласно законам человеческой психики, часто особенно глубоко врезается в

память. Отсюда следует, что лучше лишний раз правильно показать произведение детям, спеть его «про себя», вычленить сложную интонацию, сложный ритм, трудный с точки зрения вокала слог. Выучить, освоить их отдельно — по нотам, в процессе музыкальной игры, вокализируя, - но не допустить неверного пения!

Традиционно песню учим частями: фразами, предложениями, куплетами. Начинаем обычно с первого куплета, но если фонетически текст неудобен, то лучше учить куплет с наиболее удобной фонетикой.

Перед первым пропеванием учащиеся должны услышать предназначенную для разучивания часть не менее трех раз, при этом каждый раз перед прослушиванием педагог ставит новую задачу. Например, «Спой про себя», «Покажи движение мелодии рукой», «Найди главный звук фразы и покажи его рукой» и т. п. Конкретных задач может быть поставлено много, а цель одна — выучить правильно и грамотно. Сложные фрагменты обязательно вычленяем и учим отдельно.

Разучивать песню можно различными методами, например, учить по слуху, с применением высотного тактирования, по графической записи, с опорой на нотную запись, сольфеджируя, с помощью ручных знаков, принятых в ладовой сольмизации. Можно использовать кисть руки по Г.Струве («рука-нотный стан») или свободное дирижирование.

Разучив по фразам весь первый куплет, в заключении нужно обязательно спеть выученный фрагмент целиком, чтобы у детей в сознании остался целостный образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Осеннева М.С., Безбородова Л.А. Методика музыкального воспитания младших школьников. – М.: Академия, 2001. – 95 с.
2. Осеннева М.С. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – М.: Academia, 1999 - 221 с.

3. Осеннева М.С., В.А. Самарин Хоровой класс и практическая работа с хором: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений – М.: Академия, 2003. – 192 с.
4. Панофка Г. Искусство пения. – М.: Музыка, 1968. – 213 с.

Мусина Регина Раисовна

преподаватель по классу фортепиано

первой квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

**ПЕДАЛИЗАЦИЯ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В ВОСПИТАНИИ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

открытый урок

Предмет: фортепиано.

Класс: 3 класс инструментальное фортепиано.

Тема урока: Педализация как средство выразительности в воспитании образного мышления учащихся в классе фортепиано.

Дата проведения урока: 17.10.2024 г.

Используемая образовательная система: Академическая классно урочная система, основанная на методике Смирновой с элементами личностно-ориентированного обучения.

Технические средства обучения: Ноутбук, проектор, экран.

Перечень используемых на уроке аудио-, видеозаписей, наглядных пособий и т.д.: Стенды наглядных пособий «Классика XXI», компьютерная презентация.

Пояснительная записка.

Значение фортепианной педали хорошо известно педагогам и исполнителям. Педализация обогащает художественные возможности инструмента, с ее помощью проявляет свою индивидуальность, вкус, способность разнообразить красочность звучания. К сожалению, на первых

годах обучения, педализации уделяют незначительное внимание и часто хорошее исполнение ученика проигрывает из-за небрежной, не умелой педализации. Дети часто не понимают, для чего в данном произведении нужна педаль, не умеют «проверить ухом» свое исполнение, а нога мешает им выразить себя. Все это – результат не систематического использования педали. Педализация же от случая к случаю не дает возможности ученикам приобрести нужные навыки.

Этот вопрос в воспитании пианиста заинтересовал автора и для более глубокого осознания проблемы, связанной с применением педали в процессе первоначального обучения, были рассмотрены свойства этого мощного средства.

Были изучены следующие материалы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано
2. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве
3. Газарян С.С. В мире музыкальных инструментов
4. Голубовская Н.И. Искусство педализации
5. Нейгауз ГГ. Об искусстве фортепианной игры
6. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники

Цель урока: (СЛАЙД 2)

Обучающая:

1. Познакомить ученика с разновидностями педали на фортепиано.
2. Познакомить с устройством инструмента, действием педалей.
3. Способствовать первоначальному навыку исполнения прямой педали, запаздывающей педали.
4. Дать понятие о запаздывающей педали, прямой педали, левой педали.

Развивающая: Содействие развитию слуховых способностей в единении с художественными и творческими способностями, для исполнения чистой педали.

Воспитательная:

1. Содействовать воспитанию эстетического вкуса.

2. Пробудить интерес к предмету и теме данного урока.
3. Воспитать волю для достижения поставленной цели.

Задачи урока:

1. Актуализация знаний по механике инструмента необходимых для усвоения темы урока.
2. Освоение понятия педаль и ее разновидностей.
3. Знакомство с нотными примерами по данной теме.
4. Закрепление полученных знаний, умений и навыков.
5. Самооценка учащегося, результатов урока и оценка преподавателя.

Ход урока.

1. Организационный момент:

Встреча ребенка, беседа.

- Как провела день?
- Как настроение?

- Тема сегодняшнего урока «Педализация как средство выразительности в воспитании образного мышления», наш урок посвящен педали. Скажи мне, пожалуйста, как ты считаешь, для чего нам нужна правая педаль?

- При помощи правой звук становится громче, благодаря ней можно связывать звуки находящиеся далеко друг от друга, не только звуки, но и аккорды или бас и аккорд.

- А для чего нужна левая педаль?

- При помощи левой педали звук становится тише, мягче.

- Чтобы ты глубже поняла, что происходит при нажатии этих педалей, я приготовила для тебя презентацию. Мы вместе с тобой познакомимся с устройством инструмента, действием педали, заглянем внутрь фортепиано.

2. Знакомство с механикой, упражнения на прямую и запаздывающую педали:

Мы с тобой не раз уже смотрели механику фортепиано, давай вспомним еще раз. Когда мы нажимаем клавишу, молоточек ударяется по струне, а глушитель (демпфер) от нее отдаляется, струна начинает вибрировать, и мы

слышим звук. Когда мы опускаем клавишу, глушитель возвращается в исходное положение, прекращая вибрацию струны, таким образом, звук пропадает. **(Смотрим слайд 3)**

При нажатии правой педали глушители поднимаются со всех струн и остаются так до тех пор, пока педаль нажата. Эта педаль делает звучание более красивым, богатым, глубоким. Мы должны очень осторожно пользоваться этой педалью, чтобы не было гула. **(Смотрим слайд 4)**

Левая педаль делает звук мягче, нежнее, тише. В механике фортепиано молоточки приближаются к струнам, и с близкого расстояния удар получается гораздо слабее. **(Смотрим слайд 5)**

Давай вспомним, как правильно пользоваться педалью. Пятка упирается в пол у педали. Педальной лапки касается только носок ступни. Сейчас на экране появятся разные положения ног при нажатии педали, твоя задача найти среди них правильное **(слайд 6)**.

Любой работающий механизм издает какой-то шум. Но в сложном механизме фортепиано шум недопустим. Должна быть только музыка. Поэтому я предлагаю сделать первое упражнение, которое может тебе приспособиться к этому инструменту. Несколько раз нажми до дна и до конца снять педаль, не производя при этом никакого шума. **Выполняет.**

И так молодец, ты справились с этим заданием, теперь вспомним что такое прямая педаль на твой взгляд.

- Это когда педаль берется точно вместе со звуком.

- Выполним упражнение на прямую педаль. **(Слайд 7)**

Поступенное движение от ноты «ми», исполним штрихом *non legato*, педаль берется на каждый звук (поясняем: рука движется, так же как и нога). Твоей целью будет внимательно вслушиваться, и следить за тем, чтобы звуки не наслаивались друг на друга. То есть проявить слуховой контроль для чистого звучания при взятии педали.

- Теперь запаздывающая педаль. Извлекаем звук, нажимаем педаль, руку снимаем, а звучание продлеваем педалью, затем нажимаем соседнюю клавишу,

одновременно с этим педаль поднимается и опускается, звуки связываются. Сначала услышать звук! Затем поменять педаль! Ногу над педалью высоко поднимать нельзя! Цель осталась прежней - внимательно вслушивайся, чисто ли извлекаются звуки, если слышишь грязь, тут же поменяй педаль.

3. Работа над пьесой «Весенние капельки» Р.Еникеева, вид педали – прямая.

Цель: Исполнение с чистой педалью.

Задачи:

- контролировать слухом чистоту звучания;
- контролировать правильное взятие педали (игра отдельно левую руку с правой педалью, добиваться слухового контроля);
- соединение двумя руками, слуховой контроль на этом этапе не мало важен.

Слушаем запись, находит чистое и грязное исполнение своей пьесы (слайд 8). Играет самостоятельно, закрепляет материал.

4. Задание на дом.

Твоим домашним заданием будет закрепление материала, вспоминай, что мы делали с тобой на уроке, и не забудь контролировать звучание педали, проверяй, правильно ли ты берешь педаль.

- Давай вспомним, какие мы ставили с тобой цели? Что у тебя получилось, а что нет? Как ты думаешь, какую оценку ты сегодня заслужила? (отвечает)

- Наш урок закончился, на протяжении всего урока ты была очень активной, внимательной. Я тобой довольна, ты вправе получить сегодня «5». До свидания!

Источники (слайд 9)

Самооценка

Урок на тему «Педализация как средство выразительности в воспитании образного мышления учащихся в классе фортепиано» проводился с ученицей 3

класса специального фортепиано Черниковой Эльной. Урок был проведен в соответствии с индивидуальным планом учащегося.

Цель урока: научиться контролировать слухом звучание при использовании правой педали.

Структуру урока можно охарактеризовать, как урок, направленный на освоение и закрепление знаний, умений и навыков. Урок был разделен на несколько разделов, которые составляли логически завершённые части.

Учащийся был вовлечен в основные мыслительные операции данного урока. Конечно, не все было выполнено качественно, но работа над педалью это трудоемкий процесс, который включает не только координацию ноги, но и слуховой контроль – являющийся самым важным в освоении педали.

Были решены следующие задачи: учащийся дополнил свои знания о типах педали, и их использовании. Мною были проконтролированы степень усвоения основных знаний, умений и навыков.

Мы продолжили формирование навыка игре на инструменте, на материале данного урока. Учащийся показал умение самостоятельно мыслить, урок способствовал развитию таких психических процессов, как концентрация, внимание и переключение.

На уроке была представлена презентация, которая повышает интерес к предмету, механике инструмента (тем более у мальчиков), а так же к теме самого занятия.

Урок был продуктивным, учащийся на занятии вел себя достаточно активно. Домашнее задание способствует закреплению пройденного материала.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Планета музыки, 2023 - 281 с.
2. Гольденвейзер А.Б. О музыкальном искусстве. - М. : Музыка, 1975. - 416 с.
3. Газарян С.С. В мире музыкальных инструментов. - 2-е изд. - М.: Просвещение, 1989 - 192 с.

4. Голубовская Н.И. Искусство педализации. — 2-е изд.. — Л. : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1974. — 96 с.
5. Нейгауз ГГ. Об искусстве фортепианной игры. - М. : Планета музыки, 2017 - 264 с.
6. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники. - М.: Просвещение, 1968 - 248 с.

Мухаметшина Венера Робесовна
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х.Багаутдиновой»
г. Набережные Челны.

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ
АНСАМБЛЕВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МЛАДШИХ КЛАССАХ
ДШИ В ПРОЦЕССЕ ИЗУЧЕНИЯ ПЬЕС
СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ**

В классе фортепиано есть различные формы работы. Но особыми развивающими возможностями обладает музицирование в ансамбле, как одна из самых доступных форм ознакомления учащимися с миром музыки.

Ансамблевое музицирование в классе фортепиано - это одна из наилучших форм сотрудничества между педагогом и учеником, наилучшая форма взаимодействия между учениками. Такая форма деятельности способствует реализации принципов развивающего обучения. Игра в ансамбле способна сыграть активную роль в процессе становления и развития музыкального сознания, мышления, интеллекта. Ансамблевое музицирование включает в себя различные виды деятельности учащихся: чтение с листа, подбор по слуху. Фортепианный дуэт как жанр сформировался в XIX столетии. В XVIII веке клавишные инструменты имели очень маленькую клавиатуру, только для одного исполнителя.

