

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



Лаборатория успеха

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

2025 год

АВТОНОМНАЯ НЕКОММЕРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «АКАДЕМИЯ МЕНЕДЖМЕНТА»
МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ГОРОДА НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №7 ИМЕНИ Л.Х. БАГАУТДИНОВОЙ»

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

Лаборатория успеха

УДК 371
ББК 74.200.587

Печатается по решению организационного комитета XV Республиканского конкурса детского исполнительства «Семь нот»

«Лаборатория успеха»: сборник материалов площадки обмена педагогическим опытом в рамках XV Республиканского конкурса детского исполнительства «Семь нот». – Набережные Челны, февраль-март 2025 года – 125 с.

Составители-редакторы:

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»

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

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

Ананьева Елена Николаевна, преподаватель
по классу фортепиано первой квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств № 7 им. Л. Х. Багаутдиновой»,
Набережные Челны

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД РАЗЛИЧНЫМИ ВИДАМИ ФАКТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАЛЫХ ФОРМ С УЧАЩИМИСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ ФОРТЕПИАНО

Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано – очень многогранный процесс, охватывающий широкий спектр исполнительских и педагогических задач. Общей цели полноценного раскрытия художественного замысла композитора в каждом отдельном музыкальном произведении подчинены моменты работы над грамотным прочтением текста, точным соблюдением авторского ритмического рисунка, адекватными историческому стилю и авторскому почерку композитора исполнительскими штрихами и артикуляционными деталями, выстраивание динамической драматургии произведения и множество других интерпретационных деталей. Всё это и есть не что иное, как работа с фактурой музыкальной ткани.

Музыкальная фактура (лат. *Facture* – обработка, создание, творение) – совокупность приёмов изложения музыкального материала. Характер фактуры определяется тем или иным сочетанием голосов и спецификой их развертывания. Важнейшими компонентами фактуры являются тембр, регистровое положение и голосоведение. Та или иная фактура – неотъемлемое свойство любого музыкального произведения. Основные виды фактур европейской музыки, взятые в хронологическом порядке, это: монодия, подголосочность, гетерофония, имитационная полифония, разнотемная полифония, гомофония, аккордовый склад, гомофонно-полифонический склад, полифония пластов, пуантилизм. Эти виды неодинаковы по своей исторической роли и художественным достижениям.

Монодическая фактура - древнейшая по происхождению. Образцы монодии - древнегреческая музыка, грегорианское и знаменное пение. Монодическая фактура не всегда одноголосна. Несколько голосов или тембров могут сливаться в удвоениях и дублировках, такая музыкальная ткань все равно воспринимается как однолинейная. (Слайд 4 аудио файл)

Многоголосие предполагает развитую систему фактурных разновидностей. Полифония – многоголосие, в котором голоса тяготеют к равноправию и самостоятельному выразительному значению. Подголосочность и гетерофония, характерные для народного многоголосия, сходны друг с другом как виды вариантного многоголосия и различны по степени самостоятельности голосов.

Подголосочная фактура - самобытное народно-песенное многоголосие, возникшее у славянских народов. При хоровом пении происходит ответвление от основного напева, образуются самостоятельные варианты мелодии — подголоски. Подголосок может поддерживать основную мелодию снизу, может оттенять её, орнаментировать сверху, может противостоять ей, образуя временный контраст. Для подголосочной фактуры характерно переменное количество голосов, их свободное включение и выключение, одновременное произнесение слогов текста, свободное использование диссонансов при преобладании консонансов, унисонные (октавные) окончания.

Имитационная полифония основана на поочередном проведении в разных голосах одной и той же мелодии.

Гомофонная фактура опирается на ведущую формообразующую роль гармонии, а также на стремление к устойчивому расположению в пространстве мелодического рельефа и аккомпанирующего фона. Нормативными атрибутами гомофонной фактуры являются ведущий солирующий голос, линия баса и наполняющие ткань гармонические голоса. Гомофония открывает эпоху господства индивидуализированного мелоса. Гомофонно-гармонический склад имеет два основных вида:

1. Гомофонная фактура с различными типами фигурационного наполнения;

2. Гомофонная фактура с участием дублирующих голосов.

В работе с учащимися ДМШ и ДШИ в классе фортепиано имеет смысл говорить о типах фактуры исполняемых ими произведений уже на самых ранних этапах работы. Это расширяет их кругозор, создаёт ощущение причастности к значимым пластам мирового музыкального наследия, а также повышает интерес к исполнительской деятельности и создаёт дополнительную мотивацию к учёбе. Автор данной статьи представляет возможный вариант знакомства учащейся 1 вокально-хорового класса с различными типами музыкальной фактуры на примере работы над пьесой Екатерины Олёрской «Снег идёт». Эта пьеса вполне может быть исполнена как пример монодии, как пример музыки гомофонно-гармонического склада – игра в ансамбле с педагогом, как пример имитационной полифонии – исполнение в ансамбле с педагогом в форме канона и как пример для знакомства с разнотембровой фактурой – игра под фонограмму.

Работа над фактурой музыкального произведения не является обособленным этапом в работе преподавателя и учащегося. Этот момент плавно распределяется на весь период работы над музыкальным произведением, начиная с момента знакомства с нотным текстом и заканчивая концертным исполнением. Данный аспект следует рассматривать как объединяющий фактор, призванный способствовать созданию целостного художественного образа исполняемого произведения.

Литература

1. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. М.: Музыка, 1985. - 285 с.

2. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. М.: Музыка, 1976. - 166 с.

Буркова Любовь Васильевна, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин и Кузьмичёва Надежда Владимировна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО «Детская школа искусств №7 имени Л.Х. Багаутдиновой»

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОРТЕПИАНО

Эмоционально-образное восприятие мира может стать основой формирования патриотизма, так как встреча с музыкой поражает воображение детей, помогает воспринимать чувства любви к Родине и всему окружающему. Не зависимо от того, на каком уроке происходит погружение в музыку – на индивидуальном занятии по фортепиано или во время группового общения на музыкальной литературе - ребёнок получает представление об исторических событиях и подвигах людей в годы Великой Отечественной войны.

Осознание своей гражданской идентичности, воспитание чувства сопричастности и гордости за свою Родину происходит через музыку и слово на уроках слушания музыки и музыкальной литературы. Знакомство с фортепианными переложениями пьес патриотического содержания может осуществляться в сольном или ансамблевом исполнении на уроках фортепиано.

Приближается великая дата – 80-летие со дня Победы советских людей над фашизмом. Это было время не только тяжёлых испытаний для нашей страны, но и время великих подвигов, создания знаменитых произведений. Мы остановимся на песнях времен Великой Отечественной войны, которые играли большую роль в жизни бойцов, согревая людей в тяжёлые минуты невзгод. Во время войны на фронте возникла острая потребность в лирической, душевной песне. Бойцы, сражавшиеся за честь и свободу Родины, не могли не думать о родном доме.

Песню «**Катюша**» написали композитор Матвей Блантер и поэт Михаил Исаковский. Она впервые была исполнена в 1938 году. В советскую песенную лирику вошла новая тема любви девушки и воина, защитника Родины. В народе появились десятки новых вариантов этой песни. Кем только ни была в них героиня песни: и бойцом с автоматом в руках, и верной подружкой солдата,

ждущей его возвращения с победой, и фронтовой медсестрой. Но не только в песнях жила в ту суровую пору Катюша. Её именем народ ласково «окрестил» новое грозное оружие, наводившее ужас на врага, - реактивные гвардейские миномёты.

Песню **«Жди меня»** - написали Константин Симонов и композитор Михаил Блантер. Для поэта Симонова стихотворение было глубоко личным и не предназначалось для широкого круга читателей. Однако друзья настояли на том, чтобы поэтические строчки стали достоянием общественности. В такой интимной лирике, которая утверждала силу любви, нуждались тысячи солдат, ведь настоящая любовь способна творить чудеса.

В 1943 году Центральной объединённой киностудией был снят фильм **«Жди меня»**, где К. Симонов выступил сценаристом, а одну из главных ролей сыграла его возлюбленная, знаменитая актриса Валентина Серова.

«Синий платочек» - ещё одна популярная советская песня, написанная в ритме вальса. Композитором стал польский музыкант Ежи Петербургский. Авторы стихов известно несколько, один из них Куба (Яков) Галицкий. Песню включали в свой репертуар многие знаменитости того времени: Л. Русланова, И. Юрьева, В. Козин.

Непритязательная лирическая песенка очень быстро стала настоящим шлягером, особенно в исполнении Клавдии Шульженко. С голоса этой популярной певицы **«Синий платочек»** обрёл вторую жизнь. Песню подхватили различные оркестры, она зазвучала на танцплощадках, под неё кружились пары.

«Три танкиста» - советская песня о войне была написана в 1939 году. Автор стихов - Борис Ласкин, музыки - братья Покрасс.

В конце 30-х годов по экранам страны триумфально прошла весёлая музыкальная кинокомедия **«Трактористы»**. В ней играли совсем молодые в ту пору актёры, благодаря которым песня завоевала огромную популярность.

Тексты песни время от времени менялись, так в 1946 году появились стихи о том, как три друга-танкиста вернулись к мирным делам:

Война - это горе для человека, о человеческом горе слагается множество песен и пишется множество классических музыкальных произведений. Именно они помогают в трудную минуту вспомнить о том, что необходимо бороться до конца. Таким оружием можно остановить даже танки.

И сегодня наша страна переживает сложное время, бойцы СВО по-прежнему ждут письма от родных и поют те старые фронтовые песни, которые согревают их сердца.

ЛИТЕРАТУРА

1. И только потому мы победили. Песни о Великой войне и Великой Победе для голоса в сопровождении гитары. Хрестоматия. - СПб.: Композитор, 2010. - 156 с.
2. Лебедев П. Дорогами побед: Песни Великой Отечественной войны. - М.: Приволжское книжное издательство, 1980. - 208 с.
3. Луковников А.Ю. Друзья-однополчане. Лучшие песни о Великой Отечественной войне. - М.: Музыка, 2000. - 160 с.

Гайнутдинова Роза Миннахматовна,

Концертмейстер первой квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

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

ВНЕДРЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В УЧЕБНЫЙ ПРОЦЕСС КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Одним из ключевых признаков современной культуры, заметным и в музыкальном искусстве, является синтез инноваций и традиций, "современного" и "классического". В данной статье рассматривается возможность применения в музыкальном сопровождении уроков хореографического цикла произведений современных авторов, музыки, отражающей дух и темп нашего времени.

Современная музыка органично усваивает новейшие веяния в области стилей, интонаций, гармонии, поглощая всё то, что её окружает. Она

динамична, непредсказуема, свежа и актуальна. Она стремится к созданию собственных правил и канонов. Современная музыка пытается обогатить хореографическую форму духом современной жизни, новыми ритмами и манерами исполнения. Современная музыка, несомненно, привлекательна для молодёжи и может эффективно использоваться на занятиях хореографией. Она применима как на этапе разминки, так и на уроках ритмики и классического танца. Благодаря такому музыкальному сопровождению ученики могут выразить в движении все свои стремления и сложности внутреннего мира, а также лучше понять себя в контексте современного звучания.

Безусловно, на занятиях хореографией должна звучать специально подобранная, адаптированная и обработанная музыка, предназначенная для упражнений классического экзерсиса и соответствующая возрасту учащихся. Отбор музыкального материала должен осуществляться совместно с педагогом-хореографом. Процесс выбора новой музыки является довольно сложным и требует значительных навыков и эстетического чутья. Однако он насыщен творчеством, новыми открытиями, находками и идеями. В этом процессе должны активно участвовать не только педагог и концертмейстер, но и ученики конкретного класса.

Как известно, урок классического танца является основой хореографической подготовки. Однако это не означает, что уроки должны быть статичными и неизменными. В педагогике хореографии, как и в других областях культуры, искусства и науки, необходимы инновационные подходы к обучению, которые помогают преобразовать учебный процесс, улучшая его результаты и повышая интерес учащихся. Новые творческие задания и более сложные задачи на уроках классического танца стимулируют учащихся к более активному и целеустремлённому обучению, а также способствуют развитию их музыкально-двигательных способностей, художественного восприятия и вкуса.

Творческая деятельность играет важную роль для одарённых и талантливых детей. Для них воображение является ключевым качеством. Им требуется постоянная активность фантазии, нестандартные методы решения

задач, оригинальные ассоциации и необычные перспективы анализа проблем — всё это присуще именно талантливым ученикам.

В среднем школьном возрасте на восприятие музыки значительное влияние оказывает предшествующий музыкальный опыт, который, в свою очередь, зависит от качества ранее прослушанного музыкального материала. Дети, обучавшиеся хореографии в специализированных учебных заведениях на протяжении нескольких лет, обладают ценным и качественным опытом в этом плане. Они знакомились с лучшими образцами классической музыки и развивали глубокую эмоциональную отзывчивость к ней. Это произошло достаточно рано, поскольку с первых шагов и уроков ритмики, а затем и классического и народного танца, они находились в окружении «высокой» музыки. Однако это вовсе не означает, что они не ценят современную музыку, такую как рок, джаз и мелодии неоклассики. Влияние современной музыки на учащихся нельзя недооценивать. Это особенно заметно среди молодежи, так как для подростков музыка является важным элементом, неотъемлемой частью их жизни. Действительно, молодое поколение хорошо ориентируется в современных музыкальных направлениях, знакомо с известными отечественными и зарубежными исполнителями, популярными группами, фан-клубами, брендами, хит-парадами и многим другим.

Применение современной музыки на уроках классического танца дало возможность учащимся воспринимать классический танец как элемент современной культуры. Внедряя её в самые сложные и изысканные формы в сочетании с классическим танцем, мы помогли ученикам ориентироваться в потоке современной культуры и осознать, что искусство должно передавать информацию и выполнять образовательную функцию. Классический танец — это не статичная форма; его техника и эстетика постоянно развиваются и изменяются, его потенциал огромен, и его нельзя считать архаичным или неинтересным для современного культурного человека. В этом мы должны убеждать нынешних учащихся.

В настоящее время существует множество способов, с помощью которых концертмейстеры могут обогатить свой репертуар разнообразной музыкой для оформления различных уроков хореографии. Прежде всего, это информационные ресурсы в интернете, где можно найти множество замечательных произведений современных авторов из кинофильмов, мюзиклов и современного музыкального творчества. Также полезно изучить экзаменационные выступления классов ведущих хореографических училищ для пополнения своего репертуара. Весь этот музыкальный материал необходимо подбирать и записывать в нотах, так как в нотном виде бывает сложно найти нужные произведения для концертмейстера. Если удастся найти необходимый нотный материал в интернете, его все равно нужно адаптировать для использования на уроках классического танца: при необходимости изменить фактуру, тональность, добиться четкости мелодии, изменить ритмические фигуры, убрать синкопы и так далее.

В заключение следует подчеркнуть, что музыкальный материал, используемый на занятиях по классическому танцу, будь то современные или классические произведения, должен быть тщательно продуман и грамотно подобран с точки зрения стилевого и жанрового разнообразия. Только в этом случае он сможет способствовать формированию музыкального вкуса у учащихся. Музыка должна в полной мере отражать характер и эмоциональную составляющую каждой учебной или танцевальной комбинации, а также подчеркивать метроритмические, темпо-динамические и структурные элементы учебно-танцевальных заданий.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. - СПб.: Учебное пособие, 2005. – 139с.
2. Гурьянова Л. Е. Основы ритмики, хореографии и современного танца. - Пермь.: Учебное пособие 1999. — 91с.

3. Шабалина Т. Л. Профессиональный рост концертмейстера хореографии. - М.: Музыка, 2002. – 54с.

Замилов Рустем Ринатович,
преподаватель народных инструментов
высшей квалификационной категории
МАУДО г. Набережные Челны «Детская музыкальная школа № 6
им. С. Сайдашева»,

**ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ И КОЛЛЕКТИВНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ С ЦЕЛЬЮ СОХРАНЕНИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ**

Музыкальное образование и пропаганда народных музыкальных инструментов являются важными факторами нравственного и художественно-творческого воспитания детей и подростков. Народно-инструментальное искусство было и остается важнейшим и необходимым компонентом российской культуры. Современные дети изменились, и причины их жестокости нужно искать в атмосфере, в которой они воспитываются и живут. Родители заняты зарабатыванием денег, а заниматься воспитанием детей некогда. Поэтому актуальной была и остается проблема досуга. Свободного времени у несовершеннолетних правонарушителей в 2-3 раза больше, чем у их законопослушных сверстников. В то же время, согласно результатам отдельных исследований, по мере увеличения свободного времени интересы подростков деформируются и приобретают негативный оттенок. Более того, чем больше свободного времени, тем выше вероятность совершения правонарушений. По данным Генеральной прокуратуры РФ, в 2016 году рост подростковой преступности в Москве увеличился на 24,1%. При этом почти на 40% возросло количество совершенных несовершеннолетними краж, грабежей и разбоев. Тревожная ситуация - в сфере незаконного оборота наркотиков. Количество

несовершеннолетних в 2016 году, совершивших подобные преступления, увеличилось с 94 до 101 в сравнении с 2015 годом. Число преступлений, совершённых несовершеннолетними или при их соучастии увеличилось в 2015 году с 59,5 тысяч до 61,8 тысяч (по данным Федеральной службы государственной статистики).

Дополнительное образование детей и подростков дает возможность решения проблемы свободного времени подрастающего поколения, предоставляет возможности самоопределения и личностного развития школьников. Обучение игре на народных инструментах проводится на всех уровнях и ступенях музыкального образования. Народно-инструментальное искусство является важнейшим и необходимым компонентом российской культуры и может способствовать решению данной проблемы.

В современных условиях центрами музыкального воспитания и образования детей остаются музыкальные школы и школы искусств. Миссия школы общего музыкального образования – сделать музыку достоянием не только одаренных детей, но также детей со средними и слабыми природными музыкальными данными, дать общее музыкальное образование и воспитание. Общее музыкальное воспитание должно распространяться и быть доступным абсолютно для всех детей. Игра в оркестре, ансамбле, совместное музицирование имеют огромное значение для развития творческих способностей ребенка. Кроме этого, игра в ансамбле прекрасно решает многие психологические проблемы: застенчивый ребенок может почувствовать собственную значимость в коллективе. Художественные возможности каждого при совместном музицировании повышаются во много раз, успех равно выпадает всем, дети чувствуют ценность каждого в общем деле. Оркестр, ансамбль - это художественная модель общества. Разные инструменты - это разные люди, при взаимопонимании достигающие мира и согласия. Через художественный образ лежит путь к пониманию социальных отношений. Следует также отметить то внимание, которое ведущие педагоги, такие, как А.С. Макаренко, В.А. Сухомлинский, Я. Корчак, уделяли значимости

коллектива в воспитании, и важность воспитания самостоятельности у детей, которую помогает воспитывать коллектив. Следовательно, большое значение в Детских музыкальных школах имеет обучение игре именно на народных оркестровых инструментах - домре, балалайке, баяне.

В целях сохранения национального самосознания и профилактики девиантного поведения школьников посредством обучения игре на народных музыкальных инструментах в рамках конкретной музыкальной школы возможно решение следующих задач: провести социально-педагогическую диагностику обучающихся и их родителей по выявлению потребностей в обучении игре на народных инструментах; повысить имидж обучения игре на народных музыкальных инструментах; создать комфортный психологический климат в Детской музыкальной школе; повысить профессиональную компетентность педагогов в области инновационной деятельности и психолого-педагогического сопровождения обучающихся; повысить эффективность взаимодействия с родителями обучающихся и социумом.

В результате решения данных задач будет привлечено большее количество детей в Детскую музыкальную школу на народные музыкальные инструменты, что поможет решить проблему досуга детей и подростков и внесёт свой вклад в предотвращение роста детской преступности. Будет способствовать развитию национального самосознания: школьники освоят навыки игры на народных музыкальных инструментах, приобщатся к родным этнокультурным традициям, а также к мировой культуре и общечеловеческим ценностям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Драгунова Т.В. Проблема конфликта в подростковом возрасте//Вопросы психологии - 1972, № 2. С.51-63.
2. Психология музыки и музыкальных способностей: хрестоматия/сост. и ред. А.Е.Тарас. - Москва: АСТ; Минск: Харвест, 2005. – 717с.

3. Поздняков А. Русский народный оркестр и его роль в эстетическом воспитании молодежи. – М., 1985. - 14

Замилова Луйиза Мегдятовна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств №7
им. Л.Х. Багаутдиновой»,

ВЛИЯНИЕ ХОРОВОГО ПЕНИЯ НА РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ

Пение, и в особенности хоровое - один из самых любимых, популярных и массовых видов искусства в России. Традиции хорового пения уходят далеко вглубь истории народов, бережно сохраняются и развиваются народами.

Многие считают, что любую группу людей, поющих песню можно назвать хором. Это неверно. Такое случайное исполнение песни можно назвать – бытовым или массовым пением. Хором в полном смысле этого слова называется такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно – выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для того, чтобы передать те мысли и чувства, то идейное содержание, которое заложено в исполняемом произведении.

Хоровое пение – многими любимый вид искусства. Участие в хоровом пении приобщает к музыкальной культуре, воспитывает эстетический вкус, поднимает общий культурный уровень. Хоровое пение влияет на развитие личностных качеств детей и подростков. Занятия в группе позволяют привыкать к общению со сверстниками в коллективе, помогают быстрее и легче адаптироваться к обучению в школе. Запоминание большого количества мелодий и текста способствует развитию памяти, увеличивается словарный запас, улучшается внимание. Коллективное пение помогает не уверенным и замкнутым детям почувствовать свою значимость, первые успехи в певческой

деятельности формируют и укрепляют положительную самооценку ребёнка. Постепенно появляется желание быть лучше, солировать. В результате формируются и лидерские качества: целеустремлённость, настойчивость, уверенность.

В области музыкальной психологии – пение вырабатывает у детей стрессоустойчивость, формирует уравновешенный характер.

На хоровых занятиях у детей формируется и сценическая культура. Приобретаются знания о музыке, умения и навыки, дети приобщаются к музыкальному искусству, к культурной жизни у них развивается познавательный интерес, эстетический вкус, расширяется кругозор, дети становятся чуткими к красоте в искусстве и в жизни.

На занятиях хор мы сталкиваемся с организационными и профессиональными трудностями. Основной задачей является научить петь в коллективе, заинтересовать учащихся уроками хора. При этом научить их правильно держать корпус, голову, брать дыхание и умело его использовать, чисто интонировать мелодию, слушая друг друга, работать над чёткостью дикции.

