

Министерство образования, науки и молодежной политики Республики Коми

**Государственное профессиональное образовательное учреждение
«Гимназия искусств при Главе Республики Коми» им. Ю.А. Спиридонова**

I Открытый городской конкурс «Юные виртуозы Севера»



Материалы конференции

**«Актуальные вопросы практики преподавания и
исполнительства в Детских школах искусств»**

Сыктывкар, 2018

УДК 78
ББК 74.20
А 15

А 15	АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРАКТИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В ДЕТСКИХ ШКОЛАХ ИСКУССТВ: Материалы конференции / Отв. ред. Галушка И.В., Кузнецова Т.А. – Сыктывкар, 2018. – 172 с.
------	---

В сборнике включены статьи участников педагогической конференции «Актуальные вопросы практики преподавания и исполнительства в детских школах искусств», проходившей 17 февраля 2018 г. на базе Гимназии искусств при Главе Республики Коми.

В сборнике обсуждаются актуальные вопросы музыкального образования в рамках профессиональных стандартов и современных аспектов государственной политики в сфере дополнительного и профессионального образования. Содержание материалов сборника отражает результаты деятельности педагогов Детских школ искусств Республики Коми.

Сборник адресован преподавателям детских школ искусств, студентам; руководителям и педагогическим работникам образовательных организаций, организаций дополнительного и среднего профессионального образования.

Все статьи сборника сохраняют авторскую редакцию, всю ответственность за содержание несут авторы

©«Гимназия искусств», 2018

Оглавление

Антонова Т.Г. РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДМШ	6
Беляева Е.В. ПРИНЦИПЫ И ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВНЫХ ПРИЕМОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ В КЛАССЕ СКРИПКИ	10
Беляева О.В. РОЛЬ ИГРЫ В НАЧАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ВИОЛОНЧЕЛИСТА	15
Берникова Е.С. МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА И СЕМЬЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	20
Волощук М.В. ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ КАНТИЛЕНА В КЛАССЕ СКРИПКИ	25
Галушка И.В., Калянова Ю.В. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ ПО ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ СО СМЕШАННЫМИ АНСАМБЛЯМИ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ	28
Гарферт О.Я. ЭВОЛЮЦИЯ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ НА ПРАКТИКЕ	32
Горина Н.С. ПРИНЦИП ДОСТУПНОСТИ В ОБУЧЕНИИ УЧАЩИХСЯ ДШИ В СКРИПИЧНОМ КЛАССЕ	36
Ерсакова О.В. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДМШ	40
Желдак Г.А., Коленко Н.Г. ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБУЧАЮЩИХСЯ, ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДШИ – ВОЗМОЖНОСТЬ РЕАЛИЗАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА, В ТОМ ЧИСЛЕ В РАМКАХ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДУХОВНО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ	43
Жукова М.Я. ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ОБЩЕЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА УРОКАХ СКРИПКИ И СКРИПИЧНОГО АНСАМБЛЯ.....	48
Калимова Т.В. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ	53
Ковалева С.Л. ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ДМШ	55
Косушкина Е.А. РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРА.....	630

Кузнецова Т.А. ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ДИСТАНЦИОННОЙ ПОДДЕРЖКИ НЕПРЕРЫВНОГО ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ПЕДАГОГОВ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ КЕЙС-МЕТОДА	63
Летавина С.Ю. ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДОВ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДШИ	66
Льюрова М.Н. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ВЫДАЮЩИХСЯ ПЕДАГОГОВ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ГАММ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО	71
Манахов П.Н. ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО – СРЕДСТВО, СПОСОБСТВУЮЩЕЕ ВСЕСТОРОННЕМУ РАЗВИТИЮ ЛИЧНОСТИ	75
Манахова Т.И. ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКАЛЬНОГО И ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ	80
Мишарина С.Н. РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА В КЛАССЕ СКРИПКИ	84
Нефляшева Т.А. РАЗВИТИЕ МЕЛОДИЧЕСКОГО СЛУХА ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА СКРИПКЕ	86
Осипова Н.В. ОСНОВЫ ИМПРОВИЗАЦИИ И СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ.....	90
Куратова С.А. РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО	99
Попов В.М. РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ АРПЕДЖИО НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ ДЛЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ.....	104
Попова Е.А. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ АНСАМБЛЕМ СКРИПАЧЕЙ	108
Потолицына Н.Л. ФОРМИРОВАНИЕ ДВИГАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА, КАК ЧАСТЬ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ	112
Прокушева Г.Г. НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ОСВОЕНИЯ ГИТАРЫ «ОБУЧЕНИЕ С УВЛЕЧЕНИЕМ».....	116
Ревунец В.М. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ХОРМЕЙСТЕРАМ ПРИ ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ НАД ДВУХГОЛОСНЫМ ПЕНИЕМ В МЛАДШЕМ ХОРЕ.....	119
Сердитова А.Л. МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА	125
Симантьева Л.В. ИННОВАЦИОННЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ МЕТОДИКИ В РАБОТЕ ФОРТЕПИАННЫХ КЛАССОВ.....	129