С появлением фортепиано развитие фортепианного ансамбля начало распространяться очень быстро и к началу XIX века фортепианные дуэты утвердились как самостоятельная форма музицирования. Четырехручное исполнение оказалось способно и к воспроизведению оркестрового эффекта, и долгое время являлось источником ознакомления с балетом, симфонией и оперой.

Многие композиторы XIX века писали музыку для фортепианных дуэтов. Ф. Шуберт, наследство которого в этом жанре не имеет аналогов в истории музыки. Он открыл совсем новые свойства фактуры, достиг высочайшего мастерства в области колорита, новых красок инструмента. К. Черни и Ф. Лист положили начало важнейшей функции фортепианного дуэта музыкально – просветительской. Даже появилась традиция издавать симфонические, камерные, оперные произведения в переложении для любого количества участников ансамбля. Иногда эти переложения становились более известными, чем оригинал. Так случилось с «Венгерскими танцами» И. Брамса, «Славянскими танцами» А. Дворжака, «Детскими играми» Ж. Бизе.

В России фортепианный дуэт распространился, прежде всего, как вид домашнего музицирования, в салонах, на приемах московской и петербургской знати.

Слово «ансамбль» в переводе с французского означает - *единство*. Переоценить роль ансамбля трудно, оно дает ощущение поддержки, «чувство локтя». Почему это важно? В будущем музыкант становится либо участником ансамбля, либо концертмейстером. Конечно, партнеры не должны быть случайными, ансамбль формируется из учащих, равных по природным и музыкальным данным, по характеру, вкусам, интересам, уровню развития. Очень важно умело подобрать материал для ансамбля. Партия ученика должна быть простой, располагаться в удобной позиции, а партия педагога должна представлять ровную пульсацию, заменять ученику счет. В этом случае ученик находится в определенных рамках.

Игра в ансамбле не требует от исполнителя такого уровня виртуозности, который требуется солисту, поэтому он может больше концентрироваться на образе и характере произведения. Во-вторых, совместное творчество создает атмосферу непринужденности, благоприятный психологический климат, раскрепощение. А постоянное вслушивание в игру партнера развивает слух и метроритм. Включение в репертуар музыки различных жанров способствует расширению стилистических знаний, пониманию особенностей национальной музыки и композиторских стилей.

Очень важна и воспитательная функция ансамбля. Ребенок учится думать о партнере, слушать его, решать вместе различные проблемы. Выработка чувства ответственности перед партнером не только пригодится ребенку при адаптации в социальной среде, но и поможет понять необходимость точного исполнения текста(счет, паузы, штрихи и т.п.) Дети по своей природе любопытны, их легко заинтересовать, но надо помнить, что они легко могут утратить интерес к предмету, если чувствуют, что ничего не получается. Вот здесь и появляется «палочка-выручалочка» - ансамбль. Участие в игре партнера придает ему уверенность и отвлекает от заиклениости на собственных проблемах.

А.Д. Готлиб выделяет три основополагающих принципа ансамблевой игры:

1. Синхронное звучание всех партий, то есть единство темпа и ритма;
2. Уравновешенность в силе звучания партий;
3. Согласование штрихов всех партий, единство приемов и фразировки.

Игумнов писал, пианисту очень помогает общение с инструменталистами и вокалистами. Оно углубляет понимание стиля, звукоизвлечения, ведения мелодии, общей эрудиции. В настоящее время камерное музицирование приобретает все большую популярность. Появляется музыка для нетрадиционных составов. В этих составах важным является синхронность и балансировка звучания партий.

Таким образом, рассмотрев развивающие возможности ансамблевой игры, мы приходим к следующему заключению: - раздвигая горизонты познаний учащихся в музыке, пополняя багаж его слуховых впечатлений, обогащая его профессиональный опыт, игра в ансамбле способна сыграть активную роль в процессе становления музыканта, особенно на начальном этапе обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Готлиб А.М. Основы ансамблевой техники. - М.: Музыка, 1971-94с.
2. Мильштейн Я.И. Вопросы теории исполнительства. - М.: Музыка, 1983.- 266 с.
3. Тимакин Е. М. Музыкальная педагогика и исполнительство. - М.: Музыка, 2009.-167с.

Николаева Ольга Сергеевна

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,

г. Набережные Челны

СОТРУДНИЧЕСТВО СЕМЬИ И ДШИ КАК ЗАЛОГ УСПЕШНОГО ВОСПИТАНИЯ ЮНОГО МУЗЫКАНТА

Только вместе с родителями, общими усилиями, учителя могут дать детям большое человеческое счастье.

В.А. Сухомлинский

2024 год Указом Президента Российской Федерации объявлен Годом семьи. Семья – это то, с чего все начинается. Родители – самые первые воспитатели, именно в их руках здоровье ребенка, его психологическое состояние, черты и качества. Отношения человека к миру, его взгляды на жизнь, отношения к людям напрямую зависят от отношений в семье, от обстановки, в которой воспитывается человек. Хорошо, когда семья является источником любви, понимания и поддержки, учит детей быть добрыми,

честными и справедливыми. Семья создает личность, но может и разрушить ее. Чем лучше семья, тем лучше воспитание ребенка, лучше его нравственные качества. Семье принадлежит основная роль в формировании человека. Семья – важнейший институт общества, микрогруппа, в которой происходит взросление маленького человека. Но процесс воспитания ребёнка происходит не только в семье, но и в других институтах воспитания.

Детская музыкальная школа, школа искусств (далее ДШИ) - один из таких «институтов». Используя различные формы и методы, школа помогает ребёнку вырастить духовно- нравственным человеком, развивает дух патриотизма, прививает эстетический «вкус» через музыкальное искусство. Дети, которые посещают занятия в музыкальной школе, отличаются от сверстников более тонким мироощущением, умением проявить себя. Такие дети становятся чаще лидерами, т. к. укрепляют, закаляют свой характер через участие в конкурсах, концертах, выступлениях. Так же концертная деятельность в ДШИ помогает учащимся избавиться от комплексов. Тем не менее, все старания школы, педагогов могут быть напрасны, если родители безразличны к интересам ребёнка, не поддерживают его и не интересуются его успехами. Роль таких «институтов» важна и должна происходить именно во взаимодействии с семьёй.

Отношение семьи ребёнка к музыкальным занятиям, зачастую сложны характерными особенностями музыкальной школы, так как обучение в школе подразумевает регулярную игру на инструменте. Часто ученик сталкивается с трудностями при выполнении домашних заданий, а точнее трудности появляются при невыполнении домашнего задания. Не все родители серьёзно относятся к музыкальной школе, некоторые относятся к ней, как к кружку, проявляют халатное отношение не только к домашнему заданию, но и не контролируют посещение ребёнком музыкальных занятий, возникают сложности с приобретением инструмента. Из-за такого отношения родителей к занятиям ребёнка, процесс воспитания в ДШИ не будет иметь должного положительного эффекта.

Сотрудничество семьи и ДШИ – процесс совместной деятельности для достижения общих целей, а именно создание условий для комфортной, радостной, счастливой жизни ребенка, для развития его индивидуальности. Обучение ребенка музыке, на достойном уровне без родительской вовлеченности и действенного участия старших невозможно. Рассмотрим подробнее направления, формы и методы сотрудничества, взаимодействия семьи и музыкальной школы.

1. Изучение условий семьи и семейного воспитания. В беседе выявляется отношение членов семьи к обучению, кто оказывает большее влияние, какие отношения между членами семьи и т.д.

2. Информирование родителей о содержании учебно-воспитательного процесса. На первоначальном этапе обучения детей в ДШИ родителям необходимо объяснить, что ребёнку потребуется их помощь при выполнении домашнего задания. Задача педагога – разъяснить родителям систему выполнения домашнего задания. При обучении игры на инструменте, домашняя работа заключается в формировании правильной посадки, постановки инструмента и рук, которые невозможны без регулярного, точного занятия на инструменте. Обязательно наличие инструмента дома. Если речь идет о подготовке к уроку вокала, то необходимо ежедневно выполнять упражнения для развития артикуляции и дыхания, слушать запись мелодии с диктофона, играть мелодию на инструменте и учить слова, исполнять песню перед зеркалом или перед камерой телефона.

3. Психолого-педагогическое просвещение родителей в виде индивидуальных консультаций, бесед, лекций или тематических родительских собраний на интересующие и волнующие темы, где обсуждаются проблемы и пути их решения.

4. Совместная деятельность родителей и учащихся заключается в участии в конкурсах, различных выступлениях. Детям важно видеть, что родителям не безразличны занятия детей, чувства и эмоции. Важно чувствовать поддержку во время выступления.

5. Информирование родителей о ходе и результатах воспитания, обучения детей. Это могут быть родительские собрания по итогам четверти, концерты класса. При отсутствии возможности совместных встреч можно отправить родителям видеозапись исполнения произведения ребенком с урока. Это тоже одна из форм отчета о проделанной работе.

6. Знакомство ребёнка с концертной деятельностью. Чтобы добиться результативности музыкального воспитания детей, необходимо разнообразить семейные формы музыкального образования. К таким формам можно отнести посещение с родителями концертных программ филармонии, органного зала и других концертных площадок города. Так же можно посмотреть по телевизору специальные музыкальные конкурсы, например, «Синяя птица», передачи «Голос», «Ну-ка, все вместе».

Важно формирование единой мировоззренческой позиции преподавателя и родителей. Приобщаясь к знаниям о музыкальном воспитании детей, родители сегодня могут стать единомышленниками педагога в обучении детей музыке и помочь своему ребенку познать мир прекрасного, познать мир музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гамезо М.В., Петрова Е.А. Возрастная и педагогическая психология. - М.: Педагогическое общество России, 2003. - 512 с.
2. Подласый И.П. Педагогика:100 вопросов - 100 ответов. - М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2006. - 365с.
3. Экссакусто Т.В., Истратова О.Н. Справочник психолога средней школы. - Ростов н/Д.: Феникс, 2010. - 510 с.

Николашина Анна Валерьевна
концертмейстер высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств № 7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,
г. Набережные Челны

**ЗНАНИЯ, УМЕНИЯ, НАВЫКИ ЭФФЕКТИВНОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В СФЕРЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

Концертмейстерство – удивительная музыкальная профессия, которая вплотную соприкасается с разными музыкальными специальностями. Без него не обойтись учащимся оркестрового, хорового, народного отделений, отделения хореографии.

Каждому концертмейстеру, начинающему свою деятельность, приходится на первых порах самостоятельно постигать многие истины. Решающее значение на этом пути имеет самообразование, собственная профессиональная пытливость, умение извлекать по крупицам опыт из работы с коллегами: более опытными концертмейстерами, педагогами-инструменталистами, преподавателями вокала и дирижерами хора.

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, знание стилей, жанров, форм, исполнительской интерпретации. 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.

Деятельность концертмейстера немыслима без педагогического и творческого подхода к своей работе. Он – полноправный участник как педагогического, так и творческого процесса, будь это работа в классе, на концерте, или на конкурсе. Это музыкант, не только профессионально владеющий фортепиано, умеющий читать нотный текст с листа и транспонировать его, полноценно осмыслить исполняемое произведение, но и

чуткий исполнитель, который должен слушать солиста и максимально создать в ансамбле звуковую палитру образов исполняемого произведения.

Концертмейстер должен обладать развитыми эмпатийными способностями, умением сопереживать, поддерживать эмоциональное состояние солиста. Уметь доступно, понятно, а главное интересно работать совместно с учеником над разучиваемым инструментальным или вокальным произведением. Разносторонность мышления, широкий музыкальный кругозор, мобильность, быстрота реакции, самообладание, творческое вдохновение необходимы хорошему концертмейстеру.

Работа концертмейстера требует к себе большой любви. Без чувства увлечённости, желания, вдохновения не получится полноценной работы. Концертмейстер должен увлечь ученика, вселить в него веру, что всё получится, и с каждым новым выступлением он будет играть все лучше и лучше.

В деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции и их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Работа над репертуаром, и умение слушать солиста, и ощущение его эмоционального состояния, и создание целостного музыкального образа произведения, внимание и заинтересованность в процессе урока к высказываниям, пожеланиям и замечаниям педагога, положительно сказывается на эффективности классной работы с учеником и его музыкальное продвижение. Общий характер взаимоотношений, благотворно влияет на воспитание его как человека. Занимаясь музыкально-педагогической деятельностью, заранее анализируя и планируя с преподавателем педагогический процесс, концертмейстер помогает осваивать партии, подсказывает верный путь к исправлению недостатков, объясняет ансамблевые задачи. Через интонационную выразительность и совместное переживание, способствует развитию у юного музыканта художественного мышления, которое является предпосылкой развития интерпретационного мышления. В организованном музыкально-

педагогическом процессе создает условия для творческого поиска эффективной методики развития ансамблевого чувства, художественного мышления ученика. В совместной работе с преподавателем, помогает ученику овладеть произведением и подготовить его к концертному выступлению. Включается в эту работу еще на стадии разбора для решения самых различных задач. Например, если ученик на стадии разучивания пьесы теряет контроль над интонацией, дублирует на фортепиано сольную партию. Если ученик не додерживает или сокращает длинные ноты во время пауз у фортепиано, в этих случаях временно заполняет такую паузу аккордами. Вообще временное видоизменение фактуры аккомпанемента часто помогает юному музыканту освоить свою партию. На первоначальной стадии овладения произведением, свою партию концертмейстер играет не в полном объеме, лишь главные её элементы: важнейшие басы, гармонии.

Мобильность, скорость и активность реакции концертмейстера также очень важны, в случае, когда солист перепутает музыкальный текст. Тогда потребуется, не прекращая игры, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца. Лучшее средство для снятия неконтролируемого волнения и нервного напряжения солиста перед выступлением - сама музыка: особенно выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается ученику и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание - свойства, одинаково необходимы и ученику, и аккомпаниатору. Поэтому продумываются все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки исполнения.

Иногда ученик вопреки классной работе не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. В этом случае необходимо неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает

паузы или удлиняет их, ни в коем случае не подгонять резкой акцентировкой уставшего солиста.

Если солист фальшивит, необходимо ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, нужно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и к этому тоже надо быть готовым, быстро реагировать и точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, (не отрываясь надолго от нот) и сделать эту погрешность почти не заметной. Объяснить ученику, что ни останавливаться, ни исправлять свои ошибки недопустимо, да и мимикой демонстрировать свою реакцию на ошибку нельзя.

Иногда даже способный исполнитель запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. В этом случае можно применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Выдержка, в таких ситуациях, может помочь избежать образования у учащегося комплекса боязни сцены и игры на память. Лучше сразу до концерта обговорить с учеником и педагогом, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы. Конечно, приходится приспосабливаться к исполнительской манере юных музыкантов, но при этом, желательно сохранить своё индивидуальное лицо.

Специфика работы концертмейстера в детской школе искусств требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться на работу с учащимися различных специальностей. «Концертмейстер - это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога». И, безусловно, профессиональным концертмейстером может быть лишь яркая, неординарная личность, всесторонне-оснащенная как в художественном, так и в техническом отношениях, владеющая всем комплексом соответствующих знаний, умений и навыков.

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. М.: Музыка, 1988 - Вып. 11-й. - 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.

Рудзит Лариса Викторовна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной
категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,
г. Набережные Челны

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В ДМШ И ДШИ

Работа над сонатным *allegro* является важным этапом в формировании любого музыканта. Изучение этой формы необходимо начинать как можно раньше на примерах сонатин А. Гедике, М. Клементи, Ф. Кулау. В старших классах музыкальной школы ученик знакомится с образцами сонатного творчества венских классиков Гайдна, Моцарта, Бетховена. Благодаря этой работе учащиеся знакомятся с особенностями музыкального языка периода классицизма, у них формируется чувство формы, ритмическая устойчивость, различные приемы звукоизвлечения, точность исполнения всех деталей текста.

Цель мастер-класса: Формирование правильного воспроизведения полученных знаний, умений и навыков на практике, достижение завершенности

и убедительности интерпретации, стилистически верного исполнения сонатного аллегро Й. Гайдна, на примере сонаты Ре мажор op.13 №4.

Задачи мастер-класса:

- обучение навыкам художественного, стилистически верного исполнения произведений венских классиков, преодоление исполнительских трудностей;
- выявление формообразующих особенностей произведения, использованных средств музыкальной выразительности, как основных факторов, необходимых для воплощения и раскрытия данного образного содержания сонаты;
- развитие творческого воображения, исполнительского мышления, музыкальной памяти, эмоциональной отзывчивости

В нашем сознании великий австрийский композитор Йозеф Гайдн является создателем симфоний, опер, ораторий, квартетов и сонат для разных инструментов, в том числе и для фортепиано. Им было написано огромное количество произведений во всех жанрах. Соната Ре мажор op.13 №4 одна из лучших и типичных образцов клавирного творчества Гайдна, она написана в 1773 году. По анализу украшений, которые начинаются с первого такта и беглому знакомству с фактурой убеждает нас в том, что это написано именно для клавесина. Название сонаты образуется из слова (итал) sonare, что значит звучание. В основе сюжета сонаты нам представляется теплый солнечный летний день, когда хорошо повеселиться, посмеяться, поиграть и побегать. Лишь налетевшая на короткое время гроза приостанавливает игру. Гроза проходит, и игра начинается снова.

Рассмотрим экспозицию сонаты. Главная партия начинается с украшения, в разных изданиях используются разные расшифровки украшений. Не будем выяснять, которые лучше. Лучше то, что исполняется чётко, легко и действительно украшает ноту мелодии, а не портит её. Будем выполнять то, что написано в имеющихся нотах. В главной партии с первых тактов мы слышим некий диалог. Прежде всего, нужно обратить внимание на звук. Прикосновение

чёткое, хорошо осязаемое и управляемое. Артикуляция ясная подражающая клавишину, с его звенящим звуком. При исполнении сонат Й. Гайдна все сосредоточено в кончиках пальцев.

Сначала главная партия спускается сверху вниз, а второе предложение его окончание поднимается вверх. Это сделано для разнообразия, но имеет и практическое объяснение. Это своеобразный урок импровизации. Гайдн словно говорит ученику: - «Умеешь играть стаккато, теперь сыграй это легато». Умеешь играть форте, научись то же самое играть и пиано. Крайне редко прибегал Гайдн к так называемой «эхо - динамике». Но он все же не был совсем чужд этому эффекту, предусматривающему изменение звучности (более слабую звучность) при повторении отдельных тактов. Следует только учитывать, что, применяя этот эффект при исполнении сочинений Гайдна, необходимо соблюдать известную осторожность и быть экономным. Как и в театральном действии, помимо главных героев пьесы (главной и побочной партии сонатного Allegro), для рельефного отображения образов используются второстепенные персонажи.

В связующей партии появляются более короткие лиги, что значительно усложняет исполнение тем, кто не имеет опыта исполнения. Здесь они и в правой, и в левой руке, причем не совпадают. Необходимо аккуратно исполнять мелкие лиги: первый звук берется сверху всей рукой, а последний – на «вдохе», без дополнительного участия кисти, палец делает как бы «подцеп». Что касается мелких лиг, которые встречаются в конце фраз, здесь мы диссонанс и его разрешение играем на легато с мягким окончанием. На всем протяжении сонаты короткие мелодические попевки следуют друг за другом.

Мелодическое исполнение двух, трех, четырех нот под лигой починается сильной доли такта. Здесь тоже можно применить эхо-динамику в первом предложении, что мы и делаем, во втором предложении он использует материал главной партии, но только видоизменяет ее конец при помощи модуляции приводит нас к побочной. Она появляется внезапно, вот уж здесь

проявляется характер композитора, его отношение к шутке и юмору. «Гайдн - сам огонь; он знал, как пробудить страсть!» (Ванда Ландовска)

В побочной партии штрих «клинышек» в левой руке не совсем похож на стаккато и маркато, его играем с некоторой долей тенуто (но все в меру). Будем думать, что это искорки юмора Гайдна! Тогда игра становится уверенной, непринуждённой. Правую педаль используем, она нам здесь не вредит, а наоборот придает тембральную окраску. Не густая педаль употребляется на мелких лигах и аккордах, так как она не должна мешать ясности мелодических рисунков и арабесок. Левая педаль уместна как колорит в эпизодах, требующих особой окраски. Левая рука не колючая, очень четко держит единый метроритм.

Переход к заключительной партии происходит после паузы, здесь нам Гайдн дает небольшую передышку. Меняем динамику и немного характер заключительной партии.

Отдельно скажем про трель. Все ноты трели должны быть прослушаны и точно сыграны, без «замазываний». Точности достигнуть трудно, но ещё трудней достигнуть непринуждённости, она и есть цель работы! Карл Черни писал, что «...украшения надо всегда играть так, как- будто они пришли в голову лишь во время исполнения и являются твоей фантазией, импровизацией...»

Вряд ли можно найти другого композитора, столь неразрывно и естественно сочетающего живость эмоций с их полнейшей ясностью, непритязательность с высокой культурой. При жизни Гайдн пользовался громкой славой, был едва ли не самым знаменитым композитором своего времени. Современники любили подчеркивать юношескую взволнованность и искренность его музыки.

Проходя эту сонату, ученик приобретает очень важные качества исполнителя. Воспитание пальцев в виртуозном ключе, умение играть выразительно непростую фактуру, умение держать один темп, умение играть украшения. Для этого необходима точная артикуляция, правильное

звукоизвлечение, непринуждённость во всех действиях, внутренняя свобода и активность! В связи с этим, сонаты Гайдна являются незаменимым учебным материалом для начинающих пианистов разного уровня подготовленности.

ЛИТЕРАТУРА

1. ЛандовскаВ. О музыке. - М.:Радуга, 1991. – 437с
2. Меркулов А. Как исполнять Гайдна. - М.: Классика-XX1, 2007. - 204 с.
3. <https://mcoip.ru/blog/2022/11/28/stilisticheskie-osobennosti-ispolneniya-fortepiannyh-proizvedenij-j-gajdna/>
4. <https://rusneb.ru/catalog/>

Семенова Вероника Михайловна

преподаватель по классу баяна высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х.Багаутдиновой»

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ ПО ФОРМИРОВАНИЮ И СОВЕРШЕНСТВОВАНИЮ УМЕНИЙ УЧЕНИКА УЧИТЬСЯ, СПОСОБНОСТИ К САМОРАЗВИТИЮ ЗА СЧЁТ АКТИВНОЙ ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА БАЯНИСТОВ В СТАРШИХ КЛАССАХ ДШИ И ДМШ

конспект открытого урока

Тема: Работа над совершенствованием технического мастерства баянистов в старших классах ДШИ и ДМШ»

Цель: Выявление основных элементов техники игры на баяне. Определение основных принципов и методов работы над развитием и совершенствованием технического мастерства обучающегося. Развитие технического мастерства учащегося.

Образовательные:

- закрепление изученных теоретических знаний (штрихи, лад, темп, ритм, мелодия, динамика);

- продолжение формирования практических навыков (игра штрихами *non legato*, *legato*, *staccato*; работа с динамическими оттенками, исполнение произведения в заданном темпе).

Развивающие:

- развитие слуха;
- координация движений;
- активизирование образного музыкального мышления через различные виды деятельности.

Воспитывающие:

- воспитывать любовь к музыке;
- воспитывать эстетический вкус;
- воспитывать усидчивость, собранность.

Здоровьесберегающая:

- развиваются мышцы пальцев, что положительно влияет на память;
- рациональная организация урока: физкультминутка, упражнения на расслабление мышц;
- чередование различных видов учебной деятельности (игра гамм, упражнений сменяется повторением выученных пьес и разбором нового музыкального материала).

Методические приемы:

- словесный, наглядный, практический;
- активизация слуха, обращение к музыкальному восприятию обучающегося;
- прямая и наводящая формы воздействия;
- развитие мышления

Время проведения занятия: 45 мин.

Тип занятия - комбинированный.

Основные термины, понятия – метр, ритм, техника, акцент, артикуляция. Изменение силы звука; Изменение туше (характера соприкосновения пальцев с клавишами); Изменение регистра; Изменение

тональности; Изменение метроритма (метрическое акцентирование, противометрическое акцентирование, игра с намеренными остановками на сильных и слабых долях, членение одинаковых длительностей на разные дробные доли); Изменение штриха (вместо legato – non legato и staccato, вместо staccato – legato, сочетание legato и staccato); Собираение мелодической линии в аккордовые построения; Арпеджирование аккордовых построений; Повторение группы нот.