В работе над дикцией хорошо помогают скороговорки, а вот чисто интонировать – здесь важен индивидуальный подход: развивать дыхание, слух, чувство ладового восприятия, умение слушать себя и других.

Необходимо детям объяснить для чего нужен дирижёр в хоре, научить понимать жесты: одновременно вступать, завершать пение, понимать штрихи, средства выразительности и т.д. Дети быстро утомляются, теряют внимание, им тяжело долго заниматься одним и тем же делом, в этом случае хорошо помогает смена деятельности. Это может быть смена характера упражнений для распевания, проговаривание скороговорок и т.д.

Репертуар необходимо выбирать тщательно. Песни должны быть понятны и интересны детям, диапазон должен соответствовать возрасту хорового коллектива. Дети с удовольствием обговаривают смысл песни, делятся своими впечатлениями, ассоциациями. Можно предложить

«нарисовать» эту песню. Совместная работа сближает детей между собой. Порой, эти упражнения рождаются спонтанно. Последним этапом в работе над произведением является исполнение а саррелла, не зависимо, написано оно с аккомпанементом или без.

Дети очень любят выступать на концертах и делают это с большим удовольствием, и с большой ответственностью.

Таким образом, занятия хоровым пением способствуют: гармоничному физиологическому развитию детей и подростков.

Хоровое пение - искусство уникальных возможностей, как исполнительских, так и образовательных. Оно всегда было, есть и будет неотъемлемой частью отечественной и мировой культуры, незаменимым, веками проверенным фактором формирования духовного, творческого потенциала. Хоровое пение с его многовековыми традициями, глубоким духовным содержанием, огромным воздействием на эмоциональный строй как исполнителей, так и слушателей, остаётся испытанным средством музыкального воспитания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипова И.Г. Психология: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по педагогическим специальностям. 2005. - 152 с.
2. Апраксина О.А. Музыка в школьном учебно-воспитательном процессе. 1982.
3. Данилюк А.Г. Концепция духовно-нравственного развития и воспитания личности гражданина России. 2009. - 285 с.
4. Драбенок И.Б. Духовно-нравственное воспитание в хоре. 2008.
5. Соколов В.Г. Работа с хором. 1984.- 152 с.

Ильюшкина Виктория Витальевна,
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАЛЬ – ОДИН ИЗ ВАЖНЕЙШИХ АСПЕКТОВ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ НА ФОРТЕПИАНО

Обучение педализации является составной частью всего педагогического процесса. Фортепианные педали преобразуют звук инструмента, расширяя возможности исполнительского мастерства. Использование педалей изменяет звучание инструмента и расширяет 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. Её умелое 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 виды 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.

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.

Приступать к обучению педализации надо, когда нога ребенка достает до педалей, или воспользоваться специальным приспособлением для педали. К тому времени, когда у ребенка нога достает до педали, он уже приобрел 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.

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, ребенок учится изменять звучание посредством педали. Прямой педалью усиливает звучание определенных звуков или гармоний, объединяет несколько звуков в общую гармонию, соединяет бас с аккордом. Применяя запаздывающую педаль, соединяет отдельные звуки и добивается связности и чистоты. 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.

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. Ученика необходимо научить правильно пользоваться педалью, опираясь на общие закономерности.

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. Искусство педализации - М.: Музыка, Ленинградское отделение, 1974.
2. Майкапар С. «20 педальных прелюдий». Курс практического и теоретического изучения основных приемов фортепианной педализации.
3. Маринсен К.А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Перевод с немецкого В.Л. Михелис. Изд. «Музыка» М., 1966 г.
4. Нейгауз ГГ. Об искусстве фортепианной игры. - М., 1988 г.
5. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. - Классика – XXI, 2010.

Колтунова Татьяна Николаевна,

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

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

им. Л.Х. Багаутдиновой»

ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В РАБОТЕ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОСТИ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ

Сегодня, как никогда, является актуальной проблема самовыражения и самореализации ребенка. К сожалению, обычные условия школьного обучения часто не дают возможности ученику раскрыть себя. Творчески одаренный ребенок-это далеко не всегда «идеальный» ученик, в традиционном понимании. Более того, как утверждают отдельные психологические теории одаренности, коэффициент интеллектуального развития может быть обратно

пропорционален уровню креативности личности индивида. Таким образом, учебная деятельность не всегда обеспечивает школьнику успех.

Одаренный, талантливый ребенок- это, прежде всего, ребенок. Как и другим детям, ему нужна ласка, любовь, внимание и помощь близких для него людей. Создать среду, которая обеспечит успешное развитие ребенка, уважение его точки зрения, любопытства, поощрения его интересов, даже если эти интересы не всегда совпадают с вашим мнением, - трудная задача для родителей и педагогов. Всегда важно найти время радоваться ребенку. Не стоит забывать о том, что одаренному ребенку нужен тот же опыт в общении и деятельности, что и всем, но только еще и в большей мере.

Одаренному ребенку нужна и дисциплина, и возможность делать ошибки, и брать на себя ответственность. Следует помнить, что одаренный ребенок уже в очень раннем возрасте склонен к очень серьезным размышлениям, интересуется глобальными проблемами, о которых часто говорят взрослые, устанавливает для себя высокие критерии, стремится к совершенству, в любом вопросе доходит до самой сути. Одаренный ребенок проявляет понимание к другим людям, которые идут на компромисс с совестью во избежание конфликтов. Он склонен к самонаблюдению, постоянно оценивает, что хорошо и что плохо в нем самом. Одаренный ребенок не выносит глупости, особенно, когда она маскируется чьим-то авторитетом. Он стремится быть творческим, изобретательным и, как результат, ищет необычные, новые способы выполнения обычных дел. Такой ребенок, конечно же, проявляет склонности к занятиям музыкой, искусством.

Одаренные дети имеют отличную память и способность классифицировать информацию, пользоваться накопленными знаниями, владеют большим словарным запасом, обладают повышенной концентрацией внимания, упорны в достижении результата в сфере, которая им интересна.

Психологический аспект: у одаренных детей сильно развито чувство справедливости, личностные системы ценностей, но в возрасте 2 – 5 лет они не могут четко развести реальность и фантазии. Такие дети обладают ярким

воображением, чувством юмора, постоянно пытаются решать проблемы, которые им пока «не по зубам»; кроме того, эмоциональность таких детей порождает различные страхи. Они очень эгоцентричны в общении со сверстниками, т.к. не понимают, что восприятие мира у всех разное. Оригинальность составляет неперенный структурный элемент одаренности. Она выражает степень непохожести, нестандартности, неожиданности предлагаемого решения среди «стандартных» решений.

Как правило, одаренные дети более активны и всегда чем-либо заняты. Занимают себя делами, которые иногда не относятся к уроку. Они настойчиво преследуют поставленные перед ними цели, хотят знать все более подробно и требуют дополнительную информацию. Благодаря многочисленным умениям они способны лучше других заниматься самостоятельной деятельностью. Одаренные дети – это дети, обладающие врожденными высокими физическими, художественными, творческими, коммуникативными способностями.

Дидактические принципы работы с одаренными детьми:

- Индивидуализация обучения (наличие индивидуальной программы, индивидуального плана обучения учащихся – высший уровень).
- Принцип опережающего обучения.
- Принцип комфортности в любой деятельности.
- Принцип разнообразия предлагаемых возможностей для реализации способностей учащихся
- Возрастание роли внеурочной деятельности.
- Внедрение новых педагогических технологий в образовательный процесс.

Систему работы над развитием вокальных способностей одаренных детей строю, исходя из следующих **дидактических принципов**:

1. Принцип развития вокальных способностей (рост исполнительских возможностей). Он реализуется по плану: постановка дыхания и работа над ним, работа над вокальными упражнениями от простого к сложному, работа

над дикцией и артикуляцией, постепенное расширение диапазона и совершенствование вокальной техники, работа над вокальными приемами эстрадной песни, работа над единой манерой исполнения произведения

2. Принцип единства технического и художественного развития исполнения. Важно знать, каким должен быть правильный звук, и важно уметь его узнавать. Освоение сложных, ритмически разнообразных песен невозможно без приобретения вокально-технических навыков. Переход от простого к сложному. При формировании вокальных навыков в освоении учебного материала приводит к вокальному мастерству.

3. Принцип слухового восприятия и перенимание исполнительской манеры. Этот принцип основан на личном, субъективном восприятии, во время прослушивания записи изучаемого песенного материала, а также во время прослушивания показа руководителя. Подросток дает оценку услышанному и стремится на практике продемонстрировать то, что запомнил. Важно, чтобы подросток не копировал манеру исполнения современного эстрадного певца, а вырабатывал свою собственную и неповторимую манеру исполнения.

4. Принцип непрерывного обучения и творческой активности. Постоянные занятия вокалом позволяют создать систему в обучении. Благодаря регулярным занятиям в вокальном ансамбле происходит постоянная тренировка голосового аппарата, полноценное развитие голоса и формирование песенного стереотипа. Концертная деятельность формирует интерес к эстраднему искусству и помогает творчески подходить к исполнению песни на сцене.

5. Принцип последовательности в обучении. Он реализуется на протяжении всего обучения.

6. Принцип творческого развития личности и заинтересованности. формирование исполнителя как творческой и всесторонне развитой личности ведется уже с самого начала обучения. Задача реализации этого принципа - объединить все предыдущие принципы в один, что позволит воспитать ребенка и подростка как заинтересованную и влюбленную в эстрадное искусство

личностью Формирование творческой личности невозможно без развития творческого мышления учащегося. Я направляю подростка искать свой вариант творческой интерпретации песни. Сюда входит работа над нюансами, звуковыми украшениями, а также над словом и раскрытием образа песни.

Основные методы в работе: творческий метод, метод системного подхода, метод импровизации и сценического движения.

Творческий метод используется в работе с детьми как важнейший педагогический метод, определяющий качественно-результативный показатель практического воплощения.

Системный подход направлен на достижение целостности и единства всех составляющих компонентов программы обучения - ее тематика, вокальный материал, виды концертной деятельности.

Метод импровизации и сценического движения - это один из основных творческих методов в практике ансамбля. Требование времени - умение держаться и двигаться на сцене, умелое исполнение вокального произведения, свободно держать себя перед зрителями и слушателями. Использование данного метода позволяет поднять исполнительское мастерство на новый профессиональный уровень.

Задачи, которые я ставлю перед собой как руководитель эстрадного коллектива, имеют обучающий, развивающий и воспитывающий характер:

1. Оформить навыки и умения исполнения простых и сложных вокальных произведений, научить двухголосому (трехголосому) исполнению песен.
2. Обучить основам музыкальной грамоты, сценической культуры, работе в коллективе.
3. Научить воспринимать музыку, вокальные произведения как важную часть жизни каждого человека.
4. Развивать индивидуальные творческие способности детей на основе исполняемых произведений.
5. Способствовать формированию эмоциональной отзывчивости, любви к окружающему миру. Привить основы художественного вкуса.

6. Сформировать потребности в общении с вокальной музыкой. Создать атмосферу радости, значимости, увлеченности, успешности каждого солиста ан

7. Воспитывать и прививать любовь и уважение к духовному наследию, пониманию и уважению певческих традиций.

ЛИТЕРАТУРА

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

Кравченко Эльвира Назифовна,

преподаватель по классу фортепиано

МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств»

ЗНАКОМСТВО СО СБОРНИКОМ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС «ИГРУШКИ» КОМПОЗИТОРА М. ХАЙРУЛЛИНОЙ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Методическая работа занимает важное место в деятельности преподавателя музыкальной школы и школы искусств. Она направлена на повышение профессионального уровня педагога, на развитие учащихся. Поиск новых сборников, произведений, которые расширяют мировой педагогический репертуар, является одним из составляющих в методике преподавания игры не только на фортепиано, но и на любом музыкальном инструменте.

Когда в класс приходит маленький ребенок, перед преподавателем встает главная задача – привить любовь к музыке, научить понимать, обучая. И один из главных методов вовлеченности ученика в процесс обучения – подбор репертуара. Удачно подобранная программа из интересных для ребенка пьес – залог успеха обучения и развития учащегося.

У каждого преподавателя за годы работы складывается «свой» репертуар. Когда появляются новые сборники молодых композиторов, по возможности нужно стараться внедрять их в учебный процесс. Сегодняшние дети любят современные ритмы, мелодии, гармонии. И кому как не молодому композитору, более близкому по возрасту юным учащимся, понимать веяния музыки подрастающего поколения.

Данное методическое сообщение представляет собой знакомство с циклом фортепианных пьес для маленьких музыкантов по стихам Агнии Барто «Игрушки» композитора Миляуши Хайруллиной с методическими рекомендациями.

Цели и задачи:

1. Знакомство с биографией композитора
2. Представление сборника для фортепиано М.Хайруллиной «Игрушки»

3. Методические рекомендации

1. Представляю вашему вниманию сборник молодого татарского композитора Миляуши Хайруллиной.

Родилась она в 1995 году в Казани. Свою первую пьесу сочинила в 6 лет. Училась в казанской ДМШ №5 им. Ф.Шаляпина, окончила специальную музыкальную школу при консерватории, Казанскую Государственную консерваторию им. Н.Жиганова и ассистентуру – стажировку по классу специального фортепиано и композиции. Сегодня – студентка Московской консерватории по классу композиции. Представляет себя как преподаватель фортепиано, концертмейстер, в качестве концертирующей пианистки, Лауреата международных, всероссийских конкурсов, члена молодежного отделения Союза композиторов России. Миляуша Хайруллина пишет музыку в самых разных жанрах и формах. Наряду с инструментальными пьесами, в ее творчестве присутствуют произведения для голоса как мелких, так и крупных форм. Композитор пишет музыку и песни к спектаклям, которые идут в казанских театрах. В феврале 2022 года состоялась мировая премьера оперы

«Кави Сарвар» в Казани, в ноябре 2023 года – мировая премьера симфонической поэмы «Поэт». Является автором сюиты «Материнское поле» к спектаклю Чингиза Айтматова, музыки к роману-поэме для хора и оркестра «Доктор Живаго» по роману Бориса Пастернака. На сегодняшний день Миляушу Рамилевну Хайруллину считают главной надеждой татарстанской композиторской школы.

2. «Игрушки». Оригинальная авторская разработка. Цикл пьес для детей с 1 по 4 классы. Музыка написана по стихам Агнии Барто. Известная, любимая с детства поэзия поможет развить образное мышление ребенка, а яркие музыкальные зарисовки с легкостью освоить навыки игры на фортепиано. Этот цикл прочно вошел в учебный репертуар многих музыкальных учебных заведений» – пишет сама композитор Миляуша Хайруллина о своем фортепианном сборнике для самых маленьких музыкантов, появившемся в 2015 году.

Чем интересен данный сборник? Это небольшой цикл из шести пьес для фортепиано, предназначенный для учащихся младших классов, написан на знакомые всем с детства стихи Агнии Барто: «Мячик», «Грузовик», «Зайка», «Бычок», «Головой кивает слон», «Самолет». Стихотворения предваряют каждую пьесу и служат образным подспорьем, помогающим юным музыкантам понять и почувствовать характер и настроение произведения. Пьесы лаконичные, простые, а мелодии прекрасно ложатся на текст. Маленькому пианисту легко запоминать их, пропевая любимые строчки. Благодаря стихам ученику понятно, о чем та или иная пьеса, каким звуком нужно ее исполнять, какой художественный образ заложен в музыкальную мысль. Цикл выстроен по типу контраста – подвижные, характерные пьесы чередуются с лирическими. В них ярко выражена образная сторона, которая передается различными средствами музыкальной выразительности. Хочется отметить, что дети с удовольствием учат пьесы данного цикла, они им нравятся. Сборник ярко оформлен иллюстрациями Юлии Гамаюновой. Рисунки подобраны сообразно возрасту к каждой пьесе, крупные и понятные, они полностью отражают смысл

стихотворений Агнии Барто и привлекают внимание ученика, не оставляют равнодушным. Фортепианные миниатюры можно использовать как самостоятельные произведения, так и исполняя весь цикл целиком одним учащимся.

3. Первая пьеса цикла – «Мячик». Сама композитор представляет пьесу как мини сонатину, заключающую в себе бойкую главную партию, распевную лирическую и ликующую заключительную партию. Пьеса знакомит юного музыканта с одной из основных форм музыкального языка. Преподаватель объясняет начинающему пианисту сложную сонатную форму на яркой, понятной, образной пьесе. Первая тема – главная партия – волевая, маршеобразная, исполняется штрихом *staccato* и прыгает, словно мячик, соскакивающий в речку. Трудность для начинающего пианиста составляет аккордово-стаккатная фактура в левой руке. Вторая тема (на *legato*) контрастирует главной партии – побочная партия – передает лирический характер и настроение слов «Тише, Танечка, не плачь». Правая рука требует отдельной работы над певучим звуком. Здесь впервые ученик встречается с аккомпанементом «альбертиевы басы», который требует времени для освоения навыка игры. Эти две мелодии ярко контрастируют друг с другом, а ученик учится быстро переключаться между разнохарактерными темами. Заключительная партия задорная, исполняется на *staccato*. В ней придется отработать передачу темы из правой руки в левую. Несмотря на свою емкость в пьесе необходимо, как и в любой крупной форме, сохранить единство темпа, точно соблюдая правила контрастного исполнения главной, побочной и заключительной партий.

Вторая пьеса «Грузовик» – непростая задачка для юного пианиста. Помимо удобных для руки, но непрерывных фигураций шестнадцатых на *piano* в правой руке (движение колес), требующих немалой выдержки, в левой – решительное соло в басу, где в одной фразе встречается и *staccato*, и *legato*. Основная трудность заключается именно в координации и самостоятельности рук – сыграть характерную тему в левой руке на фоне непрерывного движения

правой. Наличие нисходящего пассажа в четыре октавы из коротких хроматических гамм приучает детей не бояться объема клавиатуры, низкого регистра, черных клавиш и басового ключа. Эффектное окончание с «опрокидыванием грузовика» (секунды в басу), не вызывает затруднений – лихая поездка. По характеру – токката. Пьеса развивает моторику, координацию и смелость.

Третья пьеса цикла – «Зайка». Трогательная и лирическая пастораль. Приучает ученика слушать себя. Главная тема – протяжная и напевная. Здесь юному музыканту нужно учиться слышать длину фразы, объединять слухом небольшие мотивы в длинное предложение. Впервые в этом цикле встречается педаль, имеющая колористические задачи. Дети учатся педализации для достижения нужного красочного «импрессионистического» эффекта. И в своеобразном вступлении, а затем и в заключении, педаль добавляет и без того изобразительным капелькам-репетициям красочности и прозрачности и отвлекает от непростого приема – переkreщивание рук. Главная трудность пьесы заключается в «кантиленном» певучем звучании основной мелодии. Внутри нее нужно суметь «петь» пальцами не только «перетекая» с клавиши на клавишу, плавно глубоко погружаясь в клавиатуру, но и научиться играть legato на одном звуке, осваивая новый прием игры.

Четвертая пьеса – «Бычок». Пьеса – портрет. Это изобразительная зарисовка, насыщенная хроматическими ходами, которая помогает маленькому пианисту освоиться на черных клавишах. Главная тема – речитативно-повествовательного склада, проходит несколько раз в первой и малой октавах. В этой миниатюре ученик научится слушать различие тембра и окраски звучания мелодии в разных регистрах. Интерес вызывает штриховое и артикуляционное многообразие: смена легато, стаккато, многочисленные акценты, ярко передающие неуклюжесть бычка. Некоторую трудность в освоении музыкального материала вызывают хроматизированные интервалы в левой руке – чередование квинт и терций требуют отдельной проработки, как и унисон двух рук, то в гаммообразном движении вниз с характерным

ритмическим рисунком, то в восходящем движении короткими повторяющимися хроматическими гаммами. Переход темы из правой руки в левую руку также требует отдельного времени на освоение определенной координации.

«Головой кивает слон» – колыбельная пьеса, которая ставит перед учеником непростые задачи связного нежного звучания. Юный музыкант осваивает здесь азы исполнения «кантилены», учится слушать мерное сопровождение протяжной мелодии. Как любая кантилена, мелодия данной пьесы требует работы над «звуковедением»: глубиной, силой погружения и перехода пальца из клавиши в клавишу. Следует обратить особое внимание на баланс между мелодией и аккомпанементом, что не просто для ученика младших классов. Аккомпанемент – это характерное «покачивание» колыбельной. Простая убаюкивающая тема не дает расслабиться юному пианисту, ведь в левой руке скрытое двухголосие, гармонии постоянно меняются и требуют концентрации внимания. Педаль несет колористическую нагрузку.

Заключительная пьеса цикла – «Самолет». Как и некоторые другие пьесы цикла, данная музыкальная зарисовка имеет обрамление основной темы – вступление и заключение. Пьеса насыщена техническими задачами. Левая рука на протяжении почти всего музыкального произведения состоит из непрерывных триолей, которые удобны к исполнению, но в сочетании с ритмичной мелодией в правой руке потребуют некоторого времени на освоение. Мелодия правой руки во вступлении – это арпеджио. Основная тема, изложенная в терцию, требует отдельной технической проработки – строгости и стройности в нажатии двойных нот. Миниатюра заканчивается эффектным восходящим пассажем на крещендо, переходящим в глиссандо – самолет взмывает в небо, позиционно удобным для исполнения даже самым маленьким музыкантам – яркое завершение не только данной пьесы, но и всего цикла «Игрушки». Все средства музыкальной выразительности пьесы: триольный ритм непрерывного движения самолета в аккомпанементе; мелодия,

выстроенная по звукам арпеджио в восходящем и нисходящем движении; терцовые ходы основной темы; джазовые гармонии и синкопы; динамика и конечное glissando в заключении, составляют один общий характер, нацелены на передачу яркого, заложенного в названии образа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Дети могут и должны играть и мечтать, дерзать и взлетать к новым высотам и новым свершениям!»- говорит композитор Миляуша Хайруллина.