Стахиева А.В. ДОШКОЛЬНЫЙ ВОЗРАСТ РЕБЕНКА (6-7лет)	133
Стороженко Т.Г. ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ	138
Тегленкова Е.А. АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРАКТИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРОВ КОМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО.....	141
Урих Т.А. РОЛЬ АНСАМБЛЯ СКРИПАЧЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ И ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ В ДШИ	146
Филиппова Г.Н. РАБОТА НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ.....	150
Филиппова И.Н. РАБОТА НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ В КЛАССЕ СКРИПКИ	158
Филонова Л.А. МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ТЕМЫ «ДИАТОНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ. ПЕНТАТОНИКА» В 7 КЛАССЕ ДШИ	162
Хохлова А.С. РАБОТА НАД ГАММАМИ С УЧАЩИМИСЯ 1 КЛАССОВ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО	166
Черепанова О.А. НАИБОЛЕЕ ВАЖНЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ НАД ШТРИХАМИ ДЕТАШЕ И ЛЕГАТО В КЛАССЕ ВИОЛОНЧЕЛИ.....	169

РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ДМШ

*Антонова Татьяна Геннадиевна,
преподаватель*

*МАУДО «Сыктывкарская детская музыкально-хоровая школа»,
г. Сыктывкар*

В настоящее время концертмейстерство является наиболее распространенной формой исполнительства для пианистов, одной из самых востребованных профессий в сфере специального музыкального образования. Сфера концертмейстерской деятельности весьма обширна и охватывает многие области музыкального исполнительства и педагогики. Без деятельного участия концертмейстеров сложно представить не только подготовку профессиональных исполнителей, но и занятия с юными музыкантами на начальном этапе обучения музыке.

Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры и особого призвания. Любая другая музыкальная деятельность едва ли может сравниться с концертмейстерской по своей многофункциональности и универсальности.

Концертмейстерская область музицирования предполагает владение, как всем арсеналом пианистического мастерства, так и множеством дополнительных умений: навык сорганизовать партитуру, «выстроить вертикаль», выявить индивидуальную красоту солирующего голоса, обеспечить живую пульсацию музыкальной ткани и т. п.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

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

Знания и навыки необходимые концертмейстеру:

- в первую очередь - умение читать с листа фортепианную партию любой сложности, понимать смысл воплощаемых в нотах звуков, их роли в построении целого; играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому его выражению;

- владение навыками игры в ансамбле;
- умение подчиняться творческой воле солиста, стать с ним единым музыкальным целым, порой в ущерб своим музыкальным амбициям;
- знание специфики инструментального и вокального исполнительства: штрихи (у струнников), дыхания (у певцов и духовиков), агогика (у тех и других), тесситура (у вокалиста).
- быстрота реакции на сцене во время исполнения;
- дирижерское предвидение и предслышание, иногда «спасающие ситуацию» во время публичного концерта.
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности, что полезно и необходимо при игре с духовыми инструментами, а также для работы с вокалистами;
- знание правил оркестровки; особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра; наличие тембрального слуха;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- умение «на ходу» подобрать мелодию и аккомпанемент; иметь навыки импровизации, подбирать по слуху гармонии к заданной теме в простой фактуре.
- общая музыкальная эрудиция: из знания музыки, больших музыкальных накоплений и рождается чувство стиля, меры, вкуса.

Концертмейстер должен обладать рядом положительных психологических качеств. Так, внимание концертмейстера – это внимание совершенно особого рода. Оно многоплановое: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к солисту – главному действующему лицу. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Мобильность, быстрота и активность реакции также очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Он обязан в случае, если солист на концерте или экзамене перепутал музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести произведение до конца.

Опытный аккомпаниатор всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста перед эстрадным выступлением. Лучшее средство для этого – сама музыка: особо выразительная игра аккомпанемента,

повышенный тонус исполнения. Творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Воля и самообладание – качества, также необходимые концертмейстеру и аккомпаниатору. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом солиста». Так, при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобой, фаготу, валторне, тубе. При инструментальном аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно превышает подвижность человеческого голоса.

Концертмейстер в классе – это помощник, аранжировщик, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса, целенаправленно выполняющий свои профессиональные задачи.

Большое значение для эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основным принцип здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик.

Пианист обязан продумать 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.

Выйдя на сцену, концертмейстер должен подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу

после настройки инструмента нужно положить руки на клавиатуру и внимательно следить за учеником, очень часто, особенно в начальных классах, ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может заставить концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше, еще в классе научить учащегося показывать концертмейстеру начало игры, но это умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог всеми силами должны стремиться передать инициативу ученику. «Императивные» исполнения в классе допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить ученика. Сущность же аккомпанирования юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день.

Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе (а иногда - и вследствие ее) не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой

неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Иногда даже способный исполнитель на инструменте запутывается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания. Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную «подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо договориться с учеником, с какого места продолжить исполнение и далее спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Работа концертмейстера уникальна и увлекательна, его роль в учебном процессе детских музыкальных школ неоспоримо велика. Несмотря на то, что к данному виду деятельности часто относятся свысока, а сами концертмейстеры всегда остаются «в тени» – их искусство требует высокого музыкального мастерства и бескорыстной любви к своей профессии.

Список литературы:

1. Люблинский А.П. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972. – 81 с.
2. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ // О мастерстве ансамблиста. Сборник научных трудов / Отв. ред. Т. Воронина. – Л.: Изд-во ЛОЛГК, 1986. – С. 84-91
3. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996.