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

Оборудование: баян, дидактический материал, нотный материал, планшет.

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: Липс Ф. Р. Искусство игры на баяне. - М.: Музыка, 1985. – 156 с.; Потеряев Б. П. Формирование исполнительской техники баяниста. - Челябинск: ЧГАКИ, 2007. – 181 с.; Чиняков А.И. Преодоление технических трудностей на баяне. - М.: Музыка, 1982. - 53 с.

Ход занятия:

№	Деятельность педагога	Деятельность учащихся
1.	Организационный момент Цель: настроить учащегося на работу, сконцентрировать внимание	Приветствие.
II. Изучение нового материала		

2.	Разыгрывание Цель: Настройка игрового аппарата Задачи: -активизация умений и навыков на материале упражнений -добиться хорошей артикуляции	Развитие исполнительской техники представляет собой значимый аспект образовательного процесса и является предметом пристального внимания педагогов и учащихся. Профессиональное мастерство баяниста, его общее музыкальное развитие и уровень технической подготовки неразрывно связаны с длительной и систематической работой над обширным репертуаром. Техническая оснащённость, включающая пальцевую беглость, свободную координацию движений рук, умение выбирать и корректно применять рациональную аппликатуру, различные приёмы звукоизвлечения и другие навыки, достигается через тщательную и систематическую работу над разнообразными видами музыкального материала.
3.	Работа над гаммами Цель: показать и разобрать, какими методами и способами можно и нужно работать над гаммами. Задачи: -совершенствуем навык исполнения гамм и арпеджио.	Игра технического комплекса гамм, включающего в себя непосредственно гаммы, арпеджио, аккорды. Первостепенная задача — работа над гаммами, арпеджио и аккордами, базовыми техническими формулами. Они формируют двигательные стереотипы и облегчают освоение технических трудностей в музыке, а также развивают чувство ладотональности. Нужно стремиться к свободному исполнению гамм, арпеджио и аккордов в разных темпах и штрихах, охватывая весь диапазон инструмента. Также важны упражнения на взаимодействие, независимость и подвижность пальцев, быстрое перемещение кисти с помощью запястья и другие элементы техники. Практики музыкального искусства подчеркивают важность связи техники с художественными задачами. Представление звукового результата помогает совершенствовать технику, но осознание цели не всегда гарантирует успех. Необходима ежедневная работа над технически трудными местами, используя кратчайший путь для достижения результата. Нужно помогать ученикам в поиске эффективных методов, чтобы избежать бессмысленного повторения. Осознание проблем в технически сложных местах является ключевым фактором для их успешного преодоления.
4.	Работа над пьесами - исполнение программы и работа над техническими трудностями: В. Семенов «Вещий сон», В.Гридин «Утушка луговая»	Метод вычленения включает повторение неудобных переходов и выделение «забалтывающихся» мест в медленном темпе для ровного звучания всех нот. Метод вариантов заключается во временном варьировании авторского текста для активизации восприятия и самоконтроля, а также совершенствования исполнительской техники. Некоторые способы варьирования предполагают упрощение или усложнение технических трудностей для лёгкости и непринуждённости исполнения. Разучивание методом вариантов требует

		упорного труда и тщательной отделки. Работу над технически сложным местом следует начинать после глубокого понимания художественного смысла, играя выразительно, точно и контролируя качество исполнения. Небрежная игра вредит авторскому рисунку. Разучивание методом вариантов требует упорного труда и тщательной отделки. Работу над технически сложным местом следует начинать после глубокого понимания художественного смысла, играя выразительно, точно и контролируя качество исполнения. Небрежная игра вредит авторскому рисунку. Основные способы варьирования включают: – Изменение силы звука – Изменение туше – Изменение регистра – Изменение тональности – Изменение метроритма – Изменение штриха – Собираание мелодической линии в аккорды – Арпеджирование аккордов – Повторение группы нот Вначале следует заниматься в медленном темпе, тщательно продумывая детали нотного текста.
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	Повторение изученных ранее гамм и арпеджио.

ЛИТЕРАТУРА

1. Липс Ф.Р. Искусство игры на баяне: методическое пособие для педагогов ДМШ, учащихся ССМШ, музучилищ, вузов. – М.: Музыка, 2011. - 144 с.
2. Потеряев Б. П. Формирование исполнительской техники баяниста. – Челябинск.: ЧГАКИ, 2007. – 181 с.
3. Чиняков А.И. Преодоление технических трудностей на баяне. – М.: Музыка, 1982.-53 с.

Султанова Ольга Петровна

преподаватель по классу фортепиано

первой квалификационной категории МАУ ДО «ДШИ №13 (т)»

ПРИМЕНЕНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ДЕТЕЙ

В настоящее время цифровые технологии активно проникают в различные сферы деятельности человека. Система дополнительного образования не является исключением. Условия цифровизации вносят в деятельность педагога значительные изменения, умелое применение цифровых и дистанционных образовательных технологий становится весьма актуальным.

Применение цифровых технологий в образовании привело к появлению нового поколения информационно-коммуникативных образовательных технологий, которые позволяют повысить качество обучения, создать новые средства воспитательного воздействия, более эффективно взаимодействовать педагогам и обучаемым с вычислительной техникой.

ИКТ (информационно-коммуникативные технологии) – это обобщающее понятие, описывающее различные методы, способы и алгоритмы сбора, хранения, обработки, представления и передачи информации. Информационные технологии - использование компьютера, Интернета, телевизора, видео, DVD, CD, мультимедиа, аудиовизуального оборудования, то есть всего того, что может предоставить широкие возможности для коммуникации. Использование ИКТ - это, прежде всего:

- преобразование предметно-развивающей среды;
- расширение возможности познания окружающего мира;
- использование новой наглядности (презентаций, слайд-шоу, видеофрагментов для изучения тех тем в образовании, с которыми школьники имеют определённые трудности);
- создание новых средств передачи информации для развития детей.

В своей работе педагог может использовать следующие средства ИКТ:

- Компьютер (ноутбук);

- Мультимедийный проектор (презентации, мультфильмы)
- Принтер, сканер, копир;
- Видеоманитон, DVD плейер;
- Телевизор;
- Музыкальный центр (для прослушивания музыки, аудиосказок);
- Фотоаппарат;
- Мобильный телефон (фото, интернет, диктофон);
- Видеокамера;
- Электронные доски.

Применение ИКТ позволяет сделать совместную деятельность с детьми привлекательной и по-настоящему современной, решать познавательные и творческие задачи с опорой на наглядность. Используется текстовый редактор, составляются и оформляются воспитательно-образовательные, календарные и перспективные планы - это наиболее удобный, быстрый и современный способ. С помощью программы PowerPoint, создаются презентационные материалы при подготовке к непосредственно-образовательной деятельности. С помощью видеокамеры создаются ролики. Использование мультимедийных презентаций позволяют сделать непосредственно образовательную деятельность эмоционально окрашенной, привлекательной вызывают у ребенка живой интерес, являются прекрасным наглядным пособием и демонстрационным материалом, что способствует хорошей результативности. Презентации в PowerPoint - это яркость, наглядность, доступность, удобство и быстрота в работе. Вместе с тем интерактивное оборудование используется в работе с детьми, соблюдая требования СанПин. Физминутки и комплексы упражнений для глаз в конце непосредственно-образовательной деятельности, обязательно проветривание помещения до и после занятия.

Цифровые технологии могут быть использованы на любом этапе совместной организованной деятельности:

- В начале для обозначения темы;

- Как сопровождение объяснения педагога (презентации, схемы, рисунки, видеофрагменты и т.д.)

- Как информационно-обучающее пособие;

- Для контроля усвоения материала детьми.

Цифровые технологии могут быть использованы при работе с родителями:

- Минимизация времени доступа к информации;

- Возможность продемонстрировать любые документы, фотоматериалы;

- Обеспечение индивидуального подхода к субъекту коммуникации;

- Оптимальное сочетание индивидуальной работы с групповой;

- Рост объема информации;

- Обеспечивает диалог субъектов коммуникации (электронная почта, форум);

- Оперативное получение информации;

- Расширение информационных потоков;

- Использование ИКТ при проведении родительских собраний.

Использование средств цифровых технологий позволяет сделать процесс обучения и развития детей достаточно простым и эффективным, освобождает от рутинной ручной работы, открывает новые возможности для широкого внедрения в педагогическую практику новых методических разработок, направленных на интенсификацию и реализацию инновационных идей воспитательного, образовательного и коррекционного процессов. В последнее время цифровые технологии – хороший помощник в организации воспитательно-образовательной и коррекционной работы.

Применение цифровых технологий в УДОД:

- способствует повышению профессионального уровня педагогов, побуждает их искать новые нетрадиционные формы и методы обучения, проявлять творческие способности;

- способствует повышению интереса детей к обучению, активизирует познавательную деятельность, повышает качество усвоения программного материала детьми;

- способствует повышению уровня педагогической компетентности родителей, информированности их о направлениях деятельности всего учреждения и результатах конкретного ребенка, сотрудничеству родителей.

Таким образом, использование цифровых технологий позволяет вывести дополнительное учреждение на новый качественный уровень, обновить содержание образовательного процесса, обеспечить качество образования, соответствующее современным государственным образовательным стандартам

Цифровые технологии – неотъемлемая часть нашей жизни. Разумно использовать их в работе, с родителями, с коллегами - всеми участниками образовательного процесса. Но вместе с тем, необходимо помнить, что компьютер, интернет, мессенджеры не заменят живого эмоционального человеческого общения.

ЛИТЕРАТУРА

1. https://iro51.ru/images/upload/2021/Направления_деятельности/Методические_материалы_по_обучению/2021-04-30-МР-Цифровизация-ОО.pdf
2. <https://znanio.ru/media/tsifrovye-tehnologii-dopolnitelnogo-obrazovaniya-2655672>
3. <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2020/09/16/ispolzovanie-ikt-v-dopolnitelnom-obrazovanii>

Суходольская Рузалия Салиховна
преподаватель по классу вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х.Багаутдиновой»
г. Набережные Челны РТ

ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКЕ ХОРА. ГИГИЕНА ДЕТСКОГО ГОЛОСА. УПРАЖНЕНИЯ

Охрана и культура развития детского голоса - один из главных путей к обеспечению процветания вокального искусства. Детский певческий голос занимает особое место, так как, именно из него развивается будущий взрослый голос, сохраняя его природную красоту. Поэтому понятно, насколько важными являются его охрана и правильное воспитание.

Охрана детского певческого голоса является одной из главных здоровьесберегающих задач музыкального воспитания. Детские голосовые связки короткие и тонкие по сравнению со связками взрослых, небо малоподвижное, дыхание слабое, поверхностное. Отсюда особое звучание детских голосов, прежде всего в младших группах. Гортань с голосовыми связками в 2-3,5 раза меньше, чем у взрослого. Звук, образовавшийся в гортани, очень слабый. Заботясь о формировании певческого голоса ребенка, необходимо оберегать его от громкого, форсированного звучания. Громкое пение («пение-крик») ставит под угрозу здоровье певческого аппарата. Необходимо следить за тем, чтобы дети пели и разговаривали без напряжения. Очень громкое исполнение притупляет слух, негативно влияет на голосовой аппарат и на нервную систему в целом.

Способность петь проявляется у детей с двух лет. До семи лет пение сохраняет чисто фальцетный характер. Голосовые связки очень тонкие и короткие, поэтому звук детского голоса - высокий. У детей преобладает головной резонатор, грудной развит слабо, поэтому детский голос очень легкий, не сильный, но звонкий. За школьный период голос проходит несколько стадий развития. Они связаны с половым созреванием, физическим и

психическим ростом ребенка. Различают четыре основных периодов развития голоса детей:

- *первый период «детский голос (7-8 лет – 10-11 лет)*: голос имеет чисто детское звучание звук нежный, очень небольшой по силе и высоко звучащий. Рост ребенка этого возраста идёт плавно, и в его голосе нет еще существенных изменений. Перенапряжение в этот период особенно вредно, так как, приводит к стойкой хрипоте. При нормальном воспитании голос развивается хорошо и у мальчиков, и у девочек. Внутри детского периода развития голоса существует так называемый период «расцвета голоса» 9-11 лет. Голос детей начинает звучать особенно хорошо. У мальчиков голос приобретает особую звонкость, «серебристость», в голосах девочек уже может наблюдаться индивидуальная тембровая окраска. Рост ребенка, как и в первом периоде, идёт плавно.