Пьесы маленькие, а задачи те же, что и у взрослых пианистов – «показать», «нарисовать» звуками рояля музыкальную картинку, «рассказать» историю. Молодой композитор сумела воплотить все большие цели и задачи музыкального обучения в миниатюрах данного цикла. Пьесы яркие, образные, программные, интересны для исполнения, детям понятен их язык. Музыкальные зарисовки носят обучающий, развивающий характер. Небольшие по размеру, они вмещают в себя как яркие мелодии, так и современные гармонии и ритм. Ученики с удовольствием учат и учатся на этих пьесах. Они понятны по форме. Все технические задачи преодолимы в процессе обучения и, несмотря на кажущуюся сложность, удобны для исполнения маленьким пианистам. Весьма ценным на мой взгляд является то, что диапазон звуков, используемый в музыкальных произведениях, охватывает всю клавиатуру, что приучает ребенка ориентироваться и не бояться объема рояля с самых первых нот. В пьесах встречается педаль, которая привносит особый «взрослый» колорит в звучание, казалось бы, детских пьес. Используя в репертуаре музыкальной школы сборник «Игрушки» можно быть уверенным – учащиеся освоят приемы и навыки игры на фортепиано нужные на данном этапе обучения и даже ускорят их. Юные пианисты научатся исполнять музыкальные произведения выразительно, смело, понимая язык, посредством которого они доносят до слушателя образы, не боясь технических трудностей, черных клавиш и объема клавиатуры. Маленькие музыканты, исполняя фортепианные миниатюры цикла «Игрушки» Миляуши Хайруллиной на стихи А.Барто, сумеют рассказать свои истории, выражая себя, создавая собственное

отношение к музыке. Решается главная задача любого музыканта – создание художественного образа. «Работа над художественным образом начинается сразу же, с первых шагов изучения музыки и музыкального инструмента, обучения игре на фортепиано. Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он веселую музыку сыграл весело, а грустную – грустно...» – Г.Г.Нейгауз «Искусство фортепианной игры». Таким образом, данный сборник привлекает не только художественной ценностью, но и полезен в качестве методического пособия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. - М.: Музыка, 1982.
2. Перельман Н. В классе рояля. - М.: Музыка, 1981.
3. mincult.tatarstan.ru
4. https://vk.com/mila_violet
5. <https://m.business-gazeta.ru>

Красильникова Анастасия Андреевна,
преподаватель по классу хореографии первой квалификационной
категории МАУ ДО города Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ КРЕАТИВНОЙ ЛИЧНОСТИ

Аннотация. В статье рассмотрены подходы к развитию творческой личности в условиях самостоятельных хореографических коллективов. Опираясь на концепции Д.В. Мочалова, анализируются педагогические инновации и системный подход в формировании творческого потенциала участников. Приводятся примеры интеграции традиционных и современных методов хореографической педагогики.

Если спросить родителей, которые «отдают ребенка на танцы», что они хотят получить от этих занятий, то этот вопрос заставит их задуматься. Спорт

даст силу, музыкальная школа возможность играть на любимом инструменте, художественная школа научит рисовать или лепить.

Невозможно увидеть результат занятий в хореографическом коллективе в материальном воплощении, подержать в руках или показать другим. Так как большинство привыкли оценивать танец по критерию хорошо/плохо танцует. Считая, что ритмично и грациозно двигаться под музыку и есть творчество, которое заложено в каждом человеке. Но это далеко не так. танец способствует воспитанию гармонически развитой личности, позволяет развивать ее творческую направленность.

Принято считать, что развитие творческой личности- это непрерывное улучшение индивидуальных достоинств, но мало кто задумывается, что развитие творческой личности — это еще умение встраивать себя в общество, одновременно принимая правила и проявляя себя индивидуально.

Хореографический коллектив во время выступления заключен в жесткие рамки, поставленные целью и задачами выступления. Каждый участник должен повторить движения, в нужное время, в нужном месте сцены, чтобы сложилась та композиция, которая задумывалась автором программы. Чтобы движения одного, стали частью движения целого, как было задумано автором танца.

Это не диктат руководителя не попытка разрушить психику ребенка. Это возможность вырасти над личностными амбициями и взглянуть на творчество со стороны. Растворяясь в коллективе, участник видит общий концептуальный замысел танца, поставленного хореографом, видит всю его красоту и завораживающее действие на публику.

Задача педагога дать возможность понять, что это не ущемление личностных амбиций, а наоборот возможность проявить себя. В рамках авторского замысла у каждого участника есть возможность для самовыражения, проявления творчества. Работа в рамках хореографических школ (например, в Helderse Balletschool) показывает, что регулярные творческие сессии перед началом занятий повышают мотивацию и вовлеченность участников.

Хореографический коллектив — это платформа для развития межличностных навыков и коллективной креативности. Это возможность для взаимодействия участников разных возрастов, возможность обмена опытом. Для вовлечения участников в творческую деятельность коллектива, особенно для младших групп обучение должно строиться на элементах сказок и музыкально-двигательных игр. «Шаловливые кошки» и «Матрешки», постановки Д.В. Мочалова, объединяют детей через коллективное творчество, одновременно давая возможность им раскрыть свой потенциал.

Внедрение инновационных технологий является неотъемлемой частью образовательного процесса педагога-хореографа.

Участник хореографического коллектива должен участвовать в жизни коллектива, быть творцом не только для своего потенциала, но и соавтором для всех. Этому способствует проектная деятельность, направленная на творческое развитие индивидуально и в рамках коллектива.

Развитие творческой личности в хореографических коллективах требует применения комплексных методов, сочетающих традиции и инновации. Опыт педагогов, таких как Д.В. Мочалов, подтверждает значимость системного подхода в формировании гармонично развитой личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мочалов Д. В. Развитие творческой личности в самостоятельном хореографическом коллективе // Вестник Казанского технологического университета. 2012. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-tvorcheskoy-lichnosti-v-samodeyatelnom-horeograficheskom-kollektive> (дата обращения: 26.11.2024).

2. Мочалова Н. В. Социальные танцы как средство гармонизации коммуникативной составляющей личности // Вестник Казанского технологического университета. 2014. №21. URL:

3. <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-tantsy-kak-sredstvo-garmonizatsii-kommunikativnoy-sostavlyayuschey-lichnosti> (дата обращения: 26.11.2024).

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

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД КАНТИЛЕНОЙ В КЛАССЕ ДОМРЫ

Кантилена – напевная мелодия, как вокальная, так и инструментальная. Чтобы добиться хорошего «пения» мелодии на инструменте, исполнитель должен подчинить все движения исполнительского аппарата этой главной задаче. Кантилена исполняется на домре в основном tremolo, хотя допустимо, в некоторых случаях исполнением: направление движения медиатора: $\vee$ – вниз; $\wedge$ – вверх, реже бывает - $\vee\vee$.

В процессе игры legato tremolo, следует уделять внимание выразительного звучания tremolo, которое достигается за счет динамики и частоты колебаний, в зависимости от стиля исполняемого произведения. Таким образом, нужно работать над частым (в более старших классах) или редким tremolo. Особенно трудно добиться исполнения legato при смене струны, не нарушая тембрового единства, или при игре в отдаленных позициях, т.е. следует очень тщательно продумывать аппликатуру, чтобы не нарушать целостности мелодической линии. Основной задачей в освоении приема tremolo является достижение ровности, плавной текучести звучания. Чередующиеся с определенной частотой удары по струнам в обе стороны должны быть уравновешенными, т.к. при более сильных ударах в ту или иную сторону, звучание станет акцентированным т.к. это может привести к зажатости руки. Как певец при исполнении песни берет дыхание между фразами, так и исполнитель на домре на короткий момент между фразами прерывает tremolo.

Пока меняется фраза, tremolo правой руки создает непрерывно льющееся звучание; между фразами руку нужно полностью расслабить.

Главную роль в плавном соединении звуков играет быстрая и точная смена пальцев левой руки. В большинстве случаев позиционный переход в кантилене выполняется с помощью особого вида скольжения пальцев по струне, называемого «portamento». Работая над кантиленой надо, чтобы ученик составил себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы, захотел «петь» на домре, а затем добивался осуществления своего замысла в реальном звучании. Музыкальные звуки имеют свойства: выход, длительность, громкость, тембр. На домре звук извлекается пальцем или медиатором, чем тоньше струна, тем выше звук; у каждой струны свой тембр, а так же тембр меняется от места извлечения звука: у подставки - резкие, гнусавые, на грифе звуки мягкие, тихие, над панцирем – яркие и сильные.

Работа над звуком – самая трудная работа, так как тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Для достижения наилучших результатов владения качествами звука надо использовать все возможности тела, суставы, кисть и всю руку. Все движения должны быть подчинены слуховому контролю. Для того, чтобы добиться красивого звука, нельзя обойтись без следующих составляющих: правильная посадка и постановка рук; хорошо подобранный медиатор; грамотное удержание и владение медиатором.

Красивый звук у исполнителя на домре, а тем более, в пьесах кантиленного характера – это неотъемлемая часть исполнения произведения. Преподавателю обязательно нужно ставить своей целью овладение приемами звукоизвлечения на домре учеником, хотя физиологические возможности детей разные, и подходить строго индивидуально в выборе произведений и работе над ними.

Литература

1. Климов Е. Совершенствование игры на трехструнной домре. - М.: Музыка, 1994. - 119с.

2. Нечепоренко П., Мельников В. Школа игры на балалайке. - М.: Музыка, 1994. - 182с.

3. Мирская Б. А. О работе над кантиленными произведениями в старших классах ДМШ. - М.: Советский композитор, 1987. – 149с.

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

МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВНЫХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Опытные педагоги знают, что ребенку, пришедшему впервые на урок, не терпится поиграть на инструменте и испытать волшебный миг возникновения под пальцами звучания. Не стоит откладывать это, а лучше дать ученику эту возможность как можно скорее, но обратить каким образом он это будет делать непременно очень важно. А. Артоболевская пишет: «Уже на первом этапе необходимо привлекать внимание ребенка не только к тому, какие ноты он берет, но и как он их берет, как они под его руками звучат («разговаривают»). Очень ответственный момент – первое прикосновение к клавишам инструмента. От недооценки его значения, из-за отсутствия у учеников навыков вдумчивого вслушивания в качество извлекаемого звука и рождается одно из самых уязвимых звеньев в работе педагогов – бесцветное, однообразное, лишенное красок и художественности звучание у многих воспитанников. Т.Б. Юдовина-Гальперина рисовала на подушечках детских пальцев личики человечков – подушечки как бы сами становятся живыми человечками. «И благодаря «живым подушечкам» дети очень нежно прикасаются к клавишам, чтобы струнки от их рук пели человеческим голосом».

Педагоги рекомендуют на первых занятиях рассказать маленькому ученику о чувствительности фортепиано, показать ему механизм извлечения звука. Ребенок должен сам увидеть, понять, что звук зависит от того, как опустится играющий палец на клавишу. На маленьких детей вид механизма фортепиано производит сильное впечатление, и они, в частности, начинают прекрасно понимать, почему ни в коем случае не следует давить на клавиши.

Необходимо сказать, и показать ребенку, что фортепиано совсем «не любит», когда с ним грубо обращаются и что на жесткий, резкий удар оно «отвечает» острым, пронзительным, неприятным для слуха звуком. Надо научить маленького пианиста, чтобы он следил за гибкостью руки и после нажатия клавиши прислушивался к звучанию струны.

С первых же уроков начинается игра простейших мелодий с показа; это значит, что ученик не только слушает мелодию, играемую педагогом, но и смотрит на руку, усваивая целесообразные игровые движения. Нередко педагоги требуют активно поднимать пальцы и добиваться запредельной силы удара по клавишам. Все это вызывает у детей многочисленные двигательные затруднения и часто приводит к возникновению профессиональных заболеваний, не говоря уже о том, что обычно так называемая «постановка руки» проходит вне всякой связи со звуком – вне слухового контроля.

Современная методика рекомендует начинать с игры нон легато - вводится в действие вся рука, устанавливается координация между работой руки и пальцев. А.П. Щапов описывает способ исполнения нон легато таким образом: «Перед началом игры ученик должен мягким движением приблизить руку к клавиатуре (можно говорить – «положить руку на клавиши»), коснуться нужным пальцем начальной клавиши и немного отвести локоть в сторону. При игре портамента рука не должна высоко подниматься над клавишами. Однако все её движения вверх-вниз, вправо-влево обязательно делаются от «плеча» – это значит, что локоть все время находится в известном движении. Состояние запястья должно быть несколько эластичным, но не расхлябанным».

Извлечение отдельных звуков на клавиатуре с переносом руки из одной октавы в другую или без переноса должно быть связано с глубоким, плотным погружением подушечки пальца до самого дна клавиши. Именно этот прием ведет к образованию глубокого фортепианного тона. «Соприкосновение пальца с клавишей должно быть «незаметным», мягким, эластичным; это предохранит от возникновения немusыкальных призвуков (стука, шлепка и т.п.)».

Для того чтобы ученик понял характер движения, которого от него ждет педагог, иногда прибегают к сравнениям: «раздави на клавише ягодку», «нажми эту клавишу так, чтобы пальчик насквозь прошел» и т.д. Все эти и подобные им сравнения служат одной цели: созданию нужного мышечного тонуса в руке ребенка, необходимого для извлечения красивого глубокого звука. Указанные упражнения принесут пользу в том случае, если после активного погружения пальца в клавиатуру быстро наступает ослабление мышечного тонуса. Нужно следить, чтобы мелодии игрались красивым, мягким звуком. Ученик должен знать, что полный красивый звук он получит, если спокойно опустит руки и кисти, мягко и глубоко погрузится округлым пальцем в клавишу, «сухой и жесткий» – если сыграет напряженными руками и пальцами.

Дети без труда усваивают способ связного звучания – легато, если переходят к нему от нон легато, которым они пользуются на первых занятиях. Связная игра требует от ребенка обостренного слухового восприятия – умения прислушаться к моменту перехода одного звука в другой. «Схема исполнения легато примерно следующая: рука так же мягко, как и при нон легато опускается на клавиатуру, палец погружается в клавишу. В момент звукоизвлечения те пальцы, которым предстоит брать следующие звуки, не лежат на клавишах, а еле заметно приподняты (без напряжения), слегка согнуты и спокойно, без лишних движений опускаются поочередно на «свои» клавиши. Кисть и запястье должны быть устойчиво-гибкими, позволяющими хорошо ощущать общую направленность звуковой линии». Наилучшим средством освоения выразительного певучего звукоизвлечения для

исполнения кантилены служат упражнения в очень медленном темпе, это помогает контролировать качество звука.

Постепенно нон легато может быть приближено к более легкому и короткому стаккато, не следует допускать излишне острого стаккато: резкое отрывистое движение от клавиши легко приведет к скованности кисти и предплечья. Обычно краткость и легкость звучания достигаются легким и упругим движением кисти и руки к клавише и затем мягким снятием руки, тут же сменяющимся опусканием на следующую клавишу. Й. Гат подчеркивает, что звуки стаккато, которые встречаются в начале обучения, должны извлекаться всегда всей рукой. «Игру от предплечья – быстрое стаккато – в первый год давать не следует, так как ее правильное осуществление требует уже совершенного владения объединяющим движением верхней части руки».

Особенность движений и мышечное ощущение при игре стаккато ребенок легко воспримет, так как ему, конечно же, знакомо движение руки при игре в мяч. Упругость и эластичность звучания при игре на фортепиано получится не оттого, что ученик будет отдергивать палец и руку от клавиши, а оттого, что рука вместе с пальцем, легко столкнувшись с поверхностью клавиши, непроизвольно отталкивается от нее, чтобы упасть на следующую.

Важность штрихов до ребенка можно донести, играя одну и ту же пьеску с другими штрихами. Например: первый раз сыграть медленно, нон легато. Характер пьесы резко поменяется: это уже не похоже на резвый мячик, отскакивающий от асфальта. Второй раз сыграть с нужными штрихами. Ученик должен сам выбрать из двух вариантов исполнения верный и определить, почему же первый вариант так искажал смысл пьесы. Он приходит к выводу, что штрихи, оттенки динамики помогают раскрыть содержание, создать правильный образ.

Очень важно на начальном этапе обучения сформировать умения и навыки звукоизвлечения. Необходимо с раннего детства заложить эту основу для дальнейшего успешного обучения игре на фортепиано, главным образом для того, чтобы исполнитель в будущем умел использовать все

колористические возможности звука инструмента, открыл для себя богатство звуковой палитры фортепиано.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой/ А.Д. Артоболевская – М.: Сов. композитор, 1986 – 103с.
2. Гат Й. Техника фортепианной игры/ Й. Гат – М.: Музыка, 1967. – 244с.
4. Щапов А.П. Фортепианная педагогика/ А.П. Щапов – М.: Сов. Россия, 1960. – 171с.
17. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез, или я – детский педагог/ Т.Б. Юдовина-Гальперина – Предприятие Санкт-Петербургского Союза Художников, 1996. – 193 с.

Мухаметшина Венера Робесовна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории

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

ВОЗМОЖНОСТИ САМОРЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИ ОДАРЕННОГО РЕБЕНКА В УСЛОВИЯХ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

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

Кто такой одаренный ребенок? - Это ребенок, который выделяется яркими, очевидными, иногда выдающимися достижениями в той или иной

деятельности. Психологи признают, что одаренность-это всегда результат сложного взаимодействия наследственности и социальной среды, а также роли психологических механизмов саморазвития личности.

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

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

1 - способность выше средних

2 - креативность

3 - включенность в задачу.

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

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

Различают типы одаренности - академическая, интеллектуальная, творческая одаренность.

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

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

1. Использование тренинговых методов;

2. Подключение к оценке деятельности ребенка экспертов, специалистов в этой области;

3. Выстраивание для ребенка индивидуальной траектории обучения;

4. Опора на методы психодиагностики, имеющие дело с реальной оценкой поведения ребенка в конкретной ситуации, - беседа, наблюдение, анализ продуктов деятельности, экспертные оценки;

5. Социально-психологические тренинги, игры, олимпиады, конкурсы, фестивали;

6. Обязательно длительность наблюдения за поведением ребенка в разных жизненных ситуациях;

7. Тренинги для снятия психологических преград, комплексов звездности или неполноценности.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Лейтес Н.С. Одаренные дети - М., 1997. - 68 с.
2. Ковалькова О.Н. Одаренность. - М.: Академия, 2010. - 61 с.
3. Кирнарская Д. Музыкальные способности. - М.: 2004. - 199 с.
4. Семянникова Ю.П. Выявление и развитие одаренных детей - М., 2003. -115 с.
5. Теплов Б.М. Способности и одаренность - М.:1985. - 178 с.

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

СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ

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, поддержать 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. Баринаова М.Н. Очерки по методике фортепиано: учебное пособие. - СПб.: Лань, 2018. - 192 с.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 11-й. - М.: Музыка, 1988. - С 184 - 200
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство - музыкально-творческая деятельность //Музыка в школе. - 2001. № 2. - С.38-40
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: учеб. пособие для студ. музыкальных факультетов пед. учеб. заведений. - М.: Академия, 2002. - 192 с.

Нурмухаметова Айгуль Маратовна,
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств №7
имени Л.Х.Багаутдиновой»

ИСПОЛНИТЕЛЬ И СЦЕНА

Доказано, что сценическое волнение с разной силой проявляется в зависимости от того, выступает музыкант как солист или в ансамбле. Хотя, безусловно, ответственность у партнеров дуэта, трио и так далее не должна быть меньшей, чем у солиста, всё же распределение этой ответственности среди других участников исполнения снижает остроту переживаний. Сольное выступление на сцене представляет собой особую форму, в которой исполнитель испытывает сильнейшее волнение, во многом связанное со сложностью и ответственностью выполнения художественных и исполнительских задач. По наблюдениям многих исполнителей, систематизированных и обобщенных В. Ю. Григорьевым, пребывание музыканта на сцене делится на 3 этапа.

Первому этапу предшествует длительное волнение, которое продолжается много часов, человек в этой довольно продолжительной форме смутного состояния, переживания может находиться несколько дней, и острую форму артист испытывает с утра в день выступления или накануне. В ходе

этого волнения проявляются признаки стресса: плохой, беспокойный сон, отсутствие аппетита или, наоборот, повышенный аппетит, тремор рук. Волнение усиливается по мере приближения выхода на сцену. Часто возникает противоречивое чувство, когда одновременно и не хочется идти на сцену (человек попросту боится), и очень хочется выйти на нее как можно быстрее (здесь могут присутствовать разные мотивы: для кого то, чтобы всё поскорее закончилось, а кому-то не терпится вынести на суд слушателей итог своей огромной работы и получить художественно-эмоциональную разрядку). Когда человек выходит на сцену, он испытывает психофизические изменения: происходит усиленный выброс гормонов адреналина, в результате чего учащается сердцебиение, повышается артериальное давление, повышается тонус мышц, что приводит к зажатости или дрожанию рук. Возможно понижение слуха (особенно опасно для музыкантов-струнников), а также могут возникнуть частичные зрительные расстройства (опасно для концертмейстера). Поле внимания сужается, отчего возникают ошибки в исполнении.

Первый этап выступления крайне неблагоприятен. И это самочувствие характерно не только для молодых музыкантов, но и для мастеров. В качестве примеров приведем ряд высказываний известнейших музыкантов:

«предынфарктное состояние» (Давид Федорович Ойстрах, советский скрипач)

«я был поглощен мыслью о том, как справиться с парализовавшим меня страхом» (Шарль Мюнш, французский дирижер)

«пытка на электрическом стуле» (Григорий Павлович Пятигорский, американский виолончелист российского происхождения)

Джордже Энеску, румынский скрипач, мечтал перед концертом о каком-нибудь стихийном бедствии, которое сорвало бы необходимость выступать и в котором он готов был даже сам пострадать.

Это выдающиеся мастера, а что же испытывают обучающиеся. Продолжается первый этап разное время, в зависимости от индивидуальных особенностей человека и его исполнительского опыта. Чем больше опыта у

артиста, тем он быстрее «сжимает» данный этап: до одного произведения, до нескольких тактов или после первого прикосновения к клавиатуре.

Второй этап приносит некоторое успокоение. Исполнитель адаптируется к своему состоянию, понимает, что многое в игре автоматизировано и получается независимо от участия его сознания. Восстанавливается пульс, дыхание, внимание нормализуется. Музыкант начинает прислушиваться к тому, что он исполняет и начинает вспоминать и решать привычные для него задачи.

На третьем этапе обостряется слух, улучшаются двигательные реакции, все движения становятся ловкими и точными: артист играет ярко, увлеченно, на него нашло «вдохновение». На этой стадии человек играет лучше, чем он может. И порой достигнутое в такой момент исполнитель в будущем повторить уже не сможет.

Но случается и такое, что у неопытных исполнителей, учащихся, третий этап проходит по-другому. Ситуация заключается в том, что неумение распределять свои силы, когда огромное количество сил, энергии было потрачено в предконцертный период и на первом этапе выступления приводит к усталости и притуплению внимания на последнем.