ПРИНЦИПЫ И ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВНЫХ ПРИЕМОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ В КЛАССЕ СКРИПКИ

Беляева Елена Васильевна,

преподаватель

МБУДО «Детская музыкальная школа»

п.г.т. Краснозатонский

*Когда говорят про скрипача: у него скрипка поет – вот высшая ему похвала.
Тогда его не только слушают, но стремятся слушать, о чем скрипка поет...*

Б. В. Асафьев

Красивый, певучий, осмысленный звук - главное качество музыканта, особенно исполнителя на струнно-смычковых инструментах. Это разнообразная динамическая палитра исполнителя, тонкость фразировки и акцентировки, умение музыканта находить звуковые краски, которые передают стиль эпохи, характер исполняемого произведения. Вопросы культуры звука скрипача освещены в работах наших известных педагогов – музыкантов: К.Г. Мостраса, А.И. Ямпольского, Ж. Сигети, Ю.И. Янкелевича, а основоположник русской скрипичной школы Л. Ауэр считал наличие красивого звука основным делом обучения скрипача[1].

*Пойте на скрипке. Это единственное средство
сделать вашу игру выразительной...*

Л. Ауэр

Проблема качественного звукоизвлечения на скрипке сохраняет свою актуальность и в настоящее время. Наряду с такими критериями оценки исполнителей, как артистизм, свобода самовыражения, понимание стилевых особенностей, владение разнообразными приемами игры, всё же, самое главное требование - качество звукоизвлечения и высокий художественный и технический уровень этого процесса.

В сложном процессе звукоизвлечения и исполнения на струнно-смычковых инструментах ведущая роль принадлежит слуху, поэтому в основу воспитания культуры звучания должна быть положена систематическая работа по развитию внутреннего слуха. Исходя из данных психологии и физиологии, методы обучения исполнительскому мастерству должны быть комплексными - слуходвигательными. Осваивая основные приемы звукоизвлечения, нужно вносить в процесс обучения скрипача элементы творческого развития слухового восприятия и музыкального мышления. Кроме того, метод овладения основами звучания и техники смычка должен быть ориентирован на организацию исполнительских приемов профессионального музыканта.

Существуют различные приемы овладения первоначальными игровыми навыками. Работу над звукоизвлечением с начинающими скрипачами я начинаю с использования нижней, затем средней части смычка. При этом методе игровые движения и приемы звукоизвлечения осваиваются комплексно, осознано и дают ряд преимуществ:

- исключается фиксация плечевого сустава (он остается свободным) и «жёсткая хватка» смычка, так как в основе метода лежит ощущение руки, веса смычка и формирование умения уравнивать смычок пальцами;
- уменьшается опасность мышечного напряжения, т.к. регулируется давление смычка на струну (с помощью незначительного воздействия мизинца на трость происходит облегчение смычка);

- появляется возможность связать навык удерживания смычка пальцами и исходный прием извлечения звука.

Работа над звукоизвлечением в нижней части смычка предполагает распределение внимания между слуховыми, мышечно-тактильными и двигательными ощущениями. Начальное обучение звукоизвлечению у колодки - процесс сложный и не может гарантировать моментальных или перспективных результатов. Поэтому методы обучения должны быть подобраны рационально.

Разрешение проблемы формирования основных приемов звукоизвлечения на скрипке заключается в использовании следующих принципов:

- при формировании техники звукоизвлечения смычком - опора идет на слуховой критерий, а каждое игровое движение осваивается в тесной связи со слуховым восприятием;
- необходимо как можно раньше сформировать сознательный навык управления мышечными ощущениями в игровых движениях ученика: от расслабления - к мышечной энергии - и снова к расслаблению;
- постоянная ориентировка в весовых соотношениях при игре различными частями смычка;
- овладение приемами звукообразования сначала в коротких отрезках смычка последовательно в нижней, средней и верхней его частях. Данный принцип обусловлен тем, что звукоизвлечение целым смычком представляет собой сложный навык, и его качественное выполнение должно быть подготовлено освоением простых элементов;
- освоение с самого начала комплекса основных приемов техники смычка, таких, как: звукоизвлечение при движении вниз и вверх, соединение звуков при смене смычка и при смене струн в различных частях.

Раннее овладение целым набором перспективных игровых приемов позволяет уже на первоначальном этапе обучения достигать плавности, напевности, мелодической слитности и интонационной выразительности в исполнении. Последовательное выполнение изложенных принципов ориентирует юных скрипачей на овладение культурой скрипичного звука. Это возможно лишь при условии - двигательной свободы начинающего скрипача, его правильном приспособлении к инструменту.

В развитии навыков правильного качественно звукоизвлечения в скрипичном исполнительстве трудно переоценить значение штрихов, так как правильное применение различных смычковых способов произнесения мелодии в единстве с техническим приемом левой руки (вibrato) определяют культуру звука скрипача. Мелодическая мысль неотделима от особенностей её произнесения на инструменте так же, как человеческая речь от артикуляции и

интонации произнесения. Понятие «штрих», применительно к смычковым инструментам, должно рассматриваться как характер произнесения музыкальных звуков, основанный на образно-интонационном содержании мелодии, достигаемый определенными движениями смычка.

Скрипичные штрихи условно можно разделить на две группы: основные и производные. К основной штриховой группе можно отнести легато, деташе, мартеле, сотие и спиккато. Остальные скрипичные штрихи правомерно можно считать производными, т.к. в их звуковых характеристиках и приёмах исполнения комбинируются отдельные элементы названных пяти типов. Основные скрипичные штрихи активно формируют основные навыки управления звуком скрипки, приёмы звукоизвлечения и звуковедения, смены направления смычка, переходов с одной струны на другую.

Певучая, мелодическая природа скрипки в наибольшей степени связана со штрихом легато, который представляет собой осуществление идеала непрерывного потока звуков. Поэтому данный штрих должен быть развит каждым скрипачом до совершенства. Большим подспорьем в освоения различных приёмов связывания звуков смычком может послужить сольфеджирование, где главной задачей ставится осмысление мелодии, её грамотная фразировка и мелодическое дыхание.