- *предмутационный период (11-12 лет)*: в этот период развитие организма идёт неравномерно. Общий рост организма опережает рост гортани, диспропорция влияет на звучание голоса, который теряет яркость, немного сипит. Уменьшается диапазон: верхние звуки дети поют крикливо, с напряжением, либо избегают их.

- *мутационный период (13-14 лет и (16-17 лет)*. Мутация – это переход детского голоса в голос взрослого. У девочек мутация проходит плавно, а порой и вовсе незаметно, что связано с постепенным и равномерным развитием и ростом гортани. У мальчиков наблюдаются резкие скачкообразные изменения в голосе. Голоса мальчиков понижаются на октаву, отмечается рост гортани, резко падает сила звука, появляется быстрая утомляемость, интонация становится неустойчивой. Голоса мальчиков «ломаются». Они могут петь двумя голосами: детским и более низким, близким по звучанию к мужскому голосу, делая резкие переходы от одного к другому (голос срывается, «петушит»). Занятия пением в этот период должны проводиться в определенном «щадящем режиме». Если мутация проходит в острой форме, то занятия надо временно прекратить.

- *послемутационный период (17-18 лет)*: постепенно увеличивается диапазон, сила певческого голоса, его тембровое обогащение, болезненные ощущения при пении исчезают, идут на убыль сипота и хрипота. В это время у поющих еще нет взрослого голоса, он только начинает приближаться к нему по силе и тембру. Окончательное формирование голоса заканчивается к 20-ти годам, а иногда и позже.

Созревание голоса охватывает длительный период жизни человека: с рождения до периода его зрелости. За это время голос претерпевает влияние самых разнообразных вредностей. При многократном и длительном влиянии они могут приводить к более или менее стойким нарушениям голоса.

Преподаватели музыкальных школ, вокальные педагоги, хормейстеры, воспитатели дошкольных учреждений, руководители детских хоров всегда должны помнить о чрезвычайной хрупкости и малой выносливости детских и юношеских голосов.

Таким образом, по гигиене и охране голоса ребенка необходимо осуществлять следующие мероприятия:

- не допускать злоупотребления высокими нотами, криком во время игры;
- не допускать большие речевые нагрузки, пение во время болезни;
- необходимо избегать резкой смены температуры, а также жары, холода, духоты, пыли;
- с разгоряченным голосовым аппаратом нельзя выходить на улицу в холодное время года, необходимо несколько остыть;
- рекомендуется избегать пищи и напитков, раздражающих слизистую оболочку горла, – острого, излишне соленого, чрезмерно горячего или холодного;
- в случае болезни органов голосового аппарата необходимо своевременно обращаться к врачу фониатру.

Из этого следует, что работа над развитием детского голоса очень трудоёмкая и чрезвычайно индивидуальна, поэтому для успешных занятий

пением преподавателям необходимо создать самые благоприятные условия для развития этого хрупкого и нежного инструмента – детского голоса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 2007. – 368 с.
2. Емельянов В.В. Развитие голоса: координация и тренинг. - СПб.: Лань, 2000. - 192 с.
3. Лаврова Е.В. Логопедия: основы фонопедии. - М.: Академия, 2007. — 144 с.
4. Стулова Г.П. Развитие детского голоса: учебное пособие. - М.: изд-во «Прометей» МПГУ им. В.И. Ленина, 1992. — 270 с.
5. Уколова Л.И. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом. - М.: Академия, 1999. – 222 с.
6. Шатская В.Н. Детский голос. — М.: Педагогика, 1970. – 190 с.

Титова Ирина Николаевна

концертмейстер высшей категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,

г. Набережные Челны

ВЗАИМОСВЯЗЬ С ИСПОЛНИТЕЛЕМ КАК МЕТОДИЧЕСКАЯ ОСНОВА РАБОТЫ С ХОРОМ И ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОФЕССИОНАЛИЗМА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Среди концертмейстерских специализаций деятельность концертмейстера хора является наиболее трудоемкой и специализированной. Концертмейстер хора работает с солистами, коллективом и его группами; он имеет дело с хоровой партитурой, где перекрещиваются несколько голосов; концертмейстер работает с клавирной версией оркестровой партии, которую порой невозможно охватить десятью пальцами пианиста; он подчинен дирижеру-хормейстеру, дирижерский язык которого концертмейстер должен понимать как свой собственный. В деятельности концертмейстера хора объединяются

педагогические, психологические, творческие функции, и от его мастерства и вдохновения почти всегда зависит творческое состояние участников хора.

Работая концертмейстером в хоровом классе, пианист постоянно знакомится с новыми произведениями. Концертмейстеру необходимо иметь хорошие навыки чтения с листа. Главная задача концертмейстера при игре хоровых партитур «адаптировать» текст, приспособляя его к рукам, в процессе игры. Здесь возникает проблема: что выпустить, что оставить; лучше большим пожертвовать, но не дать себе «увязнуть» в фактуре, нарушив тем самым темп и метроритм произведения, а вместе с тем и форму. Концертмейстер должен быть хорошим пианистом и ансамблистом, должен сам обладать дирижерскими качествами и образным музыкальным мышлением. Можно сказать, что концертмейстер должен обладать универсальными качествами.

Концертмейстеру хора необходимы и профессиональные навыки:

- уметь читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл произведения, играть аккомпанемент, ясно представляя партию солиста.

- транспонировать текст в пределах кварты.

- владеть навыками игры в ансамбле.

- читать хоровые партитуры и транспонировать их на 0.5 тона и 1 тон вверх и вниз.

- знать основные дирижерские жесты и приемы.

- знать основы вокала: постановку голоса, дыхания, фразировку, артикуляцию.

- уметь на слух подобрать мелодию и аккомпанемент, подбирать гармоническую основу к теме в простой фактуре.

- знать основы музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы грамотно отразить стиль и образный строй произведения. Концертмейстер хора должен обладать чрезвычайно высокой техникой

зрительных переключений - смотреть то на нотный текст, то на дирижера; переключения осуществляются мгновенно и являются постоянным фактором.

Взаимодействие концертмейстера с хором несколько отличается от взаимоотношений в других ансамблях. Можно выделить две особенности. Первая обусловлена структурой ансамбля, концертмейстер ориентируется на дирижёрские жесты. При этом задача поддержания контакта для концертмейстера усложняется. Он должен видеть жесты дирижёра, понимать его художественные намерения, играть «по руке» и при этом контролировать слухом всю звучащую картину, обеспечивая качественный звуковой баланс. Контакт концертмейстера и хорового дирижёра очень важен в полноценном звучании хора.

Вторая особенность аккомпанирования хору – это наличие слова, поэтического текста в произведении. Если музыкальное содержание, образ в инструментальных произведениях определяется логикой музыкального развития, а исполнитель, следуя авторской записи, выделяет структуру произведения, фразировку, кульминации и т.д., то в вокальных, хоровых сочинениях существенная часть музыкального содержания заключается в словесном тексте. В детском репертуаре очень велико значение словесного текста, так как здесь много песен – историй, сказок, игровых диалогов. И концертмейстер аккомпанирует слову, подчиняется логике развития стиха.

Таким образом, при работе с хором внимание концертмейстера обращено сразу на несколько объектов: жест дирижёра, общая звуковая картина, исполнение фортепианной партии, смысл словесного текста. В этих условиях необходимо уверенно владеть выразительными средствами фортепиано, всем набором пианистических приёмов. Аккомпанемент в любом сочинении должен быть исполнен точно и грамотно в соответствии с авторским текстом и творческим замыслом дирижёра-хормейстера.

Концертмейстер должен овладеть навыками общения с младшими и старшими хоровыми коллективами, помогать дирижеру в распевании участников хора, уметь показать хоровую партитуру на фортепиано, уметь

задать хору тон, понимать такие приемы, как цепное дыхание, активная дикция и др. При первом исполнении хорового сочинения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать хористов. Ему следует точно передать авторский музыкальный текст, создать целостный художественный образ, взять нужный темп, верно распределить кульминации. Играть партитуру нужно так, чтобы максимально приблизить звучание инструмента к хоровой звучности. Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным вокально-хоровым законам (певучесть, плавное голосоведение, соблюдение цезур для взятия дыхания). Это поможет хористам понять сущность нового произведения.

Поле деятельности концертмейстера в детском хоровом коллективе очень обширно и значимо. Перед ним стоит благородная миссия: приобщить ребенка к миру прекрасного; помочь ему выработать навыки пения в ансамбле и хоре; развить музыкальность; формировать его жизненную позицию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. - 2001. - №5. - С. 72-75.
2. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. - М.: Музыка, 2022. - 206 с.

Толстова Юлия Павловна
преподаватель по классу флейты
высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им Багаутдиновой Л.Х.»
г. Набережные Челны

**РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ
ДЛЯ ПОВЫШЕНИЯ ТЕХНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА
В СРЕДНИХ КЛАССАХ ФЛЕЙТЫ
НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ГАММ И ЭТЮДОВ**

Для музыканта-духовика большое значение имеет постановка исполнительского дыхания; распределение дыхания; звуковедение. Постановка исполнительского дыхания — способы произвольного управления дыханием, правила смены дыхания в процессе игры.

Выделяются несколько типов дыхания: грудной (дыхание берется в диафрагму в области груди), брюшной (дыхание берется в диафрагму в области живота). Необходимо заметить, что чистых типов дыхания в исполнительской практике духовиков не бывает, а главное быть не должно.

Искусство владеть выдохом связано с умением играть «на опоре». В методической литературе широко рекомендуется выдох «на опоре», который в свое время сформулировал С. Розанов.

Сила, тембр, высота, длительность звука зависят не только от характера атаки (твердая, мягкая) и степени напряженности губных мышц, но и от интенсивности концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключенном в канале самого инструмента.

Таким образом, ведущая роль в ведении звука принадлежит воздушной струе, вдыхаемой исполнителем в инструмент.

Характер воздушной струи корректируется, кроме мышц дыхания, губными мышцами, мышцами языка, а все они вместе контролируются слухом. Но дыханию здесь принадлежит ведущая роль и оно во многих своих

проявлениях тождественно действию смычка у скрипачей, который после прикосновения к струне в решающей мере определяет качество и характер звука. Поэтому исполнительское дыхание является основным выразительным средством в арсенале музыканта-духовика.

Для развития дыхания существует множество упражнений, направленные на развитие интенсивности выдоха, его продолжительности, а также в зависимости от произведения, верного вдоха.

Упражнения на развитие дыхания:

- Упражнение с трубочкой и стаканом воды. Данное упражнение направленно на самых маленьких, начинающих исполнителей-флейтистов. Учащиеся дуют в трубочку, которая находится в воде, в стакане и видят, как благодаря дыханию вода в стакане пузырится, а также наблюдают, что при разной интенсивности выдоха пузыри в стакане уменьшаются, или прибавляются с характерным звуком.

- «Быстро вдохнуть, задержать дыхание, отсчитав в уме восемь четвертей, медленно выдохнуть на восемь четвертей; протяженно вдохнуть на восемь четвертей, быстро выдохнуть за одну четверть, задержать выдох на восемь четвертей; быстро вдохнуть на одну четверть, задержать дыхание, отсчитав в уме восемь четвертей, медленно выдохнуть на восемь четвертей.

Каждое упражнение повторять по восемь раз. В дальнейшем отсчет четвертей увеличить. При выполнении упражнений сохранять медленный темп (данные упражнения приводит в качестве разминки педагог-методист Джеймс Стемп). Данное упражнение тренирует произвольный и продолжительный выдох.

Благодаря упражнениям формируется и развивается исполнительское дыхание, основополагающее для игры и звукоизвлечения, звуковедения на флейте. Работа над дыханием является основой для формирования и развития техники духовика.

Работа над гаммой.