По сути физиологические процессы (выброс адреналина), происходящие во время выступления у человека на всех трех этапах идентичны. Организм вырабатывает их во время стрессовых ситуаций, а это может быть не только страх, но и радость. Только в первом случае из-за волнения, гормоны препятствуют успешному выступлению, а во втором, наоборот, вызывают подъем сил, эйфорию, исполнение отличается эмоциональностью, яркостью.

Сейчас много проходит конкурсов по видеозаписям, где артист при записи не испытывает стресса, сильных переживаний, но и эмоционального удовлетворения он тоже не испытывает. Именно это неповторимое ощущение вдохновения заставляет музыканта выходить на сцену, несмотря на все трудности. Человек, хоть раз испытавший сценическое вдохновение, будет

стремиться испытывать его еще и еще. Поэтому мы предпочитаем живую игру на концертной сцене с живыми слушателями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада - М.: Классика XXI, 2006. - 156 с.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: учебное пособие СПб.: Планета музыки, 2015 – 256с.

Панкова Наталья Владимировна,
преподаватель хореографии высшей квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств №7
им. Л.Х.Багаутдиновой»,

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ, КАК ИНСТРУМЕНТ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ТАНЦА

Игра эмоциями - важная составляющая любого танца. Если красота движений и безупречная техника — это «тело» танца, то эмоции – несомненно его «душа». Танец способен выражать фантазии, мечты, надежды и разочарования.

Спектр эмоций очень велик. Если вы покопаетесь в своей памяти, то наверняка вспомните мгновения, когда вам приходилось испытывать страх - и у вас бешено колотилось сердце, прерывалось дыхание, дрожали руки, а ноги становились ватными. Может быть, вам удастся припомнить, как вас охватывал гнев. В такие мгновения вы ощущали каждый удар гулко бьющегося сердца, кровь прилиwała к лицу, а все мышцы были напряжены и готовы к действию. Вам хотелось броситься на обидчика с кулаками, чтобы дать выход этому напряжению. Вспомните минуты горя или печали, - наверняка тогда вы ощущали непонятную, необъяснимую тяжесть, а ваши мышцы были вялыми и безжизненными. Вы чувствовали тупую, ноющую боль в груди, слезы текли у вас по лицу, или вы, стараясь сдержать их, вздрагивали от беззвучных рыданий.

Или представьте, что вы словно заряжены электричеством, что все ваше тело вибрирует от рвущейся наружу энергии, что кровь пульсирует у вас в висках, в кончиках пальцев, в каждой клеточке вашего тела. Вам хочется плясать, прыгать, кричать - чтобы выплеснуть переполняющую вас радость. Или вспомните, как нечто потрясло вас или некто настолько восхитил вас, что вы забыли о себе и заворуженно, всеми помыслами и телом, устремились к объекту любопытства. Сторонний наблюдатель, если будет внимателен, по одной позе, по нескольким характерным движениям человека может определить, какую эмоцию тот переживает в настоящий момент.

Для оконченного художественного образа в хореографии важно уметь управлять своими эмоциями. Сколько усилий мы прилагаем для тренировки своего тела, столько же труда нужно для выдачи определённых эмоций. Не секрет, что многие зажаты. С трудом удаётся почувствовать себя в танце, получить удовлетворение от исполнения хореографического образа в полной мере. Одни не могут переключиться от жизненных проблем, другие думают только о технике исполнения танца, а для кого-то внешние раздражители такие как: взгляды со стороны, неизвестная обстановка – серьёзная эмоциональная проблема.

Не последнюю роль играет и возраст исполнителя. Чем младше ребёнок, тем легче ему удаётся выдавать эмоции. По психологическим особенностям ребёнок 4-5 лет способен осознавать и контролировать свои эмоции. Он открыт миру, нет зажатости (в большинстве случаев), присутствует детская непосредственность, с лёгкостью включается в игру. С возрастом появляется стеснение, которое становится скорее помехой, чем благом. Именно с раннего возраста нужно начинать отработку эмоций. Через игру это сделать гораздо проще. Дети активно включаются в процесс и эмоции их искренне.

Упражнение «зеркало». Дети стоят лицом к зеркалу, руками закрыли лицо. Раскрывая ладошки в сторону (открывают лицо) показывая по очереди: радость, грусть, удивление, гнев и т.д. В процессе происходит объяснение.

Например удивление: глаза широко открыты, брови приподняты, рот раскрыт в букве «О».

Упражнение «карнавал животных» К.Сен Санс. Изображение животных, заданных преподавателем, их мимика, повадки.

Немало важным является поддержка ребёнка, слова похвалы. Ведь для одних артистизм и эмоциональный окрас вполне естественны, а для других это навык, которому нужно учиться и совершенствоваться.

А ведь эмоции это и наше здоровье. Результаты последних исследований в области нейрофизиологии предполагают, что эмоции и настроение влияют даже на иммунную систему, снижают сопротивляемость болезням. Если в течение долгого времени вы испытываете злость, тревогу или депрессию, - пусть даже эти эмоции будут слабовыраженными, - то у вас больше шансов заболеть ОРЗ, гриппом или подхватить кишечную инфекцию. Хронический стресс, длительное переживание негативной эмоции ослабляют иммунную систему. Старайтесь находить больше радости, пусть даже в мелочах.

Ты не грусти, а улыбайся,
Смотри на вещи веселей,
Живи легко, но не сдавайся!
Вперёд! С улыбкой и смелей!

ЛИТЕРАТУРА

1. Изард К.Э. Психология эмоций.-изд. Дом Питер, С-П, 2021.-460с.
2. Царёва Е. Психология тела. Танцетерапия.-издательские решения.- ISBN.-Екатеринбург, 2020.-60с.

Петрова Лидия Ивановна,
преподаватель по классу хореографии
Войтеховская Эльза Рафисовна, концертмейстер
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств №7
им. Л.Х. Багаутдиновой»

ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ И ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА

Одним из важнейших условий создания хореографической постановки является владение законами композиции танца. В танцевальном произведении художественная идея реализуется через выразительные средства такие, как хореографическое содержание, рисунок танца, пластика танцора, музыкальное сопровождение, оформление сцены. Именно через композицию танца раскрывается драматургия номера. Под композицией танца мы подразумеваем как сочинение движения, как части номера, соло, комбинаций из танцевальных элементов так и сочинение танцевальных этюдов или законченного номера. Хореографу при постановке танца необходимо учитывать следующие законы и принципы композиции:

I. Закон целостности

Благодаря этому закону танец воспринимается как единое целое. Чтобы хореографическое произведение было грамотно выстроено, танцоров необходимо соотнести таким образом, чтобы их передвижения и нахождение на сцене были подчинены целостному процессу и не были случайными. Для закона целостности необходимо соблюдение следующих требований:

- ни одно движение, ни одна фигура, ни один исполнитель не может быть сокращен без ущерба для целого;
- части композиции, отдельные фигуры или движения не могут меняться местами без ущерба для содержания;
- ни один новый элемент танцевальной композиции не может быть присоединен к завершенному целому.

2. Закон драматургического построения произведения.

Из этого закона следует, что балетмейстер, приступая к созданию произведения прежде всего должен задуматься о ее драматургической основе. Определившись с задумкой танцевального номера, автор переводит замысел в хореографическую образно-эмоциональную лексику. Важно достичь единства содержания и формы танца.

Содержание- это тема, идея, задумка постановщика.

Форма- бывает внутренняя (сюжет, стиль, жанр) и внешняя (балет, пляска, дуэт).

Закон проявляется в построении танца, где все части находятся в гармонии друг с другом и подчиняются законам драматургии. Грамотно сочиненное произведение состоит из следующих частей:

1. Экспозиция – вступление к повествованию, которое знакомит зрителя с характером произведения.

2. Завязка – начало, возникновение действия; начинает просматриваться замысел, определяется конфликтная ситуация или переход к изложению основного пластического материала в бессюжетном танце.

3. Развитие действия – главная часть танца, где разворачиваются события или излагаются основные рисунки танца; действие движется к кульминации.

4. Кульминация – наивысшая точка напряжения действия, достигающаяся в танце, в отношениях героев.

5. Развязка – заключительная часть произведения. Она может быть интенсивной, короткой, следующей за кульминацией, или постепенной, растянутой, но она обязательно должна быть логическим окончанием танца.

3. Закон контраста.

Контраст в переводе с французского – противоположность. Контрастность играет существенную роль в постановке танца с точки зрения создания хореографического образа. Для того что бы номер не казался монотонным и однообразным, важно выделить характерные контрасты в форме:

- темпа ритма (быстрые движения сменяются медленными)

- рисунка (постоянная смена рисунков)
- лексики (отсутствие повторов, т.е. постоянное развитие хореографического текста)

4. Закон единства музыкального и танцевального выражения содержания.

После разработки идейного содержания постановки хореографу необходимо подобрать музыку, отображающую замысел. Музыка всегда диктует темп, ритм и эмоциональную составляющую танца. Не должно быть расхождения между музыкой и танцевальной лексикой, это нарушит целостность композиции. Соответствие поз, рисунков, хореографического воплощения музыкальному произведению создает целостность и гармоничность танца. Должно быть равновесие зрительного и слухового восприятия.

5. Закон актуальности.

Основа закона – создание произведения, соответствующего современному времени. Каждая эпоха предъявляет свои требования к созданию танца. То, что ставили вчера может быть не интересно современному зрителю.

Закон актуальности, или жизненности, характеризуется следующими чертами:

- движения, рисунки, фигуры танца, а также их соотношение с развитием действия должны быть типичными для изображаемой эпохи;
- в композиции должно присутствовать ощущение движения во времени, что сделает ее живой, эмоциональной, художественно наполненной;
- необходимо добиться новизны танцевальной композиции.

Знание законов и принципов композиции танца поможет балетмейстеру в постановке грамотно выстроенного хореографического произведения. В целом композиция должна выражать вашу идею и организовывать эстетическое восприятие. Гармоничное слияние всех этих композиционных компонентов и будет настоящим хореографическим произведением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров Р.В. Искусство балетмейстера.- М.: Искусство, 1954. -115с.
2. Мелехов А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца. Екатеринбург, 2015. - 312с.
3. Мирный В.И. Хореографическая композиция: Учебное пособие. - Самара, СГАКИ, 2003. -158с.
4. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. - Л.: Искусство,1965. – 214с.

Петрова Лидия Ивановна

преподаватель высшей квалификационной категории,

Войтеховская Эльза Рафисовна

концертмейстер первой квалификационной категории

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

им. Л.Х. Багаутдиновой»

Мастер-класс по теме

РАЗВИТИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОСТИ НА УРОКАХ НАРОДНОГО ТАНЦА

Пояснительная записка

Преподавателям по хореографии необходимо знать методику преподавания, методы и приемы для развития необходимых качеств учащихся.

Хореографические занятия совершенствуют детей физически, укрепляют их здоровье. Они способствуют правильному развитию связочного и костно-мышечного аппарата, формирует осанку, развивают артистичность. Включение в ехercise танцевальных элементов способствует развитию танцевальности. Проучивание этюдов знакомит учащихся с элементами движений, характером и манерой исполнения танцев народов мира.

На уроке представлен материал многолетнего опыта работы в данной тематике для использования преподавателями хореографии в своей работе. Мастер-класс предназначен для преподавателей по предмету «хореография» в

хореографических школах, школах искусств, хореографических студиях и танцевальных коллективах.

Тема - «Развитие танцевальности на уроках народного танца»

Цель: Повышение мотивации учащихся к занятиям народного танца посредством разучивания танцевальных элементов танцев народов мира.

Образовательные задачи:

- сформировать у учащихся специальные навыки исполнения exersice в народном характере;
- интенсифицировать движение учащихся к самостоятельности в познании русского народного танцевального искусства.

Развивающие задачи:

Способствовать:

- раскрытию потенциальных возможностей каждого учащегося в хореографии;
- развитию творческого воображения учащегося;
- формированию костно-мышечного аппарата;
- развитию познавательной активности учащихся и позитивной мотивации к обучению в ДШИ;
- развитию интеллектуально-волевой и эмоциональной сфер.

Воспитательные задачи:

Способствовать:

- воспитанию художественно-эстетического вкуса;
- формированию чувства коллективизма, понимания собственной значимости каждым участником коллектива;
- воспитанию бережного отношения к своему телу;
- воспитанию трудолюбия в достижении конечных результатов;
- воспитанию толерантности, трудолюбия и аккуратности;
- проявлению интереса к выполнению специальных упражнений.

Ожидаемый результат занятия:

- обучающийся, имеющий представление о элементах движений, характере и манере исполнения танцев народов мира;
- обучающийся, владеющий навыками и умениями исполнения движений в различных характерах.

Время проведения занятия: 15 мин.

Целевая аудитория: учащиеся 6 класса

Тип занятия – демонстрация полученных знаний.

Основные термины, понятия – манера исполнения, характер исполняемого движения, exersice.

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

Оборудование: фортепиано, нотный материал.

Формы работы: индивидуальная, самостоятельная, фронтальная.

Ход урока.

Организационный этап

1. Поклон в характере польского танца.

Демонстрация полученных знаний

2. Demi plie et grand plie в украинском характере.

3. Battements tendu в русском характере

4. Battements tendu jete в финском характере

5. Rond de lamb par terr в эстонском характере

6. Каблучное движение в русском характере

7. Веребочка на середине зала

8. Моталочка

9. Ключи в русском танце.

10. Башкирский этюд.

Заключительный этап

11. Поклон.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Барышников Т. А. Азбука хореографии. Методические указания в помощь учащимся и педагогам детских хореографических коллективов, балетных школ и студий. - СПб.: «Респект», «Люкси», 1996. – 253 с.
2. Борзов А.А. «Народно-сценический танец». – М., Гитис, 2008. - 495 с.
3. Захаров, Р.В. Искусство балетмейстера. М., Искусство, 1954. -115с.
4. Зуев Е. И. Волшебная сила растяжки. – М.: Советский спорт, 1990. - 47 с.

Реддер Галина Леонидовна,
преподаватель высшей квалификационной категории
Усманова Эльза Валериановна,
концертмейстер первая квалификационная категория
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств №7
им. Л.Х. Багаутдиновой»

РАЗВИТИЕ МЕТРОРИТМИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ НА УРОКЕ РИТМИКИ В НАЧАЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КЛАССАХ

Представленная работа адресуется преподавателям хореографических классов, ведущим занятия по ритмике в начальной школе. Цель музыкального воспитания - это воспитание культурных, музыкально грамотных слушателей, из которых наиболее одарённые дети могли посвятить свою жизнь музыке и танцу. Занятия по предмету ритмика оказывают положительное влияние на физическое, речевое, интеллектуальное, музыкальное развитие, на развитие умственных процессов детей. Музыка – это могучее средство эстетического воспитания младших школьников.

Задача ритмики – воспитать у детей умение слушать, оценивать, воспринимать музыку, развивать любовь и потребность к музыке. Готовить из них чутких слушателей и любителей музыки, черпающих в них радость, вдохновение, поддержку. Танец и музыка взаимосвязаны и неразделимы друг

с другом. Вместе, они являются необходимым элементом эстетической работы, адресуется преподавателям хореографических классов, ведущим занятия по ритмике в начальной школе. Цель музыкального воспитания - это воспитание культурных, музыкально грамотных слушателей, из которых наиболее одарённые дети могли посвятить свою жизнь музыке и танцу. Занятия по предмету ритмика оказывают положительное влияние на физическое, речевое, интеллектуальное, музыкальное развитие, на развитие умственных процессов детей. Музыка – это могучее средство эстетического воспитания младших школьников.

Задача ритмики – воспитать у детей умение слушать, оценивать, воспринимать музыку, развивать любовь и потребность к музыке. Готовить из них чутких слушателей и любителей музыки, черпающих в них радость, вдохновение, поддержку. Танец и музыка взаимосвязаны и неразделимы друг с другом. Вместе, они являются необходимым элементом эстетического воспитания учащихся хореографических классов. Доступный музыкальный материал, понятный и четкий ритмический рисунок являются основным качеством танцевальной музыки для детей. Хореографическое искусство всегда зависит, и подчиняется основным элементам музыкальной грамоты: метру, темпу, ритму. Ритм - это соотношение и чередование акцентов и различных музыкальных звуков. Ритм определяет характер, а часто и жанр музыки. Повышенное значение всегда придавалось ритму танца. Свой ритм имеет каждый танец и у каждого народа мира свой ритм в национальном танце. Исходя из этого, можно сказать, что изучая танцы народов мира, современные танцы, дети совершенствуют чувство ритма. Она позволяет воссоздать окружающую детей действительность в звуковых образах. Используя музыку на занятиях ритмикой, педагог помогает созданию правильного представления о темпе, характере движения. Помогает выработать точность, выразительность и индивидуальность в манере исполнения танцевальных движений и танцев. Выполняя ритмические упражнения и задания, дети развивают музыкальный

слух, чувство ритма, изобретательное мышление и воображение. Получают новые музыкальные знания, развивают, учатся любить и понимать музыку.

При построении музыкальных форм и пластических движений необходимо решать следующие задачи:

- Научить детей слушать и слышать музыку, «не мешать музыке».
- Научить детей понимать язык движений. Как средство для воплощения музыкально-двигательного образа.
- Научить детей ритмично и выразительно двигаться под музыку, согласовывать свои движения с темпом, характером музыкального произведения, научиться играть в музыкальные игры и выполнять музыкально-ритмические задания.
- Научить откликаться на ритмическую выразительность и передавать её в движениях.
- Развивать художественно-творческие способности, придумывать и комбинировать танцевальные движения, предлагать изменения в танцах.
- Предоставить возможность учащимся самостоятельно отвечать на музыку движением

Важнейшим условием результативных занятий в хореографических классах является развитое чувство ритма, как проявление музыкальности. Хлопки, притопы, шлепки: вот простые приёмы, которые используются на уроках ритмики для повторения ритмического рисунка, заданного педагогом. Несмотря на несложные задания, не у всех детей, получается, сразу выполнить задание, которое требует быстроты и точности исполнения, внимания и сноровки.

Размер 2/4 изучается на начальном этапе в первую очередь с последующим усложнением ритмического материала. Ученик не только исполняет заданный ритм, но придумывает свой на размер 2/4, а потом и на размер 4/4, 3/4.

Это является важным моментом в развитии интереса к занятиям ритмикой и побуждает процесс развития творческих способностей. В виде игры

происходит знакомство с разными ритмами, например игра «Обезьянки», где сначала педагог задаёт ритм, потом его повторяют ученики и наоборот.

Успех работы решается не количеством пройденных игр, музыкальных упражнений и танцев, а умением детей переживать их содержание. Для этого надо обращать внимание на выражение лица детей при выполнении танцевальных движений и заданий. Так как выражение лица показывает, что даёт детям музыка и движение.

Ритмические задания

- Учитель выполняет несколько хлопков на 1 такт (размер 2/4 или 4/4), а ученики повторяют этот ритм в нужном темпе.
- Ученик задаёт определённый ритм и все повторяют его.
- Прослушивается музыкальный отрывок на 4 такта размера 4/4 и разбирается ритмический рисунок мелодии. После чего, ученики самостоятельно его прохлопывают.
- На заданный и разобранный ритмический рисунок детям предлагается сочинить танцевальную композицию с последующим просмотром и оценкой друг друга.
- С каждым повторением используются всё более длинные ритмические комбинации, которые надо прослушать и повторить.
- Смена силы звука: громко – тихо. Сила звука обозначается хлопками.
- Для лучшего освоения ритмического материала, рекомендуется использовать шаги на месте и с продвижением в любом направлении: 1 доля – 1 шаг.
- Выполнение танцевальных шагов и бега в различных темпах и ритмах с музыкальным размером 4/4, 2/4, 3/4.
- Предлагается ученикам определить размер и количество акцентов (сильных долей) в музыкальном отрывке.
- Дирижировать размер 2/4, 4/4, 3/4 на месте и в движении.
- Прохлопывать доли в размерах на месте и в движении.

«Музыки без ритма не существует, всякое полноценное восприятие музыки есть ритмическое восприятие» М.Б. Теплов.

Свою специфику имеет каждое направление ритмики, однако их объединяет одна цель – усиление музыкального восприятия используя различные движения. главный девиз каждого ритмического занятия – это двигаться под музыку, творчески воспроизводить музыкальные моменты, стремиться идти от музыки к движению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекина С.И. Музыка и движение - М.: Просвещение, 1983. - 124 с.
2. Бoryшникoвa Т.К. Азбука хореографии - М.: Рольф, 2001. - 200 с.
3. Ветлугина Н.А. Методика музыкального воспитания - М.: Просвещение, 1982.- 92 с.
4. Ветлугина Н.А. Музыкальные занятия - М.: Просвещение, 1984. – 145 с.
5. Лифиц И.В. Ритмика - М.: Академия, 1999.- 84 с.
6. Чибрикова А.Е. Ритмика - М.: Дрофа, 1998. – 56 с.
7. Пуртова Т., Беликова А.. Учите детей танцевать - М.: ВЛАДОС, 2004. – 165 с.

Рудзит Лариса Викторовна

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории

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

им. Л.Х. Багаутдиновой»

КОНКУРСНЫЙ ОТБОР В ДШИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ ИХ РЕШЕНИЯ

По мнению практикующих педагогов - музыкантов, каждый ребенок обладает достаточными способностями, чтобы обучаться музыке. Ведь цель начального музыкального образования - широкое музыкальное и творческое развитие детей, повышение интереса к музыке, всестороннее развитие ребенка

и, как следствие, удаление его от негативных воздействий окружающей среды. «Есть ли у моего ребенка способности к занятиям музыкой?» - этот вопрос волнует многих родителей, которые переступают вместе со своими малышами порог музыкальной школы.

Диагностика способностей – от греческого «diagnostikos» - способный распознавать. Процесс распознавания и оценки свойств, особенностей человека, заключается в целенаправленном исследовании, истолковании полученных результатов и их обобщения в виде заключения. Русский психолог, доктор педагогических наук Б. Теплов даёт следующее определение: «музыкальные способности» - это индивидуальные психологические свойства человека, обуславливающие восприятие, исполнение, сочинение музыки и его обучаемости.