Трудно преувеличить значение общей свободы и целесообразности движений при игре на скрипке для становления культуры скрипичного легато. На деле, в результате даже самой незначительной зажатости какого-либо сустава или излишней напряжённости мышц рук движения смычка становятся угловатыми, ухудшается атака звука, ограничивается слуховое восприятие. Важнейшее условие хорошего легато – умение рационально использовать длину всего смычка, его частей и отрезков – неотделимо от образно-художественного смысла и строения музыкальной фразы.

В основе процесса овладения выразительной фразировкой лежит формирование двух навыков: умения расчленять мелодию на периоды, предложения, фразы, мотивы и умения определять подход к кульминации, саму кульминацию и кульминационный спад.

Как же организовать перспективное формирование и развитие многочисленных приёмов и навыков, составляющих мастерство владения скрипичным легато? Прежде всего, нужно как можно раньше сформировать у ученика представление о том, что исполнить на скрипке музыкальную фразу легато означает не просто исполнить несколько звуков на одно движение смычка, а достичь особого характера звучания: слитности, непрерывности, выразительности – качеств, присущих вокалистам. Поскольку осмысление характерных черт какого-либо штриха более эффективно происходит путём

сравнения, целесообразно обратить внимание юного скрипача на различие двух способов соединения звуков в мелодии – менее связного, осуществляемого разными движениями (деташе) и более связного, выполняемого одним движением смычка (легато). Передать различие этих приемов поможет проведение ассоциации с понятиями «сказать» и «пропеть». Такой приём способствует осознанию характера связной и раздельной игры. Знакомить ребёнка с разграничением штрихов можно уже на стадии освоения элементарных приёмов исполнения, т.к. метод позволяет приступать к систематическому изучению штриха легато и деташе на материале пьес по открытым струнам.

Выделю главные требования в работе над звукоизвлечением с начинающими скрипачами, которых придерживаюсь в своем классе:

- слуховая настройка (установка) на мелодическую слитность, напевность звучания;
- в основу работы над разнообразными техническими приёмами ложиться фразировка мелодии;
- последовательное изучение различных вариантов распределения смычка, основанное на метроритме и смысле музыкальной фразы, с учётом взаимодействия трёх основных факторов звукоизвлечения:
 - игровой точки,
 - скорости движения смычка,
 - давления смычка на струну;
- систематическая проработка навыков соединения звуков при перемене направления смычка и его переходах с одной струны на другую;
- координация движений правой руки и смычка с элементами техники левой руки – чёткой артикуляцией пальцев, сменами позиций, вибрато.

Необходимо научить юных скрипачей слушать, привить бережное отношение к звучанию скрипки, элементарному владению звуком и ритмом, добиваться выразительного и образного исполнения даже самых простых детских пьес.

Процесс совершенствования художественного звукового мастерства безграничен. И когда основные градации звука освоены, встает вопрос о целенаправленности использования звука, связанной с художественными представлениями, которые появляются с развитием скрипача как музыканта. Аналогично с поиском красок художником у юного музыканта идет поиск красок в звуке. Поиск звуковой динамики, колорита, характера звучаний происходит исходя из тематического материала, стиля произведения и способствует формированию собственного индивидуального и неповторимого звукового «языка» музыканта.

Список литературы:

1. Ауэр Л. «Моя школа игры на скрипке». М. 1965.
2. Берлянич М., Либерман М. Культура звука скрипача. М.: Музыка, 1985.
3. Корто А. «О профессиональном искусстве»
4. Мищенко Г. «Методика обучения игре на скрипке».
5. Флеш К. «Искусство скрипичной игры». М. 1963
6. Ямпольский А. «К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей». М.1968.
7. Янкелевич Ю. « О первоначальной постановке скрипача». М. 1983.
8. Янкелевич Ю. «Педагогическое наследие». М.: Постскриптум, 1993.

РОЛЬ ИГРЫ В НАЧАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ ВИОЛОНЧЕЛИСТА

Беляева Ольга Владимировна,

преподаватель

Гимназии искусств при Главе Республики Коми,

г. Сыктывкар

В этой работе я хочу поделиться своим опытом работы в области выстраивания взаимоотношения между педагогом и учениками, рассказать об оптимальном, на мой взгляд, построении урока с целью повышения качества урока и его плодотворности в младших классах.

Редко бывает в практике, чтобы уровень способности учащегося был равнозначен степени интереса. Задача педагога - приобщить детей к музыке без нажима, словно играючи, сделав музыкальные занятия увлекательными.

В процессе обучения ребенку необходимо играть. О том, что ум ребенка находится на кончиках пальцев, сказал когда-то известный педагог Сухомлинский. И это не просто красивые слова. Ловкие, умелые пальчики – залог полноценного интеллектуального развития (внимания, мышления, воображения, зрительной и двигательной памяти). А для того, чтобы процесс проходил весело и интересно, придумано множество упражнений в форме игр. Причины, побуждающие ребенка к игре - это любопытство и потребность активно действовать. Из этих причин формируются наши интересы.

Воображение обогащает жизнь ребенка. Наделяя вещи и предметы волшебными и фантастическими свойствами. С помощью воображения ребенок развивает свои способности, приобретает ощущения собственной значимости.

Социальные психологи установили: человек, который высоко ценит себя, склонен работать с более высоким напряжением и максимально использовать свои возможности.

Процесс общения учителя и ученика имеет три вида по своему психологическому содержанию: авторитарный, диалогический и комфортный.