Изучение гамм позволяет достигать доступные детям и активизирующие их восприятие звуковые (артикуляционные), динамические, ритмические задачи, а также позволяет развивать исполнительское дыхание.

Основным музыкальным материалом для развития техники должны служить мажорные и минорные гаммы и арпеджио во всех тональностях, а в дальнейшем так же хроматическая гамма.

Гаммы следует играть в таком умеренном движении, чтобы ученик имел возможность обратить внимание на дыхание (вдох, силу выдоха, распределение струи воздуха и т.д.), чистоту интонации, темп, метроритмические особенности, на малейшую ритмическую неточность, неравномерность динамики отдельных звуков. Все замеченные недостатки ученик при помощи педагога обязан устранить при помощи Слуховой самоконтроль, метроном.

Игра длинных звуков на инструменте помогает учащихся фокусировать свое внимание на дыхании и атаке. Далее следует переходить к другим длительностям (от более длинных длительностей к мелким). Здесь следует обратить внимание на ровность звуковедения, на опору дыхания. Условия игры обязывают музыканта-духовика производить часто полный и быстрый вдох (например: в произведениях, написанных в быстрых темпах). Вдох должен быть всегда глубоким и относительно полным, в зависимости от продолжительности фразы и других задач. Легкие заполняются воздухом снизу, от основания грудной клетки доверху, образуя как бы «воздушный столб».

Но решающая роль в исполнении принадлежит выдоху, так как он связан уже непосредственно с художественной стороной исполнительского процесса. Выдох должен быть разнообразен и гибок: то бурный и порывистый, то едва заметный и плавный, то усиливающийся и замирающий, то ускоряющийся и замедляющийся и т.д.

Систематическая, настойчивая, целенаправленная работа над развитием дыхания приведет к накоплению навыков, и только после этого появится возможность играть гаммы и арпеджио трезвучий в более быстром темпе.

Работа над гаммами укрепляет амбушюр (совокупное взаимодействие мышц лица, рта, языка, принимающих участие в звукообразовании), развивает слух, сообразительность, способствует. Развитию эластичности и подвижности губ, устойчивости исполнительского аппарата, выравнивает звучание инструмента по всему диапазону и развивает технику пальцев.

Работа над этюдами.

Этюд (Étude «изучение») - инструментальная пьеса, как правило, небольшого объёма, основанная на частом применении какого-либо трудного приёма исполнения и предназначенная для усовершенствования техники исполнителя. Жанр этюда известен с XVIII века.

Игра этюдов — это совокупность всех технических навыков , а также умение художника выразить в своём творчестве именно то, что он желает выразить; это возможность материализовать свой замысел в звуках. Это то, как мы играем и при помощи чего, совокупность действий.

Следует отметить, что нельзя стремиться выдыхать воздух до конца, незначительная часть воздуха должна остаться в легких, и во время очередного вдоха непроизвольно удалиться из них. Это важно для организма, для физической и внешней стороны исполнителя. Кроме того, это создает благоприятные возможности для успешного произведения очередной фразы дыхания – вдоха.

При исполнении на духовом инструменте выдох должен иметь необходимое качество: то равномерный, то постепенно ускоряемый, то постепенно замедляемый, в зависимости от динамических нюансов. Усиление звука связано с ускорением выдоха, ослабление – с постепенным замедлением; при постепенном и равномерном выдохе получается ровный по силе звук. Так достигаются самые разнообразные нюансы звука.

Дыхание активно используется музыкантом, как средство музыкальной выразительности, но для того, чтобы оно стало таковым мало знать типы дыхания и технику их выполнения - надо еще выбирать нужный тип дыхания, находить точный момент производства вдоха, не нарушая, а наоборот,

подчеркивая логику музыкального развития, то есть определять момент и характер вдоха.

Правильное распределение пунктов смены дыхания имеет огромное значение для выразительности исполнения, на основе анализа строения произведения нужно точно знать моменты, где следует делать вдох. Умение музыканта устанавливать момент цезуры (вдоха) в значительной мере обеспечит выразительную сторону исполнения.

Данные навыки помогает развивать и улучшать работа над этюдами.

Таким образом, можно сказать, что дыхание важно, для создания определенного музыкального образа, оно является основным выразительным средством в арсенале музыканта-духовика, его нужно развивать и совершенствовать с помощью различных упражнений, как с инструментом, так и без него.

В данной работе мы выявили несколько типов дыхания, которые нужно знать и правильно использовать; рассмотрели влияние фаз исполнительского дыхания (вдоха, выдоха) на создания музыкального образа и дали определенные упражнения для благоприятного развития исполнительского дыхания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах : методическое пособие. – М.: Музыка, 2002. – 60с.
2. Должиков Ю.Н. Нотная папка флейтиста. Методика, упражнения, этюды. – М.: ДЕКА-ВС, 2004 - тетрадь №1 - 47 стр.
3. Платонов Н. Школа игры на флейте. – М.: Музыка, 1999. – 157 с.
4. Смирнова А. Н. Некоторые методические и исторические аспекты развития отечественного исполнительства на флейте. – Казань, 2000. – 50 с.
5. Толмачев Ю.А. Музыкальное исполнительство и педагогика : учеб. пособие. – Тамбов: изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 208 с.

Хоини Рима Илдусовна

преподаватель по классу вокально-хоровых дисциплин

высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х.Багаутдиновой»

ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВАЯ ОРИЕНТАЦИЯ УЧАЩИХСЯ ПРИ ПОДГОТОВКЕ К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ

Характер и коммуникабельность каждого человека формируется сначала в семье, затем, в социуме, будь то садик, школа, колледж или высшее учебное заведение, трудовая деятельность. И везде человеку приходится выходить на публику, рассказывать стих, отвечать урок, рассказывать историю друзьям так, чтобы тебя заинтересованно слушали, петь песню, чтобы ее подхватили. Внутри человека идет работа над собой, со своим страхом, неуверенностью, несколько раз прочитывается, заучивается текст доклада или песни, проговаривается или пропеваётся внутри себя. И вот выход. Текст напрочь забыт, слова перемешались, оценка сниженная, доклад не удался, концертный номер провален. Кроме этого, понижается не только своя самооценка, появляется неуверенность, но и оценка окружающих людей, табу на выступления, любимое занятие приносит огорчения. Кто-то может побороть в себе чувство стеснения и неуверенности, а кто-то навсегда остается скромным тихоней.

В нашем случае все соприкасается с музыкой, обучением в музыкальной школе или колледже, выступлениями на разных сценах, на конкурсах.

И уже с первых выступлений учащийся делает скоропостижные выводы: он никчемный, не талантливый, или после неудачи на конкурсе - «чем он лучше меня, я лучше играю, у меня голос красивее». И конечно ребенок не хочет выступать, отказывается от конкурсов, а еще хуже - бросает учебное заведение.

И только педагог, который увидел в ребенке первые задатки таланта и родители, которые мечтают, что его чадо станет великим Шаляпиным могут

вместе помочь ребенку преодолеть скованность, неуверенность, стеснительность, поставить цель и идти к ней, может, через тернии, неудачи, исправлять ошибки, больше заниматься, не через силу, а увлеченно.

А если связать это с занятиями вокала, то приходится сталкиваться с разочарование очень часто. Многие дети любят петь или хотят научиться, но не все смогут уверенно спеть перед публикой, а тем более войти в образ, а тем более, выполнять жесты или двигаться свободно на сцене. И этому нужно учиться годами, и не по теории, а на практике. Да! Первые выступления могут быть комом! Но не нужно отчаиваться!

Во время беседы с родителями о том, какие они видят перемены в вокальном исполнении ребенка, почти 90% родителей отвечает «А она перед нами не поет», «А мы не знаем, какие песни она поет». Хотя на уроке учащиеся хорошо справляются с программой, но дома они стесняются петь для домочадцев. А зря! Необходимо начинать выступления в семье, на семейных праздниках. Кто ближе и добрее? Кто не заметит ошибок? Кто похвалит и вселит уверенность? Конечно родители, бабушки и дедушки, и будут гордиться. А ошибки будем исправлять на занятиях, учиться петь по вокальной методике, закреплять недоученные дома тексты, освобождаться от скованности, правильно дышать, открывать округло рот, и красиво, артистично жестикулировать.

Каждый ребенок хочет выступать, но необходимо разным детям давать разные сцены, чтобы не очень удачное выступление не стало стрессом для ребенка, а наоборот, опытом, практикой. Увидев выступления других учащихся, ребенок будет стремиться спеть лучше, переходя от простого концерта к ответственному, от школьного конкурса по ступенькам к международному, соответственно становясь более увереннее, ярче, профессиональнее. Главное, мы - родители и педагоги, не должны категорично относиться к выступлениям, строго оценивать «Ну что ты не могла громче спеть!». «Ты нас подводишь», а с точностью наоборот «Не переживай! Мы еще

покажем фору», «Ты так красиво спела, а в этом месте мы позанимаемся, и будет все СУПЕР!!!»

Очень плодотворным для переступлении порога боязни сцены также является пение в паре, трио, ансамбле. Типо «Так не очень страшно!». Но здесь есть свой минус – он может не так спеть или сжестикулировать и подвести товарищей. Лучше знать текст на 150%, «чтоб от зубов отлетало» и учиться «брать себя в руки». И тогда Фартуна будет на нашей стороне и все 1 места и кубки будут украшать полки дома, а родители будут знать, что они правильно воспитывали чадо. Уверенность в себе поможет не только на сцене, но и в любых сферах нашей интересной жизни. Удачи нам в этом поприще!

Шамсимухаметова Ляля Рамилевна

преподаватель музыкально–теоретических дисциплин

первой квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х.Багаутдиновой»;

ТВОРЧЕСКИЙ ИМПУЛЬС И ЕГО РАЗВИТИЕ У УЧАЩЕГОСЯ

В ФОРМЕ ЭЛЕМЕНТОВ ИМПРОВИЗАЦИИ

НА УРОКЕ СОЛЬФЕДЖИО

методическая разработка

Приемы обучения и формы работы над импровизацией в средних классах на уроке сольфеджио:

1. Проверка теоретических знаний и качества исполнения вокально-интонационных навыков с помощью приема обучения «Корзина идей». Это прием организации индивидуальной и групповой работы учащихся, когда идет актуализация имеющегося у них опыта и знаний. Он позволяет выяснить все, что знают или думают ученики по обсуждаемой теме урока. На доске можно нарисовать значок корзины, в которой условно будет собрано все то, что все ученики вместе знают об изучаемой теме.

Группа сольфеджирует номера с дирижированием из учебника Ж. Металлиди, А. Перцовская Сольфеджио 4 кл. с. 5 №3 вальс; менуэт с.16 № 31.

Определяется тональность, рассматривается движение мелодии по звукам знакомых интервалов, аккордов T S D , пунктирный ритм, выявляются характерные жанровые признаки.

2. Проверка теоретических знаний и качества их усвоения с помощью импровизации музыкального периода в разных жанрах.

Группе предлагается импровизировать музыкальный период в жанрах менуэта, вальса, марша, используя аккорды TSD с обращениями (простые ритмические рисунки). При этом ученики должны назвать музыкальные признаки каждого жанра.

1. Импровизация менуэта
2. Импровизация вальса
3. Импровизация марша
4. Импровизация мазурки

3. Слуховой анализ аккордов в пьесе «Полька» Глинки d moll и работа над гармоническим анализом.

Дети определяют на слух аккорды, которые звучат в пьесе Полька Глинка d moll

аккорды:

t53	t53	s64	s64	D53	D53	t53	t53
I	I	I	I	V	V	I	I

4. Импровизация ритмического рисунка.

Работа над свободным владением пунктирным ритмом в творческой ритмической импровизации.

Педагог играет на фортепиано по 4 такта мазурки фа мажор М. И. Глинки (см. нотное приложение №5) с остановками. После каждого проигрывания группе (или одному ученику) предлагается сочинять ритмические рисунки (4 такта) с использованием шумовых инструментов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берн Э.Л. Игры, в которые играют люди. - М. : ЭКСМО, 2023. - 288 с.