Методика диагностики может использоваться как индивидуальная, так и в небольших группах. Мотивирующим аспектом организации выполнения тестовых заданий выступает игровая форма. До проведения музыкальных игр - тестов педагог должен установить доверительное отношение с ребёнком, и лишь затем вовлечь ребёнка в диагностическую ситуацию. Атмосфера во время тестирования должна быть спокойной и доброжелательной.

На наш взгляд, педагогическая работа с ребенком начинается уже с приёмных испытаний. Однако, действующие и доныне методы определения природных музыкальных способностей на экзаменах, далеко не всегда бывают объективны в оценке возможностей ребенка. Нередко, дети, не проявившие себя на вступительных испытаниях, в силу робости, волнения, непривычной обстановки, успешно развиваются, и наоборот – наличие ярких музыкальных способностей и возможностей не всегда означает успешное музыкальное развитие ученика. Тому примеров великое множество в классе любого педагога. Только лишь испытания детей, обладающих помимо хороших музыкальных данных, еще и открытым характером, уверенностью в себе, артистизмом выявляют объективную картину. Таким образом,

распространенная форма проверки слуховых данных явно нуждается в совершенствовании и дополнении.

Практика показывает, что наиболее важным показателем музыкальности ребёнка является его музыкальный ритм и хорошее общее развитие. Музыкальный слух нередко находится в скрытом состоянии и в процессе занятий начинает выявляться. Такие важные качества, как эмоциональная отзывчивость, отношение к музыке – должны приниматься во внимание при поступлении детей в музыкальную школу.

К примеру, для диагностики эмоциональной отзывчивости на музыку ребёнку можно предложить прослушать музыкальные пьесы и определить, какое настроение у него вызывает каждая из них. Для характеристики произведений необходимо подобрать слова, характеризующие музыку или нарисовать картинки, которые ему представляются во время прослушивания.

«Беседа - анкета», поможет выявить наличие музыкально-эстетических вкусов у ребёнка.

1. Ты любишь музыку?
2. Нравится ли тебе петь? Если «да», то какие песни?
3. Поют ли твои родители (дома или в гостях)?
4. Какие песни тебе нравится петь, а какие слушать?
5. Где ты чаще слушаешь музыку? На концертах или по телевизору?
6. Что ты больше любишь – петь или танцевать под музыку?
7. Какие певцы тебе больше нравятся? Почему?

Диагностику звуко-высотных способностей можно чередовать с диагностикой динамического чувства. Игра называется «Громко - тихо». Педагог на инструменте играет чёткую, ритмичную пьесу (марш), а ученик одновременно с игрой педагога, стучит на бубне метрическую сетку. Но задача не только ровно отмерять доли, но и вместе с учителем делать динамику. Можно делать как контрастную динамику, так и постепенное усиление и ослабление звука.

Диагностика музыкальной формы. Ребёнку предлагается прослушать несколько мелодий. Некоторые из них будут незакончены (без последнего такта или без последней фразы). Задача поступающего определить – какие прозвучали целиком, а какие закончились раньше времени.

Существует множество способов выявления музыкальных данных. Это не значит, что непременно все они должны быть использованы для каждого поступающего ребёнка. Возможно, педагог исходя из своего опыта придумает свои какие-либо творческие задания.

Музыкальное обучение требует целого комплекса различных способностей. Конечно, важна особая предрасположенность к занятиям музыкой - склонность мыслить художественными образами, наличие фантазии в музыкальной области, желание слушать и слышать музыку и т.д. Но следует учесть, что даже очень музыкально одаренный человек рождается не с «готовыми» музыкальными способностями, а только с их задатками. Ни один человек, какими бы задатками он не обладал, не может быть талантливым ученым, художником, музыкантом, не занимаясь много и упорно своим делом. Бесконечный труд педагогов, самого ученика, благоприятная культурная обстановка, поддержка родителей – вот необходимые условия формирования из задатков музыкальных способностей.

Проблема диагностики музыкальных способностей остаётся наиболее актуальной в музыкально-педагогической практике. В практике отбора детей в музыкальную школу, задатками часто считают высокую степень развития элементарных музыкальных способностей (слух, ритм, музыкальная память). Наличие этих способностей педагог оценивает, скорее, как показатель отсутствия дефектов музыкального слуха и т.д., нежели как показатель будущих успехов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ю. Методика музыкального воспитания детей. - Воронеж, НПО «Модэк», 1998. - 350 с.

2. Анисимов В. Диагностика музыкальных способностей детей. - М.: Владос, 2004. - 128 с.
3. Буренина А.И. Ритмическая мозаика. - СПб.: Лоиро, 2000. - 220 с.
4. <http://www.voppsy.ru/issues/1982/825/825094.htm>

Семенова Вероника Михайловна,

Преподаватель высшей квалификационной категории по классу баяна

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

им. Л. Х. Багаутдиновой»,

**СОЗДАНИЕ УСЛОВИЙ ДЛЯ РАСКРЫТИЯ И РАЗВИТИЯ
СПОСОБНОСТЕЙ ТАЛАНТЛИВЫХ ДЕТЕЙ С ПОМОЩЬЮ
МОТИВАЦИИ И ОБУЧЕНИЯ. РОЛЬ ПЕДАГОГА В ЭТОМ ПРОЦЕССЕ**

«В душе каждого ребенка есть невидимые струны.

Если их тронуть умелой рукой,

они красиво зазвучат»

В.А. Сухомлинский

Проблема одарённости становится всё более актуальной в связи с потребностью общества в творческой личности. Неопределённость современной окружающей среды требует высокой активности и нестандартного поведения человека. Развитие системы работы с одарёнными учащимися является одной из главных задач современной педагогической науки и практики. Педагог должен создать оптимальные условия для развития коммуникативных навыков у талантливых и одарённых школьников. Это поможет им стать социально компетентными и успешно интегрироваться в группу сверстников. Также это позволит им строить продуктивное взаимодействие и сотрудничество как со сверстниками, так и со взрослыми. Образовательное учреждение должно обеспечить гармоничное развитие универсальных учебных действий, включая личностные, регулятивные, познавательные и коммуникативные навыки. Это необходимо для успешной адаптации талантливых и одарённых детей в обществе и их самореализации в соответствии с требованиями ФГОС второго поколения. Одарённость — это

системное качество психики, которое развивается в течение жизни. Оно определяет возможность достижения человеком более высоких результатов в одном или нескольких видах деятельности по сравнению с другими людьми.

Одарённый ребёнок — это ребёнок, который демонстрирует яркие, очевидные, иногда выдающиеся достижения в определённой области или имеет внутренние предпосылки для таких достижений. Оценка ребёнка как одарённого во многом субъективна. Даже если ученик демонстрирует выдающиеся способности, это не гарантирует его успеха в будущем. Проявления одарённости в детском возрасте могут исчезнуть, даже если все условия для развития ребёнка благоприятны. При работе с одарёнными детьми важно учитывать этот факт. Одарённые дети подвержены особым рискам, в том числе из-за трудностей в общении со сверстниками. Особенно это касается тех детей, которые проявляют исключительные способности.

Скрытая одарённость — это способность, которая не проявляется в высокой успеваемости или других явных достижениях. Такие дети часто сталкиваются с трудностями в учёбе и могут быть отчислены из школы. По данным исследователя П. Торранса, 30% детей с скрытой одарённостью не справляются с учебной программой и покидают школу.

В современном обществе важно уделять внимание детям, которые опережают своих сверстников по уровню интеллекта. Это одна из главных задач школы. Проблема одарённости в образовании обычно решается созданием специальных классов для одарённых детей. Однако есть и другой подход: не отделять одарённых детей от остальных, а создавать условия для их развития и обучения в обычной среде. Это позволит не только раскрыть потенциал одарённых детей, но и увлечь их одноклассников развиваться наравне с ними.

Деятельность педагога в данном случае включает в себя организацию и проведение групповых занятий и индивидуальной работы с талантливыми детьми. Он также занимается подготовкой учеников к конкурсам школьного, муниципального и всероссийского уровней, организует массовые мероприятия,

такие как концерты и фестивали, систематизирует материалы и результаты работы с одарёнными детьми.

Успех достигается за счёт того, что мы постепенно вовлекаем учеников в концертную и конкурсную деятельность, начиная с младших классов. Следуя принципу «Каждому ученику — своя сцена», мы стремимся создать ситуацию успеха на каждом этапе обучения. окружение учащегося играет важную роль на протяжении всех этапов обучения.

В младших классах очень важны поддержка и участие родителей. Однако по мере того, как ребёнок становится подростком и переходит в средние и старшие классы, его интересы всё больше смещаются в сторону друзей и окружения.

Поэтому так важно создать для подростков благоприятную среду, где они будут чувствовать себя хорошо, где царит атмосфера творчества и дружелюбия. Здесь они смогут найти единомышленников, увлечённых музыкой. В этом учителю могут помочь такие предметы, как ансамбль и оркестр.

Отношение ученика к музыке — определяющий фактор для занятий ею сегодня. Чтобы успешно выполнять образовательные и воспитательные задачи, педагог должен постоянно искать творческие решения. Например, подбирать оригинальный учебный репертуар. Это может включать создание новых сборников для чтения с листа, а также переложений популярной современной и классической музыки. Ведь мир музыки постоянно меняется, и то, что было актуально вчера, сегодня может уже не заинтересовать ученика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Болодурина Э. А. Становление и развитие исполнительства на русских народных инструментах. — ЧГАКИ, 2013. — 156 с.
2. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. — 351 с.
3. Кочунас Р. Психологическое консультирование. — Москва, 1998. — с. 8-20.

4. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – с. 10-31.

5. Радынова О.П. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста. – Дубна: Феникс+, 2011 – 352 с.

Спирягина Ирина Александровна,
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории
МАУ ДО Набережные Челны «Детская школа искусств № 7
им. Л.Х. Багаутдиновой»,

МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОГО ОБУЧЕНИЯ ЮНЫХ МУЗЫКАНТОВ

В музыкальном образовании часто возникает проблема: учащиеся и их родители считают теоретические дисциплины необязательными. Это приводит к пропускам занятий по сольфеджио и музыкальной литературе, что, в свою очередь, снижает качество обучения. Возникающие пробелы в знаниях создают трудности на уроках специальности, вызывая у детей тревогу и страх перед сложными предметами. В результате многие бросают обучение, даже не дойдя до середины пути.

Причина этой проблемы заключается в несогласованности между изучаемыми дисциплинами и отсутствии связи теории с практикой. Это происходит из-за недостатка комплексной деятельности между преподавателями исполнительских и теоретических дисциплин. Одной из ключевых задач является налаживание межпредметных связей в процессе обучения.

По мнению педагога-новатора Г.И. Шатковского, полноценным музыкантом можно стать только при условии комплексного подхода, который включает изучение теории, исполнительского искусства и композиции. Актуальность проблемы интеграции методов и приёмов обучения различных

музыкальных дисциплин очевидна: это поможет активизировать интерес учащихся к образовательному процессу и повысить качество обучения.

Применение комплексного подхода подразумевает взаимопроникновение методов и форм работы, используемых при изучении разных дисциплин. Разработка новых форм и методов обучения обусловлена направленностью современного образования на творческое развитие личности. Новаторские методики представлены в работах Г.И. Шатковского, В.В. Кирюшина и других.

Обучаясь в музыкальной школе, дети усваивают идею, что музыка — это не только ноты, но и выраженные в звуках настроение и чувства. На занятиях по исполнительским предметам педагоги учат детей, что для глубокого понимания музыкального произведения необходимо не только разобрать нотный текст, но и передать заложенную композитором идею. Это требует наличия у учащегося определённой теоретической базы.

Реализация комплексного подхода в классе фортепиано может заключаться в использовании разнообразного дидактического материала, основанного на учебном материале теоретических предметов. Педагог может использовать карточки для изучения музыкальных терминов, игры для освоения нотной грамоты и другие дидактические средства. Это позволяет достичь синтеза трёх учебных предметов: сольфеджио, музыкальной литературы и специальности.

Интеграция специальности и сольфеджио необходима для того, чтобы теория музыки не была абстрактной, а способствовала лучшему пониманию музыкальных произведений. Игра на фортепиано является важным способом осмысления теоретического материала и способствует его усвоению. Использование произведений по специальности на уроках сольфеджио помогает применять изученную теорию на практике.

Так может быть полезным метод дирижирования на уроках по специальности, когда учащемуся предлагается воспроизвести долеую сетку, а затем передать в движениях рук эмоциональный смысл музыкальных интонаций. Это помогает лучше прочувствовать образно-эмоциональную нагрузку произведения. Знания, полученные в ходе изучения сольфеджио, способствуют

более качественному анализу средств выразительности и пониманию музыкально-исполнительских задач, более тонкому пониманию выразительной природы музыки, расширению эмоционального багажа юного музыканта.

Анализ музыкального произведения также тесно связан с теоретической дисциплиной музыкальная литература. Разбор средств выразительности, таких как ритм и мелодия, а также понимание стилистики эпохи — важные аспекты исполнительского анализа. Педагог может использовать различные дидактические средства для закрепления знаний и расширения музыкального кругозора.

Современные технологии позволяют расширить доступ к образовательным ресурсам. Педагог может создать электронный фонд дидактических средств, что повысит удобство использования материалов как на уроках, так и для самостоятельной работы.

В заключение, интеграция теоретических дисциплин с исполнительскими может существенно повысить интерес учащихся к теории и улучшить качество обучения. Создание фонда дидактических средств должно опираться на программу по теоретическим дисциплинам, а использование различных средств должно быть оправдано практическими задачами. Формирование межпредметных связей и комплексное преподавание создают благоприятные условия для повышения эффективности обучения и воспитания творческой личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Геталова О., Визная И. В музыку – с радостью. – СПб.: Композитор, 2012. – 345 с.
2. Шатковский Г. Развитие музыкального слуха. – М.: Амрита-Русь, 2010. – 248 с.

Суходольская Рузалия Салиховна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин,
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств № 7
им. Л.Х. Багаутдиновой»

ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ДЕТСКОГО ХОРА КАК ЭФФЕКТИВНЫЕ СПОСОБЫ РАБОТЫ НАД ГОЛОСОВЫМ АППАРАТОМ У УЧАЩИХСЯ ХОРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ

Одно из прекраснейших изобретений человечества - хор. Чтобы найти себя в хоре, совсем не обязательно обладать выдающимися певческими способностями от природы - многие хормейстеры убеждены, что научить петь можно практически любого человека, было бы желание. Лучшая атмосфера на хоровом уроке - атмосфера симпатии, взаимопонимания и доверия, именно поэтому дирижёру - хормейстеру следует всегда контролировать себя, своё поведение, форму и стиль общения, потому что только он отвечает за эмоциональный и творческий настрой хорового коллектива.

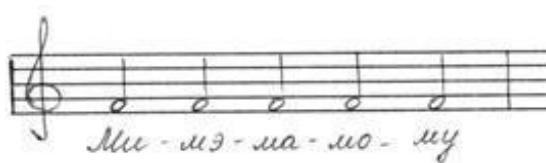
Каждое занятие хора начинается с процесса распевания. Что это такое? Распевка - как разминка перед тренировкой. Перед тем, как начать тренировку, мы подготавливаем к ней организм, приводим его в тонус, разогреваем мышцы для того, чтобы они были эластичными и могли безопасно растягиваться, чтобы движения стали более управляемыми: всё это делается для того, чтобы избежать травм. Распевание перед пением имеет абсолютно то же назначение. В теле голосовых складок находятся мышцы, которые так и называются - мускулис вокалис. Именно их и нужно разогреть перед основным занятием, основной вокальной работой. Разогретые голосовые связки гораздо лучше и приятнее управляются, они более послушны. И распеванием мы в значительной степени предохраняем голосовой аппарат от какого-либо травматизма.

Распевка - это набор вокальных упражнений. Эти вокальные упражнения не только разогревают мышцы и голосовой аппарат, но могут и решать различные вокальные задачи. Первая и главная такая задача - расширение

диапазона. К высоким и к низким нотам можно и нужно подходить лишь последовательно. На вокальных упражнениях могут решаться задачи развития музыкального слуха, координации между слухом и голосом. Вокальные упражнения прекрасно формируют основные вокальные навыки, начиная с кантилены и заканчивая ровностью диапазона, позволяют проработать различные штрихи, приёмы. Навыки, наработанные на вокальных упражнениях, затем используются в пении произведений.

На протяжении педагогической деятельности каждый хормейстер использует в своей практике свои наработанные и удобные упражнения в нарастающем порядке от более простого к более сложному.

Итак, примерные упражнения:



1) «Ми-мэ-ма-мо-му» - гласные располагаются последовательно от близких и светлых к глубоким и тёмным. Удобно при необходимости проработать отдельные гласные - их форму. На начальном этапе упражнение помогает объяснить понятия легато и кантилены, очень удобно для начинающих и тем, что построено всего на одной ноте. Основные задачи: вести к последней ноте, петь не отдельно 5 нот, а целую фразу. Петь сквозь согласные, проговаривая «м» очень быстро и мягко, наполнять голосом, звуком каждую гласную. Некоторые педагоги используют усложнённый вариант: «бра-брэ-бри-бро-бру».



2) Диапазон терции, что удобно для начала распевания. Гласная «и» часто используется в распевках, потому что она «достаёт» звук, делает его более ярким. Но если «и» - основная гласная в упражнении, всё же следите, чтобы она не звучала слишком резко и плоско.



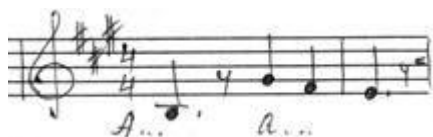
3) Чуть усложнённый вариант предыдущего упражнения. На второй ноте увеличьте зевок! Не отрывайте ноты друг от друга.



4) Удобное упражнение для выработки кантилены, понятия зевка.



5) Это упражнение в быстром темпе не только хорошо разогревает связки, но и прекрасно подходит для расширения диапазона. На верхней ноте нужно следить, чтобы челюсть мгновенно «падала» вниз, на верхних нотах это особенно важно.



6) Это упражнение используется в первую очередь для работы с гортанью: на первой нижней ноте нужно опустить гортань, а далее оставить её в том же положении.



7) Удобное упражнение. Возьмите быстрый темп, стремитесь сделать как бы волну сначала к верхней ноте, потом от неё, то есть спеть одним движением вверх, одним движением вниз. Не забывайте добавлять объём перед верхней нотой.



8) Вокальное упражнение на лёгкость, которое можно использовать для развития диапазона. Все ноты, кроме последней, исполняются staccato. Стаккато должно быть достаточно активным.



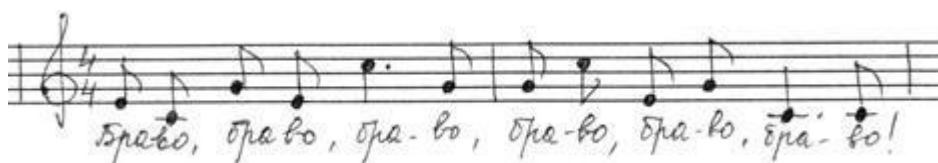
9) Петь нужно достаточно активно, и вы почувствуете движение диафрагмы.



10) Упражнение, развивающее кантилену, усложнено наличием разных гласных.



11) Активное упругое staccato, лишь последнюю ноту можно потянуть. Всё внимание к верхней ноте, перед ней нужно сделать зевок и постараться опереть её на дыхание. Упражнение отлично распевает на верхних нотах, способствуя расширению диапазона.



12) В этом вокальном упражнении удобно ощутить «тяжесть» верхней ноты и поставить её на дыхание. Если использовать эту распевку в хоре, необходимо обратить внимание на утрирование буквы «р».



13) Достаточно сложное вокальное упражнение. Способствует выработке кантилены, выравниванию диапазона. Здесь необходимо сформировать и хорошо распеть первую ноту, стараться не отрывать и не акцентировать.

Надо сказать, это не все упражнения, которые мы используем вовремя распевки на хоре. Здесь представлены в большей степени общепринятые, «классические» вокальные упражнения, прошедшие испытание временем.

Не все дети любят заниматься распевками, но есть одна интересная особенность - в 99% случаев эти упражнения имеют мажорный лад! И зачем грустить? Надо радоваться жизни и возможности прекрасно петь - это наш главный девиз!

ЛИТЕРАТУРА

1. Пигров К. Руководство хором. – М.: Музыка, 1964. – 164 с.
2. Добровольская Н. Вокально-хоровые упражнения в детском хоре. – М.: Музыка, 1969. – 156 с.
2. Добровольская Н., Орлова Н. Что надо знать учителю о детском голосе. – М.: Музыка, 1972. – 87 с.
3. Миловский С. Распевание на уроках пения и в детском хоре начальной школы. – М.: Музыка, 1977. – 167 с.

Тазиева Раиса Фаритовна,
концертмейстер, преподаватель

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

УЧЕНИК И КОНЦЕРТМЕЙСТЕР. ОТ РАБОЧЕГО ПРОЦЕССА ДО КОНЦЕРТНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ

Специализация - концертмейстер - это особая сфера музыкальной деятельности пианиста. Сфера очень творческая и интересная, но требующая длительного обучения и постоянного совершенствования, обширных знаний, хороших исполнительных навыков, мастерства и опыта.

Согласно традициям обучения, в современной музыкальной школе педагог и концертмейстер решают различные задачи, но цель у них общая –

воспитание музыкально-художественного восприятия у обучающихся, а также воспитания в них исполнительского мастерства.

Ответственность преподавателя в педагогической, репетиторской деятельности очень высока. Однако обучение юных исполнителей (любой специализации), подготовка их к выступлениям в концертах и конкурсах могут проходить успешно только в том случае, если концертмейстер принимает полноценное участие в происходящем. Поэтому мера ответственности распределяется между педагогом и концертмейстером в равной степени. А в определенных ситуациях, на экзамене, концерте либо конкурсе, когда концертмейстер остается один на один с учеником, помогая ему справиться со сложными исполнительскими задачами, поставленными педагогом, то, в этом случае, огромная ответственность возлагается именно на концертмейстера. И это одна из основных задач концертмейстера - подготовить и настроить инструменталиста к участию в концертах, конкурсах.