По моему мнению, развитию личности ученика, может способствовать именно демократический стиль общения или как говорят психологи «диалогический и комфортный», который имеет неоспоримые преимущества в своих особенностях.

Каковы же эти преимущества? В первую очередь - это признание за учеником права на самостоятельность суждений, построение воспитательной работы на поощрении и стимулировании, стремление формировать высокую самооценку и веру в свои силы, для чего исключаются насмешки, замечания, раздражительность и не терпимость. Вступая во взаимодействие со своим учеником, мы должны отслеживать как свои исходные установки, так и установки своего ученика, которые в значительной мере будут влиять на содержание и методы обучения, давая в каждом конкретном случае свой особый результат.

Известный американский психотерапевт Эрик Берн, автор книги «Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы», разработал систему транзактного анализа взаимоотношений. Когда два человека вступают во взаимодействие, то они обращаются друг к другу из различных состояний своего «Я». Надо уметь быть деликатными в обращении с детьми. Ребенок растет, а вместе с ним растет и его внутреннее «Я».

Развиваем память, музыкальный слух, чувство ритма и координацию играючи.

Развиваем память. Целенаправленная деятельность человека невозможна без накопления опыта, включающего различные знания и умения. Эту важнейшую функцию выполняет память. Но, что же такое «память»? Память — загадочная и не до конца изученная функция головного мозга. Дети, обладающие хорошей памятью, быстро и легко запоминают материал. Учёба даётся им легко, школа не кажется тяжкой повинностью, новые знания вызывают интерес. Да и в быту такие ребята ловки и сообразительны.

А теперь главный вопрос: отличная память — «генетический подарок» или её можно развить? Ответ: и то, и другое. Способности к запоминанию зависят от особенностей нервной системы. Некоторые дети, конечно, изначально находятся в более выгодных условиях. При этом неоднократно доказано: память можно натренировать. Буквально, как мышцу. И сделать это

не так трудно. Главные условия: периодичность, доброжелательное отношение к ребенку (даже в случае его неудач), занятия в ненавязчивой игровой форме.

Какой бывает память? Существует общепризнанная классификация видов памяти. Итак, она бывает: *в зависимости от волевого компонента* — произвольная (когда человек специально запоминает какую-то информацию, прилагая определённые усилия) и непроизвольная (запоминание происходит само собой); *в зависимости от объекта запоминания* — образно-наглядная (запоминание форм, цветов, изображений), словесно-смысловая (её ещё называют слуховой), эмоциональная (в памяти остаются пережитые чувства, эмоции), моторная (запоминается действие: движения танца, написанные собственной рукой слова и т.д.); *по времени хранения* — краткосрочная и долговременная. У каждого человека есть наиболее выраженный особенно развитый вид памяти. Для большинства это слуховое и зрительное восприятие. Важно знать: быстрое и эффективное запоминание возможно при задействовании сразу нескольких типов памяти. Поэтому важно уделять внимание развитию каждой позиции классификации. Наиболее надежной формой исполнительской памяти является единство её видов: двигательной, эмоциональной, зрительной, слуховой и логической. Игра на память расширяет исполнительские возможности музыканта.

Очень полезно и увлекательно для детей упражнение «Картинки». Учащимся на 20-30 секунд показывается картинка. Затем она убирается, и следует просьба описать картину, чем подробнее, тем лучше. Другой вариант — задавать наводящие вопросы по картинке: что стояло на столе, какие краски были использованы, настроение картины, персонажи и т.д. То же самое можно производить и с нотным материалом. Конечно, на просмотр музыкального произведения дается больше времени (от 2-х до 5 минут). За это время учащийся запоминает название произведения, композитора, обозначения характера исполнения, размер, темп, определяет тональность, ритм, основной ритмический рисунок и т.д. Чем старше учащиеся тем сложнее задание.

Развиваем музыкальный слух. Чистота интонации является важным средством выразительного исполнения. Пути работы над интонацией: предчувствие высоты — это пропевание мелодии про себя, предощущение точного движения — это упражнения на развитие базовых координаций, которые решают не только задачи по развитию опорно-двигательного аппарата, но и задачи по развитию головного и спинного мозга, анализаторов организма ребенка в целом. Это упражнения для отработки ассиметричного шейно-тонического рефлекса, (например упражнение «Цапли»). Данный рефлекс участвует в развитии координации в системе рука-глаз. Он порождает движение руки по направлению к предмету, вызывающему зрительное

сосредоточение, способствуя, таким образом, слиянию и формированию тактильного и зрительного сосредоточения на расстоянии вытянутой руки. Это упражнение является подготовкой к изучению темы переходов с учащимися младших классов.

Развиваем чувство ритма и координацию. Восприятие ритма вызывает многообразие двигательных ощущений: сокращение языка, мышц, головы, пальцев ног и рук, гортани, грудной клетки. Упражнения, воспитывающие музыкально-ритмические чувства направлены на передачу в движении темпа, акцентов музыкального произведения и его ритмического рисунка. Они подводят учащихся к пониманию законов ритмического строения музыкальных произведений, учат разбираться в многообразии характера музыки. Игровые упражнения по формированию чувства ритма носят не только обучающий характер, но и обладают определенным терапевтическим эффектом (они направлены на снятие эмоционального напряжения и формирование волевых усилий у учащегося). Работа по развитию чувства ритма проходит через все виды музыкальной деятельности детей. Существует множество сборников с упражнениями для развития чувства ритма у детей. Играем с детьми в речевые игры, которые способствуют ритмическому ощущению речи и музыки: (с хлопками на каждый слог песни). Приведу пару игровых примеров ритмических группировок:

1. Я гуляю на лугу, Я кукушку стерегу	2. Кап, кап, кап, кап, мокрые дорожки Все равно пойдем гулять, надевай сапожки
3. Как без дудки, без дуды, ходят ноги не туды. А как дудочку почуют, сами ноженьки танцуют. Журавли пошли плясать, долги ноги выставят. Бух, бух, бух. долги ноги выставят.	4. Сел сверчок на шесток, Таракан – в уголок. Сели - посидели. Песенку запели. Услыхали ложки - вытянули ножки. Услыхали калачи - да попрыгали с печи, Да давай подпевать, подпевать да танцевать!