2. Барас К. В. Сольфеджио: сборник домашних заданий: учебное пособие для 3 класса ДМШ. – Ростов н/Д: Феникс, 2021. – 79 с.
3. Выготский Л. С. Вопросы детской психологии. - М.: Перспектива, 2022 - 224 с.
4. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Тренинг творческой техники. - СПб: Речь, 2001 - 225 с.
5. Давыдов В. В. Проблемы развивающего обучения. - М. : Педагогика, 1986 - 239 с.
6. Емельянов Ю. Н. Активное социально-психологическое обучение. - Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. — 167 с.
7. Игры - Обучение, Тренинг, Досуг / под ред. В.В. Петрусинского. - М.: Новая школа, 1994 - 248 с.
8. Камозина О.П. Неправильное сольфеджио, в котором вместо правил – песенки, картинки и разные истории! – изд. 3-е, испр. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 92 с.
9. Ладухин Н. М. Вокализы. – М.: Планета музыки, 2022 – 100 с.
10. Леонтьев А. Н. Проблемы развития психики / под редакцией и с предисловием Д. А. Леонтьева. - 5-е, испр. и доп. изд. - М.: Смысл, 2020. - 526 с.
11. Металлиди Ж., Перцовская А. Сольфеджио 4 класс: учебное пособие для 4 класса ДМШ. – СПб.: Композитор, 2017. – 200 с.
12. Муравьев Е. М. Сборник методических рекомендаций для руководителей школы. - М.: Педагогический поиск, 2000. - 160 с.
13. Подвала В. Д. Давайте сочинять музыку! 3-4 класс. - Киев : Муз. Украина, 1989. - 125 с.

Шафикова Гульназ Габдельмазитовна

преподаватель по классу домры высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х.Багаутдиновой»

СТРАТЕГИЯ ДОСТИЖЕНИЯ ЦЕЛИ И ПОСТАНОВКА ЗАДАЧ КАК ЗАЛОГ УСПЕХА В ПОДГОТОВКЕ УЧАЩИХСЯ К КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В КЛАССЕ ДОМРЫ

конспект открытого урока

Тема – подготовка учащихся в конкурсной деятельности в классе домры.

Цель: овладеть приемами игры, учесть характер учащегося, подобрать такие произведения, чтобы ученик справился и раскрыл свои природные способности.

Образовательные задачи

-изучить и выбрать в своём классе учащегося, который обладает необходимыми данными для конкурса.

Развивающие задачи

способствовать:

- раскрытию потенциальных возможностей во время игры;
- развитию творческого воображения учащегося;
- развитию качественного звукоизвлечения через слуховой контроль, образного мышления.

Воспитательные задачи

способствовать:

- воспитанию музыкально-исполнительского мышления;
- воспитанию эмоциональной отзывчивости;
- воспитанию красивого звука при игре медиатором;
- воспитанию трудолюбия в достижении конечных результатов;
- воспитанию толерантности, трудолюбия и аккуратности.
- воспитанию аккуратности при игре на инструменте,

Ожидаемый результат занятия:

-обучающийся, имеющий представление о навыках исполнения штрихи, динамика, стиль, качество.

Время проведения занятия: 45 мин.

Тип занятия: изучение нового материала.

Основные термины, понятия: ауфтакт, метр, звук, динамика.

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

Оборудование: фортепиано, домра, 3 стула, подставка под ногу, пульт для нот, нотный материал, ноутбук, видео – записи,

Формы работы: индивидуальная, самостоятельная.

Технология построения занятия:

Структура учебного занятия:

1 этап: организационный.

2 этап: основной, усвоение новых знаний и новых способов действий, закрепление новых знаний.

3 этап: оздоровительный

4 этап: рефлексивный.

5 этап: информационный (Д/З)

Ход занятия:

№	Деятельность педагога	Деятельность учащихся
1.	Организационный момент Цель: настроить учащегося на работу, сконцентрировать внимание.	Представление учащейся Посвижной Виктории присутствующим на уроке преподавателям. Педагог ведет разговор подготовка учащихся в конкурсной деятельности в классе домры. (спрашивать у ученика о его мнении с оценкой «хорошо» или «плохо»). Тем самым подготовить к работе в форме диалога педагог-ученик).
II. Изучение нового материала		
2.	Работа над репертуаром Цель: изучение композитора и пьесы И. Обликина «Лявониha» Задачи: -знакомство с новым произведением, через видеоролик, -отработка ритмической точности и организованности, -отработка отчётливости игры каждого пальца, -отработка в подвижном темпе	Урок начинается с пьесы «Лявониha» (белорусский народный танец), показать портрет И. Обликина и кратко рассказать биографию композитора. Понятие Лявониha, просмотр видеоролика, беседа о характере, работа над произведением по фразам: сначала сольфеджируя, затем с текстом. Выделить трудные места, высокие ноты во 2 октаве, наметить приемы игры, штрихи, определить период, предложения, подобрать нужную аппликатуру. Добиться ровных ударов, штриха легато, тремоло, подвижного темпа, красивого звука, уметь держать

		единый темп. Это пригодится исполнителю, когда будет играть с концертмейстером, в ансамбле, оркестре. Играть от начала до конца, выполняя поставленные задачи.
3.	Физкультминутка Цель: разрядка, выправление осанки, плечи, упражнения для глаз.	Учащийся выполняет упражнения: • движения головой вправо и влево, • Посадить учащегося на половину стула. Ноги поставить перпендикулярно полу, спина прямая. В этом положении поднять плечи вверх и мгновенно расслабить мышцы плеча и плечевого пояса, мышцы плеч как бы «упадут» вниз, то есть примут нормальное естественное положение, • учащийся сидит на стуле. Поднять руки вперед до горизонтального положения и мгновенно расслабить мышцы плечевого пояса. При условии полного и моментального расслабления мышц руки упадут вниз и будут покачиваться, подобно маятнику, до полной остановки, • глазами смотреть вверх, вниз, вправо, влево.
4.	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.
5.	Задание на дом	Повторение изученной пьесы. Приложить больше усилий, старания, думая каким штрихом, стиле исполнить произведение. Все свои эмоции переключить на своё исполнение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Александров А.Я. Школа игры на трехструнной домре. - М.: Музыка, 1988. - 175 с.
2. Иващенко О. А. Начальный этап обучения и творческого развития домриста // Наука, образование и культура - М. : Проблемы науки, 2016 - № 2. – С. 48-53
3. Фоченко И. Об организации двигательного аппарата домриста // Вопросы музыкальной педагогики. - Л. : Музыка, 1985. - Вып. 6. - С. 52–59.
4. Шарабидзе К. Б. Современные проблемы обучения игре на народных музыкальных инструментах: теория и практика: автореф. дис. канд. пед. наук. - М.: 2012. - 210 с.

Шлычкова Кристина Владимировна
преподаватель по классу скрипки первой квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,
г. Набережные Челны

КУЛЬТУРА ЗВУКА СКРИПАЧА

Работа над звуком – одна из важнейших и трудных задач в воспитании скрипача. Это не только красота звука, но прежде всего – это выразительность и содержательность, которая в зависимости от жанра, не должна оставаться однообразной.

Огромное значение для овладения культурой скрипичного звука имеет постановка, которая включает в себя взаимно согласованное двигательное-игровое положение и состояние ног, корпуса, рук скрипача, положение инструмента, формы приспособления рук к смычку, а также рациональную организацию нервно-мышечной деятельности и дыхания в процессе игры. Большое воздействие на качество скрипичного звука оказывает гармоничность игровой позы скрипача, расположение обеих рук и инструмента.

Следующий момент, которому следует уделить внимание – это правильная опора корпуса на обе несколько расставленные ноги. Нужно не только воспитывать умение равномерно распределять тяжесть корпуса между правой и левой ногой, но и специально учиться переносу его веса с одной ноги на другую.

Также для исполнителя важно овладеть динамическими и тембровыми средствами выразительности, но и уметь находить звук определенного качества, который в наибольшей степени соответствовал бы стилю, характеру, содержанию музыкального произведения. «Звуковой фон» связан с выражением эмоционального состояния, преобладающего на протяжении всего произведения и наиболее характерного для его основных образов. В области смычкового исполнительства, в прошлом, высокая культура звучания была свойственна староитальянской, франко-бельгийской скрипичным школам и в особенности – русской скрипичной и виолончельной школе. И по сей день

исполнительская культура успешно развивает традиции «пения на инструменте», завещанные виднейшими представителями русского исполнительского искусства – Ауэром Л., Давыдовым К. и другими.

В основу правильного метода воспитания культуры звучания должно быть положено систематическое развитие внутреннего слуха - ценнейшего качества музыканта. Исполнитель должен развивать ту область внутреннего слуха, которая связана с выразительной стороной звучания, с ощущением звуковой краски, соответствующей определенному музыкальному образу. «Внутреннее» слышание музыки, представление об определенном характере звучания должно предшествовать воспроизведению его на инструменте, а следовательно, и нахождению соответствующих исполнительских приемов. Важнейшее значение имеет также воспитание у исполнителя критического отношения к своей игре, к качеству извлекаемого им звука. Учащемуся необходимо тщательным образом вслушиваться в звучание, в одинаковой мере контролируя себя при исполнении кантилены, мелкой техники, характерных штрихов, двойных нот и аккордов. Контроль над звуком должен касаться всего исполняемого и изучаемого материала. Многие обучающиеся скрипачи, добиваясь хорошего звучания в пьесах, при изучении технического материала оставляют эту сторону совершенно без внимания. В результате гаммы, упражнения и этюды играют поверхностным, неполноценным звуком, вяло, ритмически неопределенно. Необходимо уяснить, что плохое звучание является нетерпимым в такой же мере, как и фальшивая интонация. Только при этом условии возможно овладение культурой звучания и достижение художественной законченности исполнения. На более ранних этапах требовательность преподавателя к учащемуся и постоянное исправление дефектов служат залогом непрерывного улучшения качества звучания. С течением времени, по мере совершенствования исполнительских навыков, обострения внутреннего слуха и развития художественного вкуса учащегося, работа над звуком приобретает более углубленный характер. Вслушиваясь в свою игру, исполнитель учится распознавать и исправлять не только

интонационно нечистое или недоброкачественное звучание, но и такое, которое не соответствует музыкальному образу, стилю и характеру произведения.. Самым большим достижением для скрипача является приближение извлекаемого им звука к тембру человеческого голоса. Певучей должна быть не только кантилена, но и виртуозная техника. В игре каждого обучающегося, певучесть тона появляется не сразу, а выкристаллизовывается в результате длительного процесса развития и укрепления технического аппарата, в первую очередь, пальцев левой руки, начинает появляться вибрация, а с ней и первые проблески скрипичного тона. В дальнейшем совершенствование качества звука происходит под воздействием многих факторов: развитие восприимчивости слуха к динамической и тембровой стороне звучания, развитие эмоционального начала в исполнении, общее укрепление и развитие исполнительского аппарата. Скрипачам, работающим над достижением певучести тона следует, прежде всего, уяснить себе характер взаимодействия правой и левой рук в образовании звука. Извлечение звука, связанное с движением правой руки, является материальной основой звучания. От этого зависят такие качества, как протяженность звука, сила, чистота, характер соединения звуков, их артикуляция. С движениями левой руки связаны те свойства тембра, которые определяются вибрацией они-то и придают звуку жизненность, теплоту и одухотворенность. Важное значение для качества звука имеет чистота интонирования, а также сила нажима пальцев на струны (при исполнении кантилены этот момент неразрывно связан с вибрацией). В правильном сочетании и взаимодействии двух главных компонентов – ведения смычка и вибрации – заключается разрешение проблемы певучего, выразительного тона. Регулирование скорости движения по струне является важнейшим приемом, тесно связанным с такими средствами выразительности, как нюансировка и фразировка. Распределение смычка имеет значение для достижения ровности звучания. Всякое неравномерное ускорение движения смычка дает усиление звука, которое, представляет собой отрицательный момент, так же как

ослабление, а зачастую и ухудшение качества звука вследствие случайного, не рассчитанного замедления движения.