От профессиональной подготовки концертмейстера и его умения творчески относиться к поставленным задачам зачастую зависит уровень работы в классе по той или иной специальности

Конечно же, в первую очередь необходимо иметь не только профессиональные навыки, но и важен факт наличия у концертмейстера таких личностных качеств, как: доброжелательность, культура общения, терпеливость. Потому что, именно эти качества делают концертмейстера активным сотрудником, союзником и помощником преподавателя. Общеизвестный факт, что, как педагогу, так и концертмейстеру необходимо стремиться к созданию плодотворной творческой атмосферы занятий. Доброжелательные отношения, единая цель двух преподавателей – это залог хорошего творческого союза, за которым наблюдают ученики. Благоприятная творческая обстановка в классе, на уроках, может способствовать росту и развитию каждого из обучающихся. Ведь в такой обстановке ученик на себе ощущает заботу и поддержку, и понимает, что и руководитель, и концертмейстер готовы помочь ему в любой ситуации. И естественным

образом у юного музыканта появляется уверенность в том, что на сцене - концертмейстер – это его основная поддержка.

Каждое выступление: концерт или конкурс – это творческий отчет перед зрителем, перед родителями. Как для ученика, так и для концертмейстера – это отдача «частички себя». К такому «чувству отдачи» предшествует долгий путь.

Весь подготовительный процесс совместной работы, в ансамбле с учеником должен проходить с учетом его индивидуальных особенностей, а также, исходя из особенностей инструмента, на котором обучается ребёнок.

На всём этапе работы к концертному выступлению преследуется цель воспитания в юном музыканте трудолюбия, дисциплины, требовательности к себе. То есть, воспитать в ученике культуру труда. В дальнейшем, такая культура труда дает возможность сконцентрировать внимание учащихся на всей последующей (повседневной) работе, быстро настраивает на самостоятельные занятия дома. Благодаря такому трудолюбию и дисциплине, идёт быстрый рост исполнительской деятельности, и уроки проходят плодотворно и динамично.

Концертмейстеру важно вовлечь ученика в творческий процесс. На своём примере пианист-концертмейстер может решить такие задачи, как:

- 1) научить ученика владеть своим сценическим волнением.

При подготовке к выступлению, рассказать свой случай выступления. Какие были страхи у самого концертмейстера, и как он с ними справлялся (или справляется). Или взбодрить себя и ученика весёлым девизом и другие варианты. Важно, перед выходом на сцену, передать положительные эмоции и настрой.

- 2) научить ученика артистично держаться на сцене. Показать походку, как держать осанку, как делать поклон. Такая совместная отработка действий при репетициях на сцене сближает ученика и концертмейстера, и вселяет веру в ученика на успешное выступление. Концертмейстер, как наставник, может объяснить ученику, и успокоить, что он (как концертмейстер) на концерте

может ожидать столько, сколько понадобится солисту для того, чтобы настроиться на произведение, собраться с мыслями.

3) научить ученика передавать характер исполняемых произведений. Опять же, в процессе разучивания или на стадии отработки произведения, концертмейстер своим ярким, красочным исполнением партитуры, или какого-либо эпизода из разученного произведения, может показать характер или словесно нарисовать образ, картинку, чтобы передать ученику эмоциональный настрой. Вовлечь юного исполнителя в процесс мышления, чтобы он сам пытался воссоздать характер, раскрыть содержание музыкального произведения.

Вся работа над музыкальным произведением, от фрагментарного прочтения до целостного охвата композиции проходит при непосредственном участии концертмейстера, поэтому, в подготовке к выступлению, ему подвластно и решение таких задач как:

1) Работа над достижением нужного темпа, ритма.

Если ставится цель - играть приближенно к первоисточнику – то, для этого необходимо совместно с учеником прослушать много музыки подобного образца

2) Постепенное и поэтапное улучшение точного и техничного исполнения.

3) Работа над правильной фразировкой и осмысливанием окончаний и разрешений.

Основная задача этого этапа работы заключается в том, чтобы путем целесообразно подобранных, постоянно повторяемых тренировочных упражнений, помочь добиться нужного результата. Продуктивным будет как совместное проигрывание эпизодов, так и самостоятельное заучивание этих эпизодов учеником. Можно проигрывать соло на рояле, пока ученик не запомнит нужный ритм и интонацию. Очень важно для ученика – держать единый темп! Чувствовать ритм и прислушиваться к аккомпанементу концертмейстера.

Держать слуховой контроль при совместном исполнении.

Чем чаще ученик выходит на сцену, тем быстрее он приобретает умение собираться и справляться со сценическим волнением. Постепенно приходит навык чувствовать себя на сцене свободно, концентрироваться, слушать партию аккомпанемента.

Но, в любом случае, концертмейстеру необходимо всегда владеть ситуацией, чтобы при необходимости, поддержать солиста, который сбился; или, если неточно играет партию, подыграть мелодию партии-соло, чтобы помочь ученику. Пианисту необходимо четко видеть всю вертикаль партитуры, чтобы «поймать» ученика и достойно подвести его к завершению выступления. Поэтому мастерство концертмейстера очень специфично. Оно требует от пианиста не только разносторонних музыкально-исполнительских умений, мобильности, но также иметь психологическую компетентность.

Исходя из изложенного, следует вывод, что работа концертмейстера заключается не только в помощи учащимся довести работу над произведением до концертного исполнения. Воспитательные и развивающие стороны всей подготовки к выступлению (концерту) очевидны. Поэтому, одна из приоритетных задач в области музыкального образования - воспитание эстетически развитых и самостоятельно мыслящих музыкантов – успешно решаются как педагогами, так и концертмейстерами. Нет задачи благороднее, чем приобщить ребенка к искусству и прекрасному миру музыки.

Тарханова Лилия Михайловна,
преподавательвокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств № 7
им. Л. Х. Багаутдиновой»

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ТАТАРСКИМИ ПЕСНЯМИ В ХОРЕ МАЛЬЧИКОВ «ЭКСКЛЮЗИВ»

*«Песня – душа народа.
Загубишь песню – убьёшь душу».*
А.Н.Островский

Народные песни просты для восприятия детей, они легко запоминаются и имеют яркий эмоциональный отклик у исполнителей. Прививая любовь к фольклору, мы приобщаем ребят к национальному достоинству, истории, традициям народа.

В репертуаре хора мальчиков «Эксклюзив» всегда есть место для народных песен. Татарский народ имеет богатую и сложную историю, самобытную музыкальную культуру с ярко выраженными особенностями. Коллектив долго шел к тому, чтобы татарские песни стали неотъемлемой частью хорового репертуара. Связано это с тем, что татарские народные песни достаточно трудные и требуют хорошей вокально-хоровой подготовки коллектива. Правильное произношение текста является одной из главных сложностей в работе над произведениями, так как алфавит дополнен буквами: ә, ө, ү, ж, ң, һ, а остальные согласные и гласные могут звучать не так, как написаны, что создает дополнительные трудности в исполнении хоровых произведений. К сожалению татарским языком дети владеют слабо или же не владеют совсем.

Отличительной чертой татарской традиционной музыки является пентатоника – безполутоновый пятиступенный лад, который передает особенный колорит звучанию татарских народных песен и имеет некоторые нюансы в исполнении.

Несмотря на то, что традиционная татарская музыка одноголосная, композиторы XX века сочиняли преимущественно многоголосную музыку.

В репертуар хора мальчиков «Эксклюзив» прочно вошла татарская народная песня «Ак бүрек» в обработке советского композитора А.С. Ключарева. Александр Сергеевич создал свой самобытный стиль обработки народных песен, основным принципом которого является бережное отношение к подлиннику. Творческий почерк композитора характеризует светлый колорит, тонкость мелодического рисунка, свежесть и своеобразие гармонических оборотов, богатство тембров, прозрачность фактуры, ясность голосоведения.

Его композиции для Ансамбля песни и танца ТАССР способствовали успешному творческому росту этого коллектива. Важную часть творческого наследия А.С.Ключарева составила работа по сбору и публикации произведений народного музыкального творчества.

Татарская народная песня «Ак бүрек» в обработке Александра Сергеевича и сегодня с успехом звучит на концертных площадках в исполнении Государственного ансамбля песни и танца Республики Татарстан.

Обработка предназначена для смешанного хора, но основной смысловой акцент ложится на мужскую партию, что очень привлекло наше внимание.

По стилю «Ак бүрек» можно отнести к «кыска көй» («короткие напевы»), для которых характерна квадратность структуры и мотивная повторность.

Тема песни – любовная лирика с элементами шуточного характера. Темп подвижный, метр 2-х дольный, но композитор уложил в 3-х дольный размер, что придает характеру песни танцевальность и легкость. Несмотря на простоту формы и мелодики, чувствуется задор и яркий национальный колорит присущий для татарского народа.

В работе над песней важно сохранить образную и народную речь, при возможности приближая исполнение к фольклорному звуку, который отличается значительной плотностью и объемностью. Важно при работе с фольклорным звуком не переходить на «крик» и «форсировку» звука.

Интенсивность звука достигается хорошей опорой дыхания, хорошей артикуляцией, приближенной к разговорной речи. В народном пении следует работать над близким посылом звука, но при этом необходимо помнить о высокой позиции звучания.

Визитной карточкой нашего хора является использование народных шумовых инструментов. Ребята очень любят играть на различных инструментах и импровизировать. Процесс подбора инструментов очень интересный и увлекательный. Ребята проходят через конкурсное прослушивание, где выбирается лучший исполнитель, и даже два.

В исполнении песни мы добавили речевые выкрики, для того чтобы создать ощущение театрализованного представления и максимально ярко представить песню для слушателей. Все это производит невероятный эффект у зрителей и активизирует их внимание. Использование 2-х баянов в аккомпанементе придаёт звучанию песни более народный деревенский колорит.

В этом сезоне мы взяли в работу ещё одну татарскую народную песню в обработке А.С.Ключарева - «Дөм-дөм». Песня относится к «деревенским напевам» («авыл көйләре») и в татарском музыкальном фольклоре занимают особое место. Своим неповторимым своеобразием не уступают протяжным песням («озын көй»).

Почти каждая татарская деревня имела не одну, а несколько своих песен. Название песен соответствует названию деревни, в которой она исполнялась или же имеет общее название «Авыл көе».

Песня «Дөм-дөм» посвящена селу «Дөм-дөм», которая находится в Елабужском районе Республики Татарстан, в 31 км. к северо-западу от районного центра г.Елабуги, в 5 км. от реки Вятки, граничит с Мамадышским районом в 18км.

В окрестностях села выявлен археологический памятник эпохи поздней бронзы – Татарско-Дюм-Дюмская стоянка. Село известно с 1678 года. Жители занимались земледелием, скотоводством и извозным промыслом. По сведениям

переписи 1897года в деревне Дюм-Дюмка жили 898 человек. Численность населения на сегодня составляет 268 человек.

Песня «Дөм-дөм» посвящена красоте родного края, красоте девушек и молодых ребят, которые усердно работают и хотят построить хорошую жизнь в нашей стране.

Основную мелодию исполняют группа ребят-солистов. Мелодия богата орнаментикой, татарскими мелизмами, опеваниями и требует хорошего дыхания, пения на опоре. Хоровая партия мастерски разложена по голосам Александром Сергеевичем и имеет характер аккомпанимента на слог дюм-дюм, что создаёт имитацию игры на гармонии и придает яркий национальный колорит. Мелодия имеет форму: АВ +АВС+АВС. Хоровая фактура так же повторяет эту структуру, благодаря чему ребята уверенно ориентируются в партии несмотря на многочисленные повторы. Новая песня очень нравится ребятам, а значит, основная задача привить любовь к национальным традициям Родного края выполняется.

Наша Россия многонациональная и многокультурная страна. Изучение обычаев, традиции своего народа является основной задачей для подрастающего поколения. Хор мальчиков «Эксклюзив» с помощью народных песен постигает характер народа, духовность, патриотизм. Обучение хоровому пению - длительный, поэтапный процесс. В результате чего развивается речь, память, кругозор, эстетический вкус детей. Доброта, непосредственность, искренность проникают в душу детей со звуками татарских народных песен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дулат-Алиев В. Татарская музыкальная литература. Ч.1 для V класса детской музыкальной школы. - Казань: Тан-Заря, 1996.- 84с.
2. Дулат-Алеев В. Татарская музыкальная литература. Ч.2 для VII класса детской музыкальной школы. - Казань: «Тан-Заря», 1998.- 99с.
3. Казачков С.А. От урока к концерту.- Изд-во Казанского университета, 1990. - 343с.

4. Нигмедзянов М.Н. Татарская народная музыка - Казань: Магариф, 2003.-255с.

5. Произведения Татарской музыки для использования на уроках музыки в начальных классах общеобразовательной школы: Методические рекомендации для студентов – практикантов МПф и учителей музыки. - Казань, 1990.- 20с.

6. Работа с детским хором: Сборник статей/ Под ред. проф. В.Г.Соколова.- М.: Музыка, 1981. - 70с.

7. Раимова С.И. История татарской музыки: Учебное пособие. - Казань: КГПИ, 1986. - 84с.

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

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ И МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ НАЧИНАЮЩЕГО ПИАНИСТА

Развитие творческих способностей детей является одной из актуальных задач музыкального воспитания. Воспитывая ученика, необходимо прежде всего, помнить, что задачей является воспитание музыканта, а не просто исполнителя отдельных пьес. Чтобы выйти из стен школы достаточно образованным в музыкальном отношении человеком, ученик за годы обучения должен освоить достаточно большой объем теоретических, слуховых и исполнительских навыков. Мы должны научить детей слушать музыку и правильно на нее реагировать, самостоятельно разбираться в нотном тексте, находя в нем смысл музыки, а также музицировать.

Таким образом, одна из главных задач музыкальной школы является воспитание музыканта как личности творческой. Именно развитие творческих способностей, творческой самостоятельности и инициативы должны стоять в основе музыкального обучения. Решить эту проблему возможно только на

основе комплексного обучения, т.е. включения в учебный процесс кроме чисто исполнительских задач подбор по слуху и транспонирование, сочинение и импровизацию.

Развивая творческие способности начинающего пианиста, педагог не должен мешать желанию ребенка сделать, изобразить что-то по-своему; не должен применять явной системы оценок творчества ребенка и сравнивать его с другими детьми. Не нужно критиковать ученика, так как критика может вызвать обиду и страх ошибиться, а также навязывать ему свои образы, манеру изображения и мышления. Необходимо предлагать детям больше делать свободных рисунков, словесных, звуковых, тактильных и вкусовых образов, интересных движений и других спонтанных творческих проявлений в ходе занятий; творить и играть вместе с детьми - в качестве рядового участника процесса; больше внимания уделять организации творческого процесса и поддержанию этого процесса, а не результатам.

К методам развития творческих способностей обучающихся может относиться:

- сочинение подголосков,
- варьирование,
- сочинение мелодии на понравившийся текст,
- сочинение сопровождения к данной мелодии,
- досочинение музыки,
- досочинение ритмического рисунка,
- редактирование нотного текста,
- импровизация.

На уроках фортепиано возможно использование некоторых приемов импровизации: например, вариантные упражнения – ритмические видоизменения, смещения акцентов, варианты артикуляции, динамики, фактуры. Именно многочисленные вариационные комбинации одной и той же мелодии могут послужить толчком к развитию музыкального мышления, творческой инициативы.

Исследование подтвердило, что в результате целенаправленного педагогического воздействия, связанного с развитием музыкально-творческих способностей в процессе сочинения и импровизации эффективно развиваются: музыкальный слух (мелодический, тембровый, динамический, гармонический), музыкальная память, музыкальное воображение, музыкальное мышление. Музыкальная импровизация используется как метод для развития музыкально-творческих способностей детей, а также для освоения углубления и закрепления знаний о музыке. Импровизационное творчество детей опирается на восприятие музыки, музыкальный слух, музыкальное воображение ребёнка, способность комбинировать, развивать, изменять, создавать нечто новое на основе имеющегося музыкально - слухового опыта.

Для активизации инициативы младших школьников педагогом предлагаются творческие задания в форме игр. Можно придумывать различные истории, происходящие с персонажами «музыкальной семьи». Все игры разделены на несколько групп: игры на развитие слуха, на развитие метра, игры которые дают представление о длительности звука и чувства ритма, игры на развитие памяти и образного мышления, игры на освоение клавиатуры и усвоения расположения нот на нотоносце.

Ритмическое пособие «Ёлочные шары» развивает ритмические задатки ребенка. Большие синие шары – четверти «Та», красные большие шары – половинные ноты «Та-а», маленькие синие шарики – восьмые «Ти-ти». Задания даются по степени усложнения: простучать выложенный ритм, затем переставляя фишки, придумать свой ритмический рисунок, простучать его, выложить фишками ритм стихотворной строки, угадать разучиваемую песенку по выложенному ритму. Перенеся «ритмические фразы» на нотоносец, проиграть и пропеть получившуюся мелодию и т. д.

В домашние задания можно включать и изображение изучаемой песенки в рисунке, затем в классе ребенок по своему рисунку на карточке играет песенку по памяти. На обратной стороне рисунка можно записать ритм песенки

и тогда ребенок по записанному ритму вспоминает «зашифрованную» песенку, переворачивает карточку, проверяет себя и играет. Когда таких карточек набирается много, задание становится еще интересней. Очень часто у детей при такой работе проявляются и художественные способности.

Ребенок, знакомый с расположением низких и высоких звуков на клавиатуре, может изобразить как волнуется море, встает солнце, едет автомобиль, летит и чирикает воробей, для этих заданий не нужно ждать, пока ученик научится правильно ставить пальцы или соединять звуки. Один раз увидев, как преподаватель рассказывает музыкальную сказку, сопровождая ее игрой на инструменте, он начинает «сочинять» свои сказки, при этом стараясь изобразить и волка, и погоню, и Красную Шапочку достаточно понятно музыкальным языком, не умея при этом еще играть. Любят дети еще сами загадывать преподавателю музыкальные загадки и радуются, если педагог угадал то, что они изображали.

Метод творческих заданий является наиболее эффективным средством активизации музыкально-творческих проявлений ребенка. Художественный материал является средством выполнения программных заданий. Разрабатывая задания на развитие музыкального творчества учеников, следует идти по пути постепенного их усложнения - от звукоподражаний, простейших мелодий, проигрываемых и пропеваемых с различными оттенками настроений (нежно, ласково, сердито, удивленно, угрожающе и т.д.) к импровизации простейших музыкальных вопросов и ответов («Зайка, зайка, где бывал? – На лужайке танцевал!», «Что ты хочешь, кошечка? – Молочка немножечко» и др.)

Задание на формирование песенного творчества учащихся направлено на развитие способности сочинять мелодии, соответствующие характеру, настроению предложенного художественного текста. Преподаватель выразительно читает несколько (или одно) четверостиший. Затем предлагает ученику сочинить свои мелодии к данным стихам, пропевая их с услышанными в тексте интонациями.

Примеры игр на развитие творческих способностей можно найти в пособии С. Альтерман «Сорок уроков обучения музыке детей 4-6 лет» и Татьяны Яценко «Музыка для детей. Самоучитель игры на фортепиано и клавишных в сказках и картинах», где даны варианты импровизаций.

В заключении хочется привести высказывание выдающего музыканта, композитора и педагога К. Орфа: «Собственное детское творчество, пусть самое простое, собственные детские находки, пусть самые скромные, собственная детская мысль, пусть самая наивная, - вот что создает атмосферу радости, формирует личность, стимулирует развитие созидательных способностей».

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтерман С. Сорок уроков начального обучения музыке детей 4-6 лет. - СПб.: Композитор, 1999. - 56 с.
2. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианного исполнительства и педагогики. - Л.: Музыка, 1969. - 288 с.
3. Тургенева Э., Малюков А. Развитие музыкально-творческих навыков. Пианист-фантазер. - М.: Владос, 2002. - 96 с.

Толстов Глеб Олегович,

преподаватель по классу духовых инструментов

первой квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская музыкальная школа №5»

РАБОТА НАД СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Музыка – это вид искусства, особенностью которого является сила передавать эмоцию, все богатство чувств и оттенков, существующих в реальной жизни. Это удастся и благодаря средствам музыкальной выразительности. В большинстве произведений важнейшее средство

музыкальной выразительности является орнаментика, и в частности мелизмы, которые обогащают мелодию, делая ее более выразительной и интересной.

Мелизмы – это часть орнаментики музыки, позволяющая значительно украсить исполнение, привнести дополнительные черты характера и проявить вкус и виртуозность. Выделяют несколько видов мелизмов, которые отличаются между собой разными способами исполнения: форшлаг, трель, группетто, мордент.

Форшлаг (перевод с немецкого *vorschlag*, буквально означающего «предразмещение»). Форшлаг перечеркнутый (короткий). Это один или несколько звуков, которые стоят непосредственно перед украшаемым звуком, обозначается маленькой восьмой нотой с перечёркнутым штилем. В случае наличия в коротком форшлагe нескольких нот, их обозначают маленькими шестнадцатыми и ничего не перечёркивают. Он исполняется зачастую за счет предыдущей длительности, и отличается большей подвижностью.

Форшлаг неперечеркнутый (длинный). Обычно обозначается маленькой нотой длительностью вдвое меньшей, чем основная нота, и с неперечеркнутым штилем. Длинный или долгий форшлаг всегда образуется при помощи одного или нескольких звуков и входит в длительность основного звука, т.е. исполняется за счет длительности основной ноты, возле которой написан форшлаг.

Трель (итал. *trillare* — дребезжать). Она обозначается небольшой горизонтальной волнистой линией и латинскими буквами “tr”, и представляет собой многократное повторение двух ближайших нот, находящихся между собой в соотношении большой или малой секунды. Один из звуков трели, обычно нижний, назначается основным, а второй (верхний) – вспомогательным. Длительность исполнения трели всегда равна длительности ноты основного звука мелизма. Если трель необходимо начать со вспомогательного звука, то его обозначают маленькой нотой, идущей перед основным. В зависимости от стиля, трель может исполняться ритмично, четкими равными нотами, либо с ускорением, либо просто с максимально возможной скоростью, свободно.

Часто трель имеет красивое поэтическое сравнение с пением птиц, например, в музыкальных произведениях о природе. А также есть и другие трели, которые придают музыке таинственность, сомнение или злость.

Стоит отметить, что на флейте и саксофоне трели зачастую исполняются при помощи дополнительной аппликатуры, особенно в верхнем регистре, это дает возможность использовать меньшее количество пальцев и существенно облегчает исполнение данного мелизма. Таким образом, трель исполняется достаточно свободно и без излишнего зажатия, чтобы звучание оставалось легким и эстетически верным. Самая известная таблица трелей Николая Платонова, опубликованная в его школе игры на флейте. В настоящее время, таблица трелей создана современными исполнителями-флейтистами, которую возможно приобрести на сайте московского флейтового центра.