Выстукиваем ритм ударами согнутых пальцев по столу.

Разучиваем забавные стишки, прибаутки, тем самым развивая детскую память, внимание, что способствует лучшему запоминанию текста произведений и их ритмичному исполнению.

«Ритмическое освоение слов». Проговаривать слова в умеренном темпе в двух, трех и четырехдольном размерах по слогам. Произносить слова выразительно, выделяя ударный слог (сильную долю). Обратить внимание учащегося на то, что одни слоги в словах звучат длиннее, а другие короче. Например:

2/4 ма-ма, па-па, кош-ка, ка-ша, Да-ша, доч-ка, туч-ка, цве-ток.

3/4 ма-моч-ка, сол-ныш-ко, пе-сен-ка, де-воч-ка.

4/4 че-ре-па-ха, по-гре-муш-ка, ве-ло-си-пед.

Предложить детям самим придумать подобные слова. Заменить слова хлопками.

Упражнение «Вопрос – ответ». Учащиеся играют в паре. Один «задает вопрос», играя на инструменте музыкальную фразу, а другой на него отвечает, отстукивая ритмический рисунок фразы.

Развитие координации у маленького музыканта. Приведу несколько примеров игровых упражнений. Их нужно начинать в медленном темпе, и постепенно ускорять темп движения.

1. Ученик стоит с закрытыми глазами. Руки вытянуты перед собой. Указательным пальцем правой руки нужно достать левого уха (игра «найди части лица»).
2. Упражнение «Круг-линия». Ученик сидит за столом, правой рукой он чертит круг, а левой линию.
3. Упражнение «Вечный двигатель». Встреча указательного пальца одной руки ученика (или всех пальцев поочередно) с большим пальцем другой руки.
4. Упражнение «Зеркало». Ученик должен в зеркальном отражении показывать то, что показывает педагог.

В результате такого взаимодействия с ребенком, педагог формирует в игровой форме потребность деятельности.

Развитие ребенка, проявление его музыкального дарования во многом зависит от врожденных особенностей его организма и особенностей нервной системы. Со времен Гиппократ в психологии утвердилось учение о темпераментах. В зависимости от силы нервной системы каждый музыкант в пределах своего собственного темперамента будет тяготеть к собственной манере поведения перед выходом на сцену. Конечно, при обучении ребенка следует обязательно считаться с его темпераментом.

«Насколько важно для музыкантов иметь крепкую нервную систему, можно заключить из того, что ее неудовлетворительное состояние ставит зачастую непреодолимые препятствия успеху музыканта - как виртуоза». [Л. Ауэр.]

Подготовка к выступлению. Оптимальное концертное состояние - это состояние складывается из трех важнейших компонентов - физической, умственной и эмоциональной подготовки. Физическая подготовка музыканта может включать в себя бег, плавание, футбол, ежедневная зарядку по утрам. Большую известность получила система «1000 движений» врача Николая Михайловича Амосова. Эмоциональный компонент складывается из ощущений эмоционального подъема, желания играть для других людей и приносить им своим искусством радость. Мыслительный (когнитивный) компонент складывается из ясности и быстроты мышления, способности четко представлять программу выполняемых игровых движений и воплощаемых

слуховых образов. И для развития устойчивого положительного сценического настроения можно и нужно моделировать различные ситуации на уроке в игровой форме.

Заключение. Игра занимает важное место в жизни ребёнка. Каков ребёнок в игре, таков во многом он будет в работе. Игра является подготовкой к труду и должна постепенно заменяться трудом. Существует много тонкостей в обучении юного музыканта, которые мы открываем для себя с каждым новым учеником в классе. Вслед за маленькими победами в душе ребенка постепенно растет вера в свои возможности. Если учитель смог вселить эту окрыленность, тогда его педагогическая деятельность оправдана.

Список литературы:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на инструменте». СПб.: Композитор, 2006.
2. Азаров Ю.П. Педагогика семейных отношений». – М.: Знание, 1976.
3. Берн Э. Игры в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. - Екатеринбург: Литур, 2002.
4. Кисилева Н.В., Фролов В.А. Основы системы Станиславского. Учебное пособие. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2002.
5. Семейное воспитание. Словарь. Под редакцией М.И. Кондакова. – М.: Педагогика, 1972.
6. Петрушин В.И. Музыкальная психология. 2 издание.- М.: Гуманитарный издательский центр Владос, 1997.
7. Фромм А. Азбука для родителей. - Лениздат, 1991.
8. Шальман С. Я буду скрипачем. 16 бесед с юным музыкантом. Книга 2. – СПб.: Композитор, 1996.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА И СЕМЬЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Берникова Елена Сергеевна,
преподаватель

*МБУДО «Детская музыкальная школа»
п.г.т. Краснозатонский*

Активное и плодотворное взаимодействие ДМШ с семьёй учащегося является одним из условий полноценного, приносящего конкретные результаты педагогического воздействия. Значимость данного направления в работе педагога–музыканта сложно переоценить, поскольку социокультурные основы

в воспитании ребёнка закладывает, в первую очередь, его ближайшее окружение – семья. Правильная организация работы с семьёй учащихся помогает в решении многих задач, актуальных для музыкальных школ в современных условиях.