Наряду с певучестью тона акцент представляет собой сильнейшее выразительное средство. Атака, выполняемая посредством нажима смычка, броска на струну или резкого ускорения движения, должна занимать минимальную часть времени по отношению ко всей длительности ноты. Последующее ведение смычка характеризуется относительно большей скоростью движения и ослаблением нажима. Большое значение для качества выполнения акцента имеет вибрация, которая должна в точности совпадать с акцентом по времени. Вялая вибрация сводит на нет энергию, присущую акценту. Одним из важнейших элементов звукового мастерства является смена смычка, которая очень часто у исполнителей наблюдается неряшливой и даже поддёргивающей. Смена смычка, связывающая два звука, извлекаемых на одной и той же струне или на разных струнах, является, если это делать умеренно и со вкусом, одним из величайших скрипичных эффектов, придающих мелодическим фразам одушевление и экспрессию. Немало важным фактором для исполнителя является также филировка, т.е. постепенное ослабление звука до полного его исчезновения, которая относится к числу тончайших исполнительских приемов. Она применяется обычно в кантилене при окончании нот большой длительности, обозначенных фермой. Этот прием необходим почти во всех случаях окончания фраз, предложений, мотивов, отделенных от последующего мелодического построения паузой или цезурой. Филировка звука при окончании фразы в кантилене связана с приемом задержания смычка на струне. Этот весьма простой прием заключается в том, что смычок после выполнения *diminuendo* не снимается со струны тот час же до наступления паузы, а остается лежать на струне еще некоторое время. Вибрация. Воздействуя на звук средствами динамики, акцентировки, придавая ему при помощи вибрации определенные тембровые качества, мы можем выразить различные душевные состояния, выявить подлинный характер музыкального образа. Цель, которую преследует вибрация, то есть дрожащий

звук, вызываемый быстрым колебанием пальца на прижатой им струне, - это придать большую выразительность музыкальной фразе или ее отдельной ноте. Подобно *portamento*, вибрация является средством усилить эффект, улучшить, сделать красивее певучий пассаж или отдельный звук. Для достижения правильного взаимодействия правой и левой рук полезно, работая над музыкальной фразой, на некоторое время полностью выключить вибрацию. При этом рекомендуется выполнять все указанные динамические оттенки, акцентировку, фразировку, добиваясь по возможности выразительного исполнения только на основе разнообразных приемов ведения смычка. В результате такого рода занятий у играющего ученика появляется ощущение большей гибкости и эластичности движения в правой руке, что позволяет отчасти восполнить отсутствие вибрации. При последующем включении вибрации замечается не только улучшение качества звука, но и устанавливается действительно необходимая степень применения вибрации, ее интенсивность и характер. В заключении хочется сказать о том, что исполнение любого музыканта скрипача, будь то ученика или уже маститого профессионала зависит от него самого, насколько он будет требователен к себе сам, своему звуку, интонации, вибрации, техническому исполнению трудных элементов, чтобы потом посредством всех этих средств выразить на инструменте всю ту палитру, задуманных автором – композитором, идей и красок в исполняемых им произведениях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лесман И.А. Очерки по методике обучения игре на скрипке. – М. : Музгиз, 1964. - 272 с.
2. Либерман М., Берлянчик М. Культура звука скрипача. – М. : Музыка, 1985. - 160 с.
3. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. – М. : Музыка, 1983 – 85 с.

Юртаева Снежанна Юрьевна

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

высшей квалификационной категории

МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)»

АКТУАЛЬНОСТЬ ХОРОВОГО ПЕНИЯ КАК ЭФФЕКТИВНОГО СРЕДСТВА ВОСПИТАНИЯ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Хоровое пение - это основа музыкальной культуры народа. Хоровое пение по своей природе отличается естественностью формы проявления коллективного творчества масс, оно наиболее доступно им.

В современной школе ощущается серьезная необходимость в нравственном и эстетическом воспитании подрастающего поколения. Задачей школы стало привлечение детей к дополнительным занятиям. В общеобразовательных школах во внеучебное время организуются кружки и секции, где могли бы бесплатно заниматься все желающие дети. Новые образовательные стандарты уделяют серьезное внимание внеурочной деятельности детей в общеобразовательной школе.

Хоровое пение является прекрасной формой развития детей, как нравственно, так и эстетически, оно помогает раскрыть и развить способности ребенка, обогатить его внутренний мир и повысить вокально-хоровую культуру. Создать хор в школе и сделать работу хора общественным явлением в школе - дело нелегкое, и для решения подобной задачи нужны объединенные усилия руководителя коллектива, участников хора, администрации школы, родителей. Хор – это сложный организм, создание которого, а главное удержание, становление, развитие требует колоссальной энергии, знаний, умений всех заинтересованных лиц.

Сегодня, когда общество придает наибольшее значение передачам увеселительной формы, когда наши дети по теле- и радиопередачам слышат лишь эстрадную, часто упрощенную музыку, всестороннее музыкальное воспитание на примерах классической музыки приобретает все большую

значимость. Потребность в гармонически развитой личности, в современном обществе усиливается. Именно учитель может пробудить у школьников постоянную потребность в общении с высокохудожественной музыкой. Развитию интереса к хоровому пению у детей - как многовековой традиции русского народа, будут способствовать хоровой репертуар и различные творческие ситуации на хоровых занятиях. Они помогут вывести детское мышление на уровень рассмотрения любого, даже самого малого и незначительного музыкально-художественного явления с позиции, которое мы называем общечеловеческими ценностями.

Как коллективная форма музыкального исполнительства, хоровое пение имеет перед сольным несколько важных преимуществ музыкально-эстетического и воспитательного порядка. В исследовании методиста С.Д. Кулиева особо подчеркивается активизирующая роль коллективного музицирования в становлении индивидуального художественного вкуса, музыкальных способностей, личностных качеств. «Совместные занятия учащихся с разным уровнем способностей в одном музыкальном коллективе играют большую роль как в воспитательной работе вообще, так и в музыкальном, эстетическом развитии школьников».

Процесс хорового пения создает хорошую возможность наблюдать индивидуальные проявления характера каждого ученика. Из практики известно, что индивидуальное обучение музыке, когда преподаватель занимается с учеником «один на один», в какой-то мере сковывает учащегося, который отлично понимает, что все его музыкальные и человеческие проявления являются предметом наблюдения педагога в каждую минуту выполнения музыкального задания. Это осознание подчас весьма отрицательно сказывается на внешних проявлениях музыкального чувства ученика, которое ему как бы «неудобно» проявлять в присутствии взрослого человека — учителя. А в хоровом коллективе ребенок, подросток, юноша чаще всего не замечают момента, когда именно они являются объектом педагогического внимания. Ученик окружен сверстниками, вместе с ними занят общим делом и не

чувствует по отношению к себе какой-либо особой учительской заинтересованности. Такое комфортное в психологическом отношении состояние способствует активизации внешних проявлений музыкального переживания.

Таким образом, хоровому пению как коллективной музыкальной деятельности, активно влияющей на развитие музыкальной и общей культуры учащихся, свойственны следующие положительные особенности:

- в коллективной хоровой деятельности, когда учащийся на виду у всех, он раскрывается перед руководителем и сверстниками, его легче изучить, обучить и направить;
- участие в общем деле формирует у школьника умение общаться, объективно оценивать свои действия, помогает осознать имеющиеся недостатки, как музыкальные (качество слуха и голоса, певческие умения и навыки), так и поведенческие;
- работая в хоре, ученик формирует положительные личностные качества, необходимые для работы в коллективе, учится применять свои силы, музыкальные способности и умения с пользой для себя и для хора;
- хоровая деятельность, активная и социально-ценная, представляет существенный фактор, обеспечивающий становление в сознании ученика необходимости единства слова и дела, полезного намерения и личностных средств его осуществления;
- в процессе коллективного хорового творчества развиваются самостоятельность и чувство локтя, инициатива и другие волевые качества, так необходимые ученику; музыкальная деятельность переключает его внимание на полезное дело, значимое и для него и для остальных участников коллектива; в хоровом пении согласуются и объединяются разнообразные музыкально-воспитательные средства, положительно воздействующие на ученика, что усиливает позитивные влияния и нейтрализует отрицательные;
- в хоровом, коллективном пении можно с большой степенью достоверности выявить подлинную структуру межличностных отношений

учащихся, социальный статус основной массы членов малых групп в хоре, их отношений с «верхушкой» группы, с ее лидером, определить, кто из ее членов авторитетен, а кто предпочитает подчиняться, какие мотивы определяют поведение «руководов» и тех, кто участвует в жизни группы на другом статусном уровне;

- в хоровом пении, наконец, успехи и недостатки явно могут быть прослежены и соответствующим образом отмечены поощрением или замечанием; заметим, кстати, что участники хора самым положительным образом оценивают успех сверстника, если он был, достигнут упорным трудом и волей; значительно меньшим энтузиазмом хористы встречают поощрения и награды, полученные лишь благодаря природным данным.

Итак, хоровое пение детей — одно из главных средств школьного музыкального воспитания. Занятия в хоровых коллективах способствуют гармоничному развитию личности школьника.

Хоровое пение в школе – это вид досуговой деятельности ребенка. Он участвует в ней по собственной воле, в свое свободное время. Этот принцип предъявляет к певцам школьного самодеятельного хора иные требования и отражает специфику работы. Если в музыкальной школе или студии принцип обязательного посещения, т.к. это музыкальная школа и главная задача - обучение. То во внеурочной деятельности общеобразовательной школы главное не обучение детей хоровому искусству, а воспитание интереса к хоровому искусству. Определяя музыкальное образование в школе как «воспитание, осуществляемое средствами музыки», О.А. Апраксина опиралась на общепедагогическую трактовку термина «воспитание» - развитие духовных и физических сил детей, подростков и юношества, формирование их мировоззрения и приобретение ими знаний, умений и навыков. О.А. Апраксина считала, что «результат работы учителя – музыканта зависит от того, насколько он понимает сущность музыкального искусства, его специфику, его идеологические функции, познавательные и воспитательные возможности, характер влияния на мысли и чувства учащихся разного возраста».

Современная музыкальная педагогика опирается на концепцию музыкального образования Д. Кабалевского, который делает акцент на том, что «музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а, прежде всего, воспитание человека. Главной задачей массового музыкального воспитания является не столько обучение музыке само по себе, сколько воздействие через музыку на весь духовный мир учащихся, и, прежде всего, на их нравственность».

Хоровая деятельность в общеобразовательной школе является специфической формой музыкального воспитания, в основе которой стоят не обучающие, а воспитательные задачи, касающиеся формирования эстетического вкуса детей, приобщения к музыкальной культуре, целью которого является передача опыта музыкальной деятельности (создания, исполнения, восприятия, анализа музыкального произведения) учащимся-певцам. Хоровая деятельность является добровольной формой деятельности ребенка, «ключом» к познанию и пониманию музыки. Специфическими являются форма и средства воспитания такого рода хоровом коллективе.

К.Д.Ушинский писал: «В песне, а особенно хоровой, есть вообще не только нечто оживляющее и освежающее человека, но что-то организовывающее труд, располагающее дружных певцов к дружному делу. Хоровое пение – сливает несколько отдельных чувств в одно сильное чувство и несколько сердец в одно сильно чувствующее сердце».

Итак, хоровые кружки являются могучим фактором в общей системе музыкально – художественного воспитания школьников. Рассматривая хоровой кружок как важнейшую область внеклассной работы, учитель музыки должен поставить специальной задачей - привитие учащимся правильных певческих навыков, воспитание и охрану детского голоса, воспитание хоровых навыков, умело сочетая эти специальные задачи с воспитанием музыкального слуха и вкуса детей и поднятием их общей музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ю.Б., Безбородова Л.А. Методика преподавания музыки и хор. класса в общеобразовательных учреждениях / Учебное пособие для студ. муз. фак. пед. вузов - М.: Академия, 2002. - 416 с.
2. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности - М.: Психология, 2007. - 112 с.
3. Вендрова Т. Раскрывать музыку как саму жизнь! // Музыка в школе. - 1988. - № 3 - С.22-28.
4. Пономарьков И.П. Хоровое пение в школе / хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе. – М.: Просвещение, 1987. - 270с.
5. Струве Г.А. Школьный хор - М.: Просвещение, 1981. - 231с.
6. Талызина Н.Ф. Педагогическая психология / учебное пособие - М.: Академия, 1998. - 288 с.
7. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. - М. : Фаир-Пресс, 2004. - 574 с.
8. Шуман Р. Жизненные правила музыканта – М. : Музгиз, 1959. - 40 с.