Группетто (итал. *gruppetto* — «небольшая группа»). Это группа нот, последовательность которых образует опевание основного звука вспомогательными звуками (верхним и нижним), и, как правило, возвращение к основному в конце или переход к следующей ноте мелодической линии. Кроме того, длительность звучания мелизма также зависит от места расположения знака, который его обозначает. Если он расположен над нотой, то мелизм должен исполняться вначале длительности ноты (первая половина ноты занята мелизмом, вторая половина дотягивается основной тон), однако если знак стоит между нотами, то мелизм звучит в конце ноты и плавно переходит в следующую ноту (первая половина звучит основной тон, во второй половине звучит мелизм).

Группетто обычно обозначается завитком, напоминающим знак математической бесконечности. Группетто может исполняться, как с основного звука, так и не с основного звука, а с вспомогательных звуков. Группетто первое (когда завиток начинает вверху) исполнение начинается с верхнего вспомогательного звука, а группетто второе (когда завиток начинается внизу) — начинается с нижнего. Группетто может состоять из 4 или 5 звуков. Выбор исполнения зависит от характера, стиля и эпохи исполняемого произведения.

Мордент (итал. *mordente* — «кусающий, острый») перечёркнутый и неперечёркнутый. Графически походит на ломаную линию. Мордент образуется от интересного дробления основной ноты, в результате которого нота как бы рассыпается на три звука (два основных и один вспомогательный, который вклинивается и, собственно, дробит звуки). Вспомогательный звук — это верхний или нижний соседний звук, какой положен по гамме, иногда для большей остроты расстояние между основным и вспомогательным звуком с помощью дополнительных диезов и бемолей сжимают до полутона. Какой играть вспомогательный звук – верхний или нижний – можно понять по тому, как изображён символ мордента. Если он не перечёркнут, то вспомогательный звук должен быть на секунду выше, а если, наоборот, перечёркнут, то ниже.

Таким образом, можно сделать вывод, что мелизмы в музыке являются отличным способом раскрасить мелодию, придать музыке лёгкость, дерзость, подчеркнуть печальное и нежное. Они помогают превратить простоватое звучание мелодии в возвышенное и живое. Высший исполнительский уровень проявляется в одновременном сочетании простоты и блеска. Выбор исполнения мелизмов зависит от характера, стиля и эпохи исполняемого произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Методическое пособие / Н.В. Волков – М.: музыка, 2002. – 60с.
2. Должиков Ю.Н. Нотная папка флейтиста №1 тетрадь №1. Методика, упражнения, этюды / Ю.Н. Должиков – М.: ДЕКА-ВС, 2004 г. - 47 стр.
3. Толмачев, Ю.А. Музыкальное исполнительство и педагогика : учеб. пособие / Ю.А. Толмачев, В.Ю. Дубок. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 208 с. – 8 экз.

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

РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ГАММ В КЛАССЕ ФЛЕЙТЫ

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.

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 №1 тетрадь №1. Методика, упражнения, этюды – М.: ДЕКА-ВС, 2004 г. - 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., Дубок В.Ю. Музыкальное исполнительство и педагогика : учеб. пособие – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 208 с. – 8

Фахрутдинова Гузель Игоревна,
преподаватель первой квалификационной категории
Латыпова Анастасия Тагирзяновна,
концертмейстер высшей квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств №7
им. Л.Х. Багаутдиновой»

БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В РАБОТЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ

Хореографическое отделение Детской школы искусств играет важную роль в развитии творческих способностей детей, формировании их эстетического вкуса и физической культуры. Хореографическое образование позволяет детям не только освоить основы танцевального искусства, но и развить дисциплину, целеустремленность, уверенность в себе и коммуникативные навыки. В процессе обучения дети знакомятся с разнообразием хореографических жанров, от классического балета до современных танцевальных направлений, что способствует их всестороннему развитию.

Значение хореографического образования для детей трудно переоценить. Оно помогает детям выразить свои эмоции и чувства через движения, развивает их музыкальный слух и чувство ритма, способствует физическому развитию и укреплению здоровья. Кроме того, занятия хореографией формируют у детей умение работать в коллективе, развивают навыки самопрезентации и публичных выступлений, что особенно важно в современном обществе.

Роль преподавателя и концертмейстера в образовательном процессе хореографического отделения является ключевой. Преподаватель хореографии не только обучает детей техническим аспектам танца, но и передает им любовь к искусству, вдохновляет и мотивирует на достижение высоких результатов. Преподаватель формирует учебный процесс таким образом, чтобы каждый

ребенок мог максимально раскрыть свой потенциал, учитывая его индивидуальные особенности и уровень подготовки.

Концертмейстер, в свою очередь, обеспечивает музыкальное сопровождение занятий и выступлений, что является неотъемлемой частью хореографического образования. Правильный подбор музыкального репертуара, умение адаптировать музыкальный материал под конкретные танцевальные номера и тесное сотрудничество с преподавателем хореографии позволяют создать гармоничное и вдохновляющее образовательное пространство. Концертмейстер помогает детям развивать музыкальный слух и ритмическое чувство, что является важным аспектом хореографической подготовки.

Работа преподавателя хореографического отделения строится на основе ряда ключевых принципов, которые помогают не только обучать детей технике танца, но и формировать их личностные качества и творческий потенциал. Преподаватель хореографии в Детской школе искусств ставит перед собой несколько главных целей. Основная из них — всестороннее развитие учеников через обучение танцевальному искусству. Это включает в себя формирование технических навыков, развитие артистичности и музыкального восприятия, а также воспитание дисциплины и трудолюбия. Преподаватель стремится не только к техническому совершенству учеников, но и к развитию их внутренней уверенности, творческого мышления и способности к самовыражению через танец.

При построении учебного процесса преподаватель обязательно учитывает индивидуальные особенности каждого ученика. Это требует гибкости и адаптивности в методах преподавания. Занятия должны быть соответствующими возрасту и уровню подготовки детей, что позволяет создать комфортную и продуктивную образовательную среду. Для младших детей преподаватель часто использует игровые формы обучения, чтобы сделать процесс более увлекательным и доступным. В то время как старшие ученики могут заниматься более сложными техниками и изучать более глубокие

аспекты хореографии. Индивидуальный подход также включает в себя учет психологических особенностей учеников. Преподаватель должен быть внимателен к эмоциональному состоянию детей, их мотивации и уверенности в себе, что позволяет создавать поддерживающую атмосферу, в которой каждый ребенок чувствует себя ценным и мотивированным на дальнейшее развитие.

Для мотивации учеников и развития их творческих способностей преподаватель использует различные методы. Важным аспектом является создание позитивной атмосферы, в которой дети чувствуют себя вдохновленными и поддержанными. Это может включать в себя поощрение за достижения, организацию конкурсных мероприятий и участие в различных творческих проектах. Преподаватель также может вводить элементы соревнования и самовыражения через создание уникальных танцевальных постановок, в которых ученики могут проявить свои индивидуальные таланты. Интересные и разнообразные задания, такие как создание собственных хореографий или участие в конкурсах, способствуют развитию их креативности и артистических навыков.

Эффективное взаимодействие с родителями является важным аспектом работы преподавателя. Регулярные консультации с родителями помогают поддерживать их вовлеченность в образовательный процесс и обеспечивают согласованность в подходах к обучению. Преподаватель информирует родителей о достижениях и проблемах их детей, что позволяет совместно находить решения и поддерживать детей в их хореографическом развитии. Создание благоприятной образовательной среды включает в себя не только физические условия для занятий, но и психологический климат. Преподаватель работает над созданием атмосферы уважения, доверия и сотрудничества как в коллективе учеников, так и в отношениях с родителями. Это способствует тому, чтобы дети чувствовали себя уверенно и могли сосредоточиться на своем обучении и развитии.

Работа концертмейстера также играет значительную роль в успешном хореографическом обучении. Концертмейстер обеспечивает музыкальное

сопровождение для занятий и выступлений, что является неотъемлемой частью хореографического образования. Его роль заключается в создании гармонии между музыкой и танцем, что помогает детям лучше понять и интерпретировать хореографические задания. Концертмейстер поддерживает атмосферу, способствующую творческому развитию и вдохновению учащихся.

Важнейшими задачами концертмейстера являются подбор музыкального репертуара и интерпретация музыкального материала. Он должен учитывать особенности хореографических номеров, что требует глубокого понимания как музыки, так и танца. Это включает в себя выбор подходящих произведений, которые соответствуют стилю и настроению танцевальных композиций, а также адаптацию музыкального материала под конкретные хореографические задачи.

Сотрудничество с преподавателем хореографии является ключевым аспектом работы концертмейстера. Вместе они согласовывают ритмические и темповые решения, выбирают музыкальные произведения и создают музыкальное сопровождение для танцевальных номеров. Это требует взаимопонимания и синхронизации, чтобы обеспечить идеальное сочетание музыки и движения. Концертмейстер должен быть готов к изменениям и корректировкам в музыкальном сопровождении, чтобы поддерживать динамику и выразительность хореографического номера.

Концертмейстер также играет важную роль в обучении детей музыкальному слуху, ритмике и координации движений. Он может проводить специальные занятия или тренировки, направленные на развитие этих навыков. Эффективное взаимодействие с учениками требует терпения и умения доступно объяснять сложные музыкальные концепции, что помогает детям лучше воспринимать музыкальный материал и улучшает их координацию и синхронность движений с музыкой.

Работа преподавателя и концертмейстера в хореографическом отделении Детской школы искусств представляет собой важный и взаимосвязанный процесс. Преподаватель фокусируется на всестороннем развитии учеников,

формируя их танцевальные навыки и артистизм, а также создавая поддерживающую образовательную среду. Концертмейстер дополняет этот процесс музыкальным сопровождением, обеспечивая гармонию между музыкой и танцем. Эффективное сотрудничество между преподавателем и концертмейстером способствует раскрытию творческого потенциала детей, их эмоциональному и профессиональному развитию. Вместе они создают условия для успешного обучения и формирования будущих артистов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Калугина О.Г. Методика преподавания хореографических дисциплин: учебнометодическое пособие – Киров: КИПК и ПРО, 2010. – 123 с.
2. Авдеева Л.М. Пластика. Ритм. Гармония: Самостоятельная работа учащихся для приобретения хореографических навыков: учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений искусств и культуры. - СПб.: Композитор, 2006. - 51 с.
3. Богданов Г.Ф. Работа над танцевальной речью. Ч.1. - Котельнич, 2006. - 160 с.
4. Каргина З.А. Технология разработки образовательной программы дополнительного образования детей. Внешкольник. Воспитание и дополнительное образование детей и молодежи. – 2006. - № 5. – С. 11 – 15.

Хаметшина Ольга Викторовна,

преподаватель по классу скрипки

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

им. Л.Х. Багаутдиновой»

РАБОТА НАД КАНТИЛЕНОЙ В КЛАССЕ СКРИПКИ

Кантилена, выступая ключевым элементом в музыкальном исполнительстве, представляет собой выразительную мелодическую линию, позволяющую артисту транслировать глубину переживаний и чувств. В контексте скрипичной игры кантилена трансформируется из простого технического задания в подлинное искусство, требующее от музыканта не

только виртуозности, но и глубокого понимания музыкальной фразы, динамических нюансов и экспрессии.

Актуальность данной статьи обусловлена тем, что многие учащиеся и педагоги испытывают сложности в освоении кантиленного звучания, что отражается на общем качестве исполнения. В современной системе музыкального образования, где зачастую доминируют технические аспекты, кантилена может оставаться недооцененной. Однако именно она позволяет исполнителю проявить индивидуальность, передать личные эмоции и создать неповторимую интерпретацию.

Кантилена, происходящая от итальянского «cantilena» («песенка») и латинского «cantilena» («пение»), представляет собой протяжную, плавно развивающуюся мелодию, предназначенную как для вокала, так и для инструментального исполнения. Этот термин также относится к певучести самой музыки или способу её исполнения.

Выразительное исполнение кантилены на скрипке требует мастерского владения различными элементами:

- безусловно плавные переходы из позиции в позицию, соединение струн и звуков между собой;
- контролируемые движения локтей правой и левой руки;
- работа указательного пальца и мизинца;
- красивая и непринужденная вибрация;
- грамотное распределение смычка.

С первых этапов обучения необходимо активно вовлекать ученика в исполняемое произведение, вдохновлять его музыкой. Произведение должно пробуждать в нём чувства и воображение. Уже при разучивании первых мелодий важно добиваться от ребёнка выразительного исполнения, понимания характера произведения: грустная мелодия должна звучать печально, весёлая – радостно, торжественная – величаво и так далее. Если музыка увлекла ученика, его эмоциональная вовлечённость положительно скажется на работе над звуком, ритмом и динамическими оттенками.

Изначально ученик может воспринимать напевность и мелодичность как некую песню без слов. Рекомендуется создавать тексты, соответствующие конкретным темам.

Преподаватель начинает знакомство с новым произведением, чтобы определить его форму и жанр. Можно использовать смешанный подход, чередуя игру учителя и ученика. Учитель обычно берет на себя наиболее сложные или важные фрагменты, такие как:

- Технически сложные для исполнения отрывки;
- Кульминационные моменты, ключевые для понимания смысла произведения.

Способность к анализу художественного текста не развивается сама по себе. Важно обучать детей внимательному восприятию и умению размышлять. Совместный анализ произведения постепенно приведет ребенка к самостоятельному пониманию. Следует подчеркнуть, что характер песни передается не только словами, но и мелодией. Анализ – это искусство разложения целого на значимые детали. Ученик должен обращать внимание на характеристики, такие как темп, артикуляция и динамика. Термины «артикуляция» и «динамика» следует вводить постепенно, используя их вместе с понятными словами.

В старших классах полезно самостоятельно слушать произведения в исполнении известных музыкантов, определять жанры других произведений, а также основные эмоции и настроение музыкального образа. Можно попробовать передать этот образ в рисунке, «нарисовать музыку».

Важным условием исполнения кантилены является плавное соединение звуков, распределение смычка при игре легато. Часто у учеников возникает проблема с поддержанием плавной мелодической линии. Важно помнить, что каждый звук должен быть равноценным в динамическом и ритмическом отношении, и исполняться свободно. При этом всегда должен оставаться запас смычка для плавной смены. Движение правой руки должно быть непрерывным

и свободным. Истинное инструментальное пение возникает благодаря плавному движению правой руки, постоянному слуховому контролю.

Основное достоинство скрипки – её способность к пению – определяется не только умением владеть смычком (обеспечивая непрерывность, равномерность и мягкость звучания), но и тем, как левая рука осуществляет переходы между звуками, связывая их воедино.

Приступая к анализу произведения, важно подобрать аппликатуру, оптимальную для конкретного исполнителя. Удачно подобранная аппликатура облегчает воплощение художественного замысла, а её изменение существенно замедляет процесс освоения материала.

В кантилене аппликатура как инструмент художественного выражения неразрывно связана с музыкальной фразировкой. При выборе аппликатуры в кантилене ключевыми факторами должны быть целостность музыкальной фразы, её тембральная окраска и общий характер звучания. Фразировка, по сути, представляет собой грамотное использование смычка, распределение его длины и выбор наиболее подходящей аппликатуры, учитывающей ритмическую и динамическую структуру конкретной фразы.

Ошибочная аппликатура, подобно неверному штриху, разрушает единство художественной фразы и искажает музыкальный смысл исполняемого произведения. Если в технических пассажах приоритетом является удобство аппликатуры, облегчающей быстрые переходы, скачки и растяжки, то в кантилене, исполняемой в более медленном темпе, можно использовать аппликатуру с большим количеством смен позиции ради выразительности. Следовательно, аппликатура, оптимальная для кантилены в медленном движении, может быть совершенно неприемлема при исполнении того же фрагмента в быстром темпе.

Скрипка обретает голос через вибрацию своих струн. Каждая из четырех струн уникальна по тембру, предлагая палитру оттенков в зависимости от регистра. Поэтому:

1. Выбор струны должен гармонировать с характером мелодии и ее выразительными потребностями.

2. При выборе аппликатуры для мелодического пассажа, стремитесь к тембральной однородности, по возможности, исполняя его на одной струне. Смена струны должна быть продиктована структурой мелодии.

3. Музыкальная суть отрывка часто требует избегать излишнего растяжения пальцев при *portamento*.

4. Следует избегать неоправданных *portamento*, искажающих смысл мелодической линии.

5. Повторение мелодической фразы, как правило, влечет за собой изменение нюансировки и аппликатуры, зачастую реализуемое через смену струны. Это необходимо для придания повторному отрывку большего разнообразия и акцентирования его значимости.

6. При повторении ноты одной высоты, смена пальца на этом звуке, изменяя тембр, усиливает выразительность.

7. Использование четвертого пальца в кантилене может быть ограничено, поскольку не всегда обеспечивает полноценное звучание: А) в высоких позициях, Б) в местах, требующих силы и звучности (особенно на струне Соль).

Причина менее выразительного звучания четвертого пальца кроется в:

1. его относительной физической слабости;
2. ограниченном диапазоне вибрации;
3. неустойчивости в верхних позициях.

Применение натуральных флажолетов (Ми, Ля, Ре, Соль) различных октав в кантилене придает ей выразительную, смягчающую окраску, особенно в сочетании с *portamento* в нюансах *pianissimo*, *piano*, *mezzo forte*. Их использование целесообразно:

1. во фразах, требующих смягчения чувства, прозрачности звучания;
2. в музыке изящного характера.

Творческий процесс создания художественного образа в музыке неразрывно связан с освоением техник звукоизвлечения и исполнительских приемов, позволяющих наиболее полно раскрыть характер произведения. Важно детально проанализировать форму музыкального произведения, его структуру, разделение на мотивы, фразы и предложения, чтобы обеспечить правильную фразировку. Необходимо тщательно изучить особенности мелодической линии и аккомпанемента, а также динамическое развитие – нарастания, кульминации и спады в каждой музыкальной конструкции. На основе этого анализа разрабатывается художественный и динамический план исполнения. Определив границы фраз, следует внимательно проследить за развитием мелодии, выделить ключевые интонационные моменты. Исполняя музыкальное произведение, учащийся должен внимательно прослушивать каждую фразу до конца, вырабатывая навык правильного дыхания перед началом следующего построения. Для придания исполнению большей выразительности рекомендуется использовать подтекстовку, обогащающую восприятие музыкального образа.

Ключом к успешному воплощению художественного образа является постоянное развитие музыкальности, интеллекта и эмоциональной отзывчивости ученика, а также совершенствование навыков звукоизвлечения. Увлеченность содержанием и образами пьесы стимулирует настойчивость в работе, техническое мастерство и стремление к яркому и убедительному выражению художественного замысла.

Громкость звучания, или динамика, является важным выразительным средством в музыке. Для создания яркого и запоминающегося музыкального образа необходимо тщательно продумать динамический план исполнения.

«Певучий» звук, характеризующийся кантиленностью, тесно связан с наличием вибрато. Вибрато обогащает звуковую палитру исполнителя, расширяет возможности интерпретации произведения и усиливает его эмоциональное воздействие на слушателя. Как отмечал музыкальный критик Углов, утрата вибрато лишает смычковый инструмент его главного очарования,

делая его безжизненным. Именно в вибрации заключается сила воздействия на слушателя, способная потрясти и покорить аудиторию. Помимо певучести, вибрирующий звук обладает преимуществом в дальности распространения.

Выбор музыкального произведения должен основываться на способностях и уровне развития учащегося. Цели, поставленные на данном этапе обучения, должны быть связаны с музыкальным содержанием произведения, его выразительностью, конкретностью и доступностью для понимания. Название пьесы для детей часто играет важную роль в создании образного восприятия. Важно детально обсудить с учащимся предстоящее публичное выступление, чтобы он осознал как сильные, так и слабые стороны своего исполнения.

Огромное значение имеет сознательное отношение к технике игры на скрипке и передаче музыкального смысла. Великие педагоги-скрипачи утверждали, что даже гаммы требуют осмысленного исполнения, а не механического повторения. Исполнитель может даже не осознавать этого, но последствия особенно неприятны, если это происходит на концерте.

Процесс музыкального исполнения состоит из нескольких этапов:

- визуальное восприятие нотной записи. Передача увиденного в сознание должна быть максимально четкой. Даже незначительные факторы, такие как усталость глаз, неподходящие очки или неправильное расстояние между глазами и нотами, могут замедлить процесс восприятия. Это особенно важно при чтении с листа.

- эмоциональное восприятие музыки исполнителем. Здесь ключевую роль играет эмоциональная вовлеченность. Чем сильнее эмоции исполнителя, тем лучше они будут переданы слушателю. Эмоциональное восприятие зависит от музыкальной одаренности. Равнодушное исполнение вызовет равнодушие у слушателей.

- передача мышечных команд для выполнения движений. Это сложный процесс. Изначально команда мышце или группе мышц отдается сознательно. Например, чтобы извлечь звук «си» на струне «ля», нужно

поставить указательный палец. Начинаящий ученик сначала обдумывает, что нужно сделать, а затем сознательно ставит палец, нажимая на струну. Со временем этот процесс автоматизируется и переходит на уровень подсознания, формируя условные рефлексы. В отличие от безусловных рефлексов, условные рефлексы формируются в течение жизни.

По мере совершенствования техники все больше движений переходит на уровень подсознания. И только новые, сложные пассажи в произведениях требуют сознательного изучения. Комплекс необходимых движений, переданных из сознания в подсознание, формирует так называемую моторную память. Полное овладение техникой игры занимает десятилетие. Паганини, благодаря своему секрету, обещал освоение за три года.

Точное воспроизведение необходимых движений мышцами и контроль за извлекаемыми звуками – задача, требующая исключительной координации. Достижение высокой точности движений – процесс длительный, требующий систематических тренировок. Прекращение занятий даже на короткий срок может привести к ухудшению, особенно в части интонации. Однако, освоение техник корректировки движений зачастую оказывается проще. Например, в работе с интонацией эффективнее научиться быстро находить нужную позицию пальца, нежели тратить время на оттачивание мгновенной постановки в идеальную точку. Особенно хорошо корректировка дается во время вибрации. Сознательная настройка звука преобладает на начальном этапе обучения, со временем уступая место коррекции, направленной на передачу музыкальной выразительности произведения. Важную роль играет четкое представление об идеальном звучании и знание способов его достижения.

Распространение звука зависит от акустических условий. В условиях открытой сцены звук скрипки не отражается обратно к музыканту. Выступления чаще всего проходят в закрытых помещениях. Как однажды заметил Леонид Коган, отсутствие контакта с аудиторией на протяжении двух минут делает творчество невозможным.