И поэтому **основной целью работы с родителями** является объединение и координация работы семьи и музыкальной школы для решения поставленных задач, выявление и совместное решение проблем, создание единого воспитательного, образовательного пространства «музыкальная школа – семья». Исходя из этой цели, существуют 3 основные направления сотрудничества ДМШ с родителями:

1. Информирование и психолого-педагогическое просвещение родителей.

В музыкальной школе используются традиционные, зарекомендовавшие себя формы работы с семьёй учащихся: коллективные, групповые, индивидуальные. На сайте школы родители могут получить полную информацию о жизни школы, ознакомиться с расписанием занятий, планом мероприятий. Групповые формы (собрания, дни открытых дверей, открытые занятия, тренинги) предназначены для ознакомления родителей с программами обучения, консультаций по организации учебного процесса и домашних занятий. На классных собраниях рассматриваются такие важные вопросы как организация домашней музыкальной среды; создание правильного информационного окружения, освоение нового распорядка дня, поддержку первых успехов и неудач, наблюдение за эмоциональным и физическим состоянием ребёнка, предупреждение ситуаций психологического дискомфорта. Темы для бесед следует подбирать с учетом пожеланий самих родителей, руководствуясь результатами анкетирования.

В индивидуальных беседах обсуждаются особенности характера ребенка; его увлечения, интересы; поведенческие реакции; особенности здоровья; мотивации учения и т. д. Как правило, высокая учебная мотивация формируется у детей в тех семьях, где им оказывали помощь при повышении требований, относились к ним с теплотой, любовью и пониманием. В беседах с родителями преподаватель рекомендует для ознакомления психолого-педагогическую литературу, интересные публикации, рассказывает о разнообразии возможных форм семейного музыкального образования. Родители должны формировать у ребенка установку, что процесс познания нового – это интересно, важно. И поддерживать эту установку очень просто – нужно дома слушать музыку, интересоваться новостями культуры, вместе ходить на концерты, выставки, в театр. В современных условиях добавилось активное использование интернет – ресурсов (видео- и аудиозаписи

музыкальных произведений). Ещё рекомендуется создание домашней фонотеки, видеоархива выступлений ребёнка.

2. Участие родителей в управлении учебно-воспитательным процессом. Участие в работе совета школы, в работе родительского комитета ставит родителей в деятельностную позицию, дает возможность проявить инициативу. Возможность обсуждать определенные вопросы, создавать проекты мероприятий, разрабатывать варианты решения проблем, обмениваться опытом способствует повышению компетентности родителей в вопросах воспитания и обучения ребенка.

3. Вовлечение родителей в учебно-воспитательный процесс.

Согласно последним тенденциям, семья должна быть не только потребителем и заказчиком в системе образования, но, что особенно важно, главным партнером школы в самореализации личности ребенка, активным участником образовательно-воспитательного процесса. Поэтому основная задача музыкальной школы - максимальное включение родителей в педагогический процесс, создание специальных условий для привлечения семьи к сопровождению ребенка в образовательном процессе. Основным средством решения этой задачи является совместная деятельность родителей и детей, которая может быть организована в различных формах и видах.

Одним из самых эффективных форм работы с семьей было и остается родительское собрание. Но если отойти от рамок традиционного проведения встреч в виде отчетов и лекций, и попробовать построить общение не на монологе, а на диалоге, результат может получиться гораздо интереснее и плодотворнее. Как правило, классные родительские собрания в музыкальной школе сопровождаются концертом учащихся класса. Одним из вариантов проведения такого собрания может стать концерт-викторина, где родители по рисунку должны определить произведение и исполнителя (одного из учащихся класса). Или концерт под названием «Музыкальная шкатулка», где родители заранее готовят карточки с названиями произведений, которые они хотели бы услышать в исполнении своих детей. Затем эти карточки складываются в шкатулку, и на концерте ведущий достает их, определяя очередного исполнителя. Такие формы стимулируют родителей внимательнее следить за творчеством своего ребенка, знать его репертуар. Вариантов можно придумать множество. Данный подход требует от педагогов более тщательной и длительной подготовки, но и результат гораздо ощутимее.

Хочется отметить важность присутствия родителей на любом выступлении их ребёнка. Классные собрания, тематические концерты, музыкальные вечера дома, конкурсы дают возможность ребенку почувствовать, что все его усилия не напрасны. Здесь включается в работу мотив

самоутверждения, связанный с чувством собственного достоинства, честолюбием, самолюбием. Ребенок своим выступлением доказывает окружающим, что он чего-то стоит, хочет, чтобы его уважали и ценили. Рост уверенности в себе, своих силах способствует усилению внутренней мотивации, способствует повышению интереса к обучению в музыкальной школе.