Восприятие музыки слушателями – процесс глубоко индивидуальный. Вкусы и предпочтения различны, как и эмоциональный опыт, и уровень музыкальной подготовки. Однако всех слушателей объединяет степень эмоционального воздействия, создаваемого исполнителем. Паганини утверждал, что только сильные собственные чувства могут вызвать отклик у публики. Сам Паганини после концертов пребывал в состоянии сильного эмоционального напряжения, которое он максимально передавал своим слушателям.

Кантилена, как важный элемент музыкального исполнения, представляет собой мелодичную и выразительную линию, которая позволяет исполнителю передать глубину чувств и эмоций. В контексте игры на скрипке кантилена становится не просто техническим заданием, а настоящим искусством, требующим от музыканта не только мастерства, но и понимания музыкальной фразы, динамики и выразительности. Введение в эту тему является актуальным, поскольку многие студенты и преподаватели сталкиваются с трудностями в освоении кантиленистого звучания, что может негативно сказаться на общем уровне исполнения. Актуальность данной работы обусловлена необходимостью глубокого понимания кантилены как важного компонента музыкального исполнения. В условиях современного музыкального образования, где акцент часто делается на технические аспекты игры, кантилена может оставаться в тени. Однако именно она позволяет музыканту выделиться, передать свои эмоции и создать уникальную интерпретацию произведения. Важно отметить, что кантилена не ограничивается лишь техническими приемами, но включает в себя и эмоциональную составляющую, что делает её изучение особенно важным для студентов, стремящихся к профессиональному уровню исполнения. В данной работе будут освещены несколько ключевых тем, связанных с кантиленой. Во-первых, мы рассмотрим важность кантилены в музыкальном исполнении, проанализируем, как она влияет на восприятие музыки слушателями и как помогает исполнителю выразить свои чувства. Во-вторых, будет уделено внимание технике исполнения кантилены на скрипке,

включая основные приемы и методы, которые помогут студентам достичь желаемого звучания. Кроме того, мы предложим ряд упражнений для развития кантиленистого звучания, которые могут быть полезны как для студентов, так и для преподавателей. Эти упражнения помогут развить не только технические навыки, но и чувство музыкального phrasing, что является важным аспектом в исполнении кантилены. Также будет рассмотрена роль преподавателя в этом процессе, его влияние на развитие студентов и способы, которыми он может помочь в освоении кантиленистого звучания. Не менее важным аспектом является использование динамики для достижения выразительности в кантилене. Мы обсудим, как правильно применять динамические изменения, чтобы подчеркнуть эмоциональную составляющую музыкального произведения. В заключение, мы осветим проблемы и ошибки, с которыми могут столкнуться студенты при работе над кантиленой, и предложим рекомендации по их преодолению. Таким образом, данная работа направлена на всестороннее изучение кантилены в контексте игры на скрипке, что позволит студентам и преподавателям глубже понять этот важный аспект музыкального исполнения и развить свои навыки в этой области.

Задания на дом – это не просто закрепление знаний, полученных на занятиях, но и стимул для развития у ученика организованности, креативности и образного мышления. Поддержка родителей в этом процессе крайне важна. В начале обучения родителям следует мотивировать ребенка, прививать ему усидчивость и целеустремленность. Особенно это актуально, когда речь идет о произведениях, требующих отточенной техники, умения управлять звуком и четкой фразировки. В таких случаях полезны упражнения на открытых струнах, исполняемые легато, а также совместное прослушивание музыкальных записей.

Скрипка – инструмент со «свободным» строем, который предоставляет безграничные возможности для самовыражения и раскрытия индивидуальности музыканта.

Исследования Н.А. Гарбузова, основанные на анализе исполнения одного и того же произведения разными скрипачами, показали, что каждый музыкант

обладает уникальной манерой интонирования. Эта индивидуальность позволяет им интерпретировать музыкальные интервалы в соответствии со своим эмоциональным восприятием, не нарушая при этом общей структуры произведения. Кантилена, то есть мелодичное, певучее звучание, является ключевым элементом выразительности скрипичной игры.

Литература:

1. Агарков О.М. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке - М.: Музгиз, 1956. - 64 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. — М.: . Юрайт, 2021. — 106 с.— ISBN 978-5-534-13516-9.
3. Бренинг Р.А. Свобода игрового аппарата скрипача. – Казань, 2007 – 28 с.
4. Либерман М. Культура скрипичного тона - М.: Музыка, 2011 - 272 с. - ISBN 978-5-7140-1211-2: 516-51.
5. Ямпольский И.М. Основы скрипичной аппликатуры. - 4-е изд. - М.: Музыка, 1977. - 183 с.

Шафикова Гульназ Габдельмазитовна,

преподаватель по классу домры высшей квалификационной категории

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

им. Л. Х. Багаутдиновой»

СИТУАЦИЯ УСПЕХА КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРИЕМ НА ЗАНЯТИЯХ В КЛАССЕ ДОМРЫ

Успех – это переживание состояния радости, удовлетворения оттого, что результат, к которому личность стремилась в своей деятельности, либо совпал с её ожиданиями, надеждами, либо превзошёл их.

Главный смысл деятельности учителя состоит в том, чтобы создать каждому воспитаннику ситуацию успеха. Здесь важно разделить понятия «успех» и «ситуация успеха». Ситуация – это сочетание условий, которые обеспечивают успех, а сам успех – результат подобной ситуации. Ситуация это то, что способен организовать учитель. Задача учителя в том и состоит, чтобы

дать каждому из своих воспитанников возможность пережить радость достижения, осознать свои возможности, поверить в себя.

Исполнительство на домре способствует популяризации русских народных инструментов, знакомит детей с традициями, историей народной музыки. Так, практические умения помогают нам с ребятами сохранять традиции исполнительства на русских народных инструментах. А знакомство с историей древней русской домры помогает познакомиться с культурным наследием. Домра – это наша национальная ценность!

Передо мной стоит задача сохранить интерес детей и родителей к домре.

Для того чтобы при обучении игре на домре ребёнок смог наиболее успешно проявить свои самые сильные стороны, в своей работе придерживаюсь направлений, методических находок, которые помогают в образовательном процессе организовать ситуацию успеха. Сохранить желание ребёнка обучаться музицировать на этом инструменте.

Используются современные образовательные технологии:

1. Личностно – ориентированное развитие (Индивидуальный подход к психологическим особенностям ребёнка, дифференцированные задания)
2. Технология сотрудничества (Формирование коммуникативных умений, совместная деятельность обучающихся, в разных учебных ситуациях)
3. Здоровьесберегающая технология (Мышечная культура, наблюдение за свободой мышц, правильная посадка за инструментом, безопасное обращение с инструментом)
4. ЭОР (Интернет – ресурсы, презентации - просмотр определённого концертного номера из репертуара ансамбля в разных исполнениях. Постановка исполнительского аппарата, форма произведения, темп, ансамбль с концертмейстером, культура звука).
5. Технология развивающего обучения.

Одним из актуальных направлений на пути к успеху в обучении - выбор методики и школы игры на домре. Методика Захара Ивановича Ставицкого. Это известный ленинградский педагог - методист. Большое значение педагог

придаёт начальному периоду обучения. Здоровьесберегающим технологиям. Это важно для нас, педагогов дополнительного образования т.к. наши программы написаны на небольшой срок обучения. Сюда можно отнести начальный период обучения, в это время закладываются основы воспитания мышечной культуры, свободный игровой аппарат, культура звукоизвлечения. Практика показала, что успешно освоив все этапы начального обучения по методике Ставицкого, воспитанник сможет продолжить обучение профессионально в музыкальной школе, или даже перейти на обучение на другой музыкальный инструмент, т.к. ранее были сформированы основные полезные и необходимые мышечные навыки. Важно, чтобы педагог сам владел этой методикой и мог показать все приёмы игры. От профессионализма педагога зависит здоровье рук ребёнка. Все дальнейшие неудачи и зажатости берут начало именно на этом, начальном этапе обучения.

Следующим направлением будет практика выбора репертуара домриста.

В наши дни всё больше выходят в печать нотные пособия, написанные современными домристами - педагогами, композиторами – аранжировщиками. Нотный материал имеет электронное приложение с ансамблевыми партиями, а также фонограммы некоторых пьес для домашнего и концертного музицирования без фортепиано.

Один из главных советов для педагога при выборе репертуара - «не навреди!» Репертуар подбирается с учётом способностей учащегося. Здесь на помощь приходит нотная библиотека. Учащийся может сам выбрать любое произведение из предложенных сборников.

Следующим направлением является практика выбора инструмента.

Домра для звукоизвлечения сложный инструмент. Так, обучаясь игре на баяне, скрипке, в конце первого года обучения ученик уже исполняет несложные пьесы. А на домре только – только начинают формироваться мозоли от струн. Домра, инструмент с высоким натяжением струн. Это затрудняет обучение, особенно для младших школьников. Для успешного обучения важен правильный выбор инструмента. Здесь также работает правило «не навреди!».

На примере нескольких инструментов, нужно объяснить ребёнку, почему лучше выбрать, например, потрескавшийся от времени инструмент, а не тот, что блестит от лака. Рассказать секреты, что иногда этот лак музыканты сами снимают наждачной бумагой. Это делается для удобства и развития беглости пальцев в левой руке.

Одним из главных критериев успешного обучения детей - личность Педагога.

Педагог, работающий в детской школе искусств, это человек преданный своему делу, любящий своё дело всей душой. Каждая встреча с учеником - это радость. Радость от того, что с ним можно поделиться с любимым делом. Отрадно, что можно объяснить ребёнку материал так, что он будет понятен. Есть возможность показать, как не бояться трудностей. Если у ребёнка что-то не получается, то обязанность педагога - искать пути решения. Это его профессия. Очень хорошо, когда педагог сам учится, посещает семинары. После интересного семинара появляется вдохновение, с которым приходишь на занятие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Актуальные проблемы дифференцированного обучения / [И. А. Ананич, А. Б. Василевский, В.[!Р.] И. Водейко и др.]; Под ред. Л. Н. Рожиной. - Минск : Нар. асвета, 1992. - 189 с.
2. Ставицкий З. Начальное обучение игре на домре. - Л.: Музыка 1984. - 64с.
3. Шумакова Н. Б. Обучение и развитие одарённых детей. – М.: Изд во МПСИ; Воронеж : Изд во НПО «МОДЭК», 2004. – 336 с.

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

НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ К ИГРЕ НА СКРИПКЕ.

ОРГАНИЗАЦИЯ ИГРОВОГО АППАРАТА

Сложная природа процесса формирования скрипача предполагает комплексный подход к тем трудностям, которые возникают на разных этапах развития учащегося. Педагогу постоянно приходится следить за тем, чтобы ученик освоил наиболее рациональную с точки зрения его индивидуальных способностей, постановку как левой, так и правой руки, чтобы у ученика вырабатывалась интонационная ориентация и ритмическое чувство, чтобы он овладел основами звукоизвлечения, строением музыкальной фразы и доступной его пониманию выразительности интерпретации. Одновременно педагог должен стремиться к развитию музыкальности учащихся, для этого необходимо учитывать и черты характера ребенка, особенно его психологического склада, темперамента, общего развития, специфику анатомического строения обеих рук и плечевого пояса. Уделяя внимание каждому из перечисленных фактов, надо помнить, что лишь в своей совокупности, они смогут обеспечить наиболее благоприятные условия для формирования будущего исполнителя.

Основной вид деятельности для ребенка - игра. Именно поэтому столь важные вопросы как постановка игрового аппарата должен подаваться через призму образного, ассоциативного мышления, через игровую деятельность.

На первых уроках ребенку трудно одновременно выполнять сразу несколько задач, т.е. следить за правильностью постановки и корпуса и рук. Поэтому для максимальной концентрации внимания ученика следует ставить только одну конкретную задачу. Например, в данный момент в течение 2-3 минут мы отрабатываем верное положение левой руки, затем проверяем положение корпуса и головы. Далее откладываем скрипку и сосредотачиваемся на отработке движений правой руки.

Оптимальной постановкой исполнительского аппарата скрипача по мнению многих специалистов является опора корпуса на обе ноги. Для обеспечения максимальной устойчивости следует ставить ноги приблизительно на ширину плеч. Следует помнить, что абсолютно статичное положение корпуса противостоит естественной человеческой природе, мы находимся как бы в постоянном «подтверждении» баланса тела и равновесия. Поэтому на начальном этапе обучения важно зафиксировать умение не только равномерно распределять вес тела на обе ноги, но и плавно переносить его то на левую, то на правую ногу, ведь именно этого зачастую требуют определенные художественные задачи.

Среди типичных недостатков постановки корпуса можно отметить сгорбленность, сутулость ученика, следовательно, низкое положение скрипки. Это не только негативно влияет на качество исполнения, но может привести и к ухудшению здоровья – проблемам с осанкой и болезням позвоночника. В качестве рекомендации следует повторять начинающим музыкантам слова профессора П.С. Столярского: «Скрипку надо держать гордо».

Положение головы относительно инструмента при игре на скрипке должно быть максимально естественным. А именно, такая постановка, при которой исключается излишнее напряжение мышц шеи и плечевого пояса.

Постановка левой руки. На начальном этапе особенно важно следить за «округлостью» пальцев левой руки, наличию пространства между большим и указательным пальцем, а также правильным положением кисти относительно шейки инструмента. Положение, при котором кистевой сустав является непосредственным продолжением линии предплечья, наиболее оправдано, оно обеспечивает максимальную свободу движения исполнительского аппарата.

Постановка кисти и пальцев на струнах, как и многое в «приспособлении к инструменту», зависит от особенностей конкретного организма, антропометрии конкретного исполнителя. В частности, в большинстве методических изданий наиболее рациональным признан способ определения оптимального положения пальцев (прежде всего большого), предложенный

Ю. Янкелевичем: «Пальцы ученика становятся на струнах в расположение кварты между 1-м и 4-м, и если ученик свободно и естественно берет этот интервал, то положение, которое при этом занимает большой палец, и будет для него правильным».

Нужно отметить, что пропорции тела, дина рук в детском возрасте неоднократно меняется. Следовательно, постановку следует корректировать не к конкретной «сегодняшней» ситуации, а оставаться в рамках общих норм и принципов для обеспечения действия рук в координированных зонах.

Постановка и движения правой руки обеспечивают характер, красоту звука, его масштабность, богатство агогики.

Существует три основных типа расположения пальцев, держащих смычок: мелкое, среднее, глубокое. При первом способе смычок удерживается лишь кончиками пальцев достаточно далеко от колодки. Такой способ на сегодняшний день актуален только для исполнения барочной музыки, где не требуется масштабной игры. Фанко-бельгийское расположение пальцев – несколько глубже и со смещением к колодке позволяет включить в исполнение целостное движение руки, что придает звуку большую яркость, наполненность.

Отдельный вопрос составляет положение большого пальца. Его положение также может несколько варьироваться в зависимости и от художественных задач, и строения рук исполнителя. На начальном этапе обучения также важно постараться преодолеть врожденный «хватательный рефлекс», который заставляет учеников крепко сжимать смычок, а следовательно излишне напрягать руку. Упражнение: учитель держит смычок, а ученик ведет по трости рукой, имитируя все изменения положений пальцев и кисти, свойственные ведению смычка. Подобное упражнение не только позволит избавиться от «хватательного рефлекса», но и поможет глубже осознать совокупность движений правой руки, осмыслить дефекты ведения смычка.

Перспектива постановки педагогической задачи заключается не только в намётке плана для конкретного ученика, но и в необходимости видеть далеко

вперёд весь процесс развития ученика. Очень важно учитывать психологические моменты в непосредственном общении с учеником на уроке, а именно эмоциональность, сосредоточенность, утомляемость, выносливость, работоспособность, целеустремлённость. В зависимости от их сочетания и надо планировать первые занятия, подбирать репертуар. Образность мышления нужно воспитывать с ранних лет, когда ребёнок ещё играет в первой позиции простенький репертуар. Важно подбирать репертуар, ведущий ученика от ясных и простых задач к более сложным. С учеником нельзя хитрить, обманывать или захваливать, дети умеют себя оценивать, и любое захваливание принесёт только вред. Ученика нужно хвалить, когда он того достоин, и ругать, когда он этого заслуживает. Поощрение должно иметь место, иначе ребёнок не получит объективной картины своей игры. Умелое и тактичное обращение с учеником - это способность педагога вселить в него уверенность.

Литература:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. - М. Музыка, 1965. – С. 31-36.
2. Гондельвейзер А. Из бесед о музыкальном воспитании и обучении детей / Вопросы фортепианной педагогики - М.: Классика - XXI, 2006. – Вып. 2. - С. 5-24.
3. Флеш К. Искусство скрипичной игры. - М.: Классика - XXI, 2024. – 304 с.
4. Янкелевич Ю. И. Педагогическое наследие. - 2-е изд., перераб. и доп. - М. : Постскриптум, 1993. - 310 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1.	Ананьева Елена Николаевна ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД РАЗЛИЧНЫМИ ВИДАМИ ФАКТУРЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАЛЫХ ФОРМ С УЧАЩИМИСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ ФОРТЕПИАНО	3
2.	Буркова Любовь Васильевна Кузьмичёва Надежда Владимировна ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОРТЕПИАНО	6
3.	Арбачакова Екатерина Николаевна ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ С РАС В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО	7
4.	Гайнутдинова Роза Миннахматовна ВНЕДРЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В УЧЕБНЫЙ ПРОЦЕСС КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА	8
5.	Замилов Рустем Ринатович ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ И КОЛЛЕКТИВНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ С ЦЕЛЬЮ СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ	12
6.	Замилова Луйиза Мегдятовна ВЛИЯНИЕ ХОРОВОГО ПЕНИЯ НА РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ	15
7.	Ильющкина Виктория Витальевна ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАЛЬ – ОДИН ИЗ ВАЖНЕЙШИХ АСПЕКТОВ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ НА ФОРТЕПИАНО	18
8.	Колтунова Татьяна Николаевна ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В РАБОТЕ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОСТИ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ	21
9.	Кравченко Эльвира Назифовна ЗНАКОМСТВО СО СБОРНИКОМ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС «ИГРУШКИ» КОМПОЗИТОРА М. ХАЙРУЛЛИНОЙ	26
10.	Красильникова Анастасия Андреевна ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ КРЕАТИВНОЙ ЛИЧНОСТИ	33
11.	Ларионова Оксана Михайловна ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД КАНТИЛЕНОЙ В КЛАССЕ ДОМРЫ	36
12.	Мусина Регина Раисовна МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВНЫХ УМЕНИЙ И НАВЫКОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО	38
13.	Мухаметшина Венера Робесовна ВОЗМОЖНОСТИ САМОРЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИ ОДАРЕННОГО РЕБЕНКА В УСЛОВИЯХ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ	42
14.	Николахина Анна Валерьевна СОВРЕМЕННЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ	47
15.	Нурмухаметова Айгуль Маратовна ИСПОЛНИТЕЛЬ И СЦЕНА	51

16.	Панкова Наталья Владимировна ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ, КАК ИНСТРУМЕНТ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ТАНЦА	54
17.	Петрова Лидия Ивановна, Войтеховская Эльза Рафисовна ОСНОВНЫЕ ЗАКОНЫ И ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ ТАНЦА	57
18.	Петрова Лидия Ивановна, Войтеховская Эльза Рафисовна РАЗВИТИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОСТИ НА УРОКАХ НАРОДНОГО ТАНЦА	60
19.	Реддер Галина Леонидовна, Усманова Эльза Валериановна РАЗВИТИЕ МЕТРОРИТМИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ НА УРОКЕ РИТМИКИ В НАЧАЛЬНЫХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ КЛАССАХ	63
20.	Рудзит Лариса Викторовна КОНКУРСНЫЙ ОТБОР В ДШИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: НАПРАВЛЕНИЯ ИЗУЧЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ И МЕТОДЫ ИХ РЕШЕНИЯ	67
21.	Семенова Вероника Михайловна СОЗДАНИЕ УСЛОВИЙ ДЛЯ РАСКРЫТИЯ И РАЗВИТИЯ СПОСОБНОСТЕЙ ТАЛАНТЛИВЫХ ДЕТЕЙ С ПОМОЩЬЮ МОТИВАЦИИ И ОБУЧЕНИЯ. РОЛЬ ПЕДАГОГА В ЭТОМ ПРОЦЕССЕ	71
22.	Спирягина Ирина Александровна МЕЖПРЕДМЕТНЫЕ СВЯЗИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ДИСЦИПЛИН КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОГО ОБУЧЕНИЯ ЮНЫХ МУЗЫКАНТОВ	74
23.	Суходольская Рузалия Салиховна ВОКАЛЬНО-ХОРОВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ДЕТСКОГО ХОРА КАК ЭФФЕКТИВНЫЕ СПОСОБЫ РАБОТЫ НАД ГОЛОСОВЫМ АППАРАТОМ У УЧАЩИХСЯ ХОРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ	77
24.	Тазиева Раиса Фаритовна УЧЕНИК И КОНЦЕРТМЕЙСТЕР. ОТ РАБОЧЕГО ПРОЦЕССА ДО КОНЦЕРТНОГО ВЫСТУПЛЕНИЯ	81
25.	Тарханова Лилия Михайловна НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ТАТАРСКИМИ ПЕСНЯМИ В ХОРЕ МАЛЬЧИКОВ «ЭКСКЛЮЗИВ»	86
26.	Титова Ирина Николаевна РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ И МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ НАЧИНАЮЩЕГО ПИАНИСТА	90
27.	Толстов Глеб Олегович РАБОТА НАД СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	94
28.	Толстова Юлия Павловна РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ НА ПРИМЕРЕ ИЗУЧЕНИЯ ГАММ В КЛАССЕ ФЛЕЙТЫ	98
29.	Фахрутдинова Гузель Игоревна, Латыпова Анастасия Тагирзяновна БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В РАБОТЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ	102
30.	Хаметшина Ольга Викторовна РАБОТА НАД КАНТИЛЕНОЙ В КЛАССЕ СКРИПКИ	106
31.	Шафикова Гульназ Габдельмазитовна СИТУАЦИЯ УСПЕХА КАК ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРИЕМ НА ЗАНЯТИЯХ В КЛАССЕ ДОМРЫ	116
32.	Шлычкова Кристина Владимировна НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ К ИГРЕ НА СКРИПКЕ. ОРГАНИЗАЦИЯ ИГРОВОГО АППАРАТА	120