Участие юного музыканта в конкурсах также требует активного участия родителей. Здесь их роль сводится в оказании моральной поддержки, создании позитивного настроения перед выступлением и бережного отношения к послеконцертным переживаниям. Отдельно хочется сказать про выездные конкурсы, в программу которых помимо конкурсных прослушиваний входят экскурсии, посещения музеев и выставок, мастер-классы. Такие конкурсы дают возможность не только продемонстрировать высокое исполнительское мастерство, но и пообщаться с такими же творческими и увлеченными людьми не в условиях конкуренции, а в непринужденной дружеской обстановке. Подобные мероприятия сплачивают семьи, дают возможность взглянуть друг на друга в новой обстановке, укрепляют сотрудничество между семьей и музыкальной школой. Совместные поездки воспринимаются детьми как приключение. Фотографии с таких поездок выкладываются на сайте школы, в социальных сетях. С этими материалами знакомятся другие семьи на родительских собраниях, в личных беседах с преподавателями, что вызывает желание у многих принять участие в совместных мероприятиях в следующий раз.

Помимо исполнительских конкурсов, возможно участие в различных творческих конкурсах – на лучшую презентацию своего музыкального произведения, где родители могут оказать помощь в подборе материала и создании презентации; или конкурс на знание истории музыки, подготовка к которому потребует немало времени и сил. И такая совместная творческая деятельность может стать весьма увлекательной как для детей, так и для их родителей.

Очень интересным для семьи становится опыт совместного музицирования. Дети, делая первые шаги на пути к искусству, нуждаются в понимании, поддержке и помощи самых близких им людей. *Интересной и плодотворной формой совместной деятельности взрослых и детей является концерт семейных ансамблей.* В отличие от сугубо официального академического концерта, концерт «Семейный ансамбль» – это, прежде всего, публичное выступление, праздник, волнение, радость и масса позитивных впечатлений. Эта форма является оптимальной, так как выполняет сразу несколько задач и дает ощутимые результаты, а именно:

– возможность выступить в публичном концерте – а это мощная мотивация, удовлетворение потребности ребенка в признании, ощущение практической ценности и пользы своего творчества;

– готовясь к концерту, все его участники погружаются в атмосферу эпохи, стиля, творчества того или иного композитора, получая при этом необходимые умения и знания, расширяя кругозор;

– родители здесь выступают как активные участники. При подготовке к концерту они проводят огромную работу со своим ребёнком: придумывают и разучивают музыкальный номер, репетируют, готовят костюмы и атрибуты. Такая форма работы повышает работоспособность учащихся, делает их более уверенными в себе. Состав ансамблей самый разнообразный: дети выступают с родителями, братьями, сестрами, причем, не всегда имеющими музыкальное образование в прошлом.

Такое совместное творчество близких людей: детей и родителей, братьев и сестер, это не только важный момент образовательного процесса, но и благодатная почва для формирования таких семейных ценностей как общение, желание быть вместе, наличие общих планов и целей. Такие мероприятия вызывают интерес родителей, способствуют их сплочению, приобретению опыта партнерских отношений. В период подготовки к конкурсу или концерту между членами семьи воспитывается уважение, лояльность, ответственность. Проведенное с детьми время на репетициях создает у ребенка уверенность в том, что его любят и о нем заботятся, он чувствует значимость для своей семьи.

Тщательно выстроенная, продуманная работа с родителями, безусловно, приносит положительный результат. Педагогу нужно не жалеть времени на работу с семьей, на разъяснение той роли, которую оказывает семейная атмосфера на закрепление появившегося интереса к обучению. Планируя работу с родителями, преподаватель должен хорошо представлять особенности каждой семьи, чтобы тщательно, взвешенно и продуманно выбирать методы и формы работы не только с ребенком, но и добиться взаимопонимания с его родителями. Известно, что каждая семья имеет ряд индивидуальных особенностей и по-разному реагирует на вмешательство извне. Поэтому в настоящее время актуальными задачами продолжают оставаться индивидуальная работа с семьей, дифференцированный подход к семьям разного типа, забота о том, чтобы не упустить из поля зрения проблемы и вопросы, волнующие семьи учащихся. Только при единстве и согласованности действий *педагогов и родителей, основанных на заинтересованности, взаимопонимании, любви к детям*, может быть достигнута цель духовного, нравственного, культурного развития ребенка, создано единое воспитательное и образовательное пространство.

Список литературы:

1. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. – М.: КИФАРА, 2002.-174с.
2. Жмаев А.Б. Музыкальная школа и её роль в воспитании личности // Личность, семья и общество: вопросы педагогики и психологии: сб. ст. по матер. I междунар. науч.- практ. конф. № 1. – Новосибирск: СибАК, 2010.

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ КАНТИЛЕНЫ В КЛАССЕ СКРИПКИ

Волощук Марина Валиковна,

преподаватель

МУДО «Детская музыкальная школа №2»,

г. Ухта

Актуальность выбранной темы обусловлена современными тенденциями в исполнительской сфере музыкального мира. Основной акцент в современном исполнительстве ставится на владение виртуозной техникой, виртуозными приемами игры.

Примерно с 20 века творчество в музыкальном исполнительстве постепенно стало затираться, и к нашему времени окончательно победил механистический подход (быстрее – выше – сильнее), поэтому кантилене перестали уделять достаточно внимания.

Многие из тех, кто обучается игре на скрипке, пришли к выводу, что певучие мелодии играть проще, чем сложные быстрые, виртуозные пассажи (потому что меньше нот), и стали пропускать их во время занятий, концентрируясь больше на «технике». С этой тенденцией боролся, например Д. Ойстрах, говоривший, что кантилена – самый виртуозный прием из всех существующих. Б. Асафьев писал «Когда говорят про скрипача: у него скрипка поет, - вот высшая ему похвала».[2]

Кантилена (итал. Cantilena, от canto – пение) – это пение на скрипке. Примерно с 19 века считалось, что это главное и самое ценное, что вообще есть на скрипке, и, соответственно, лучший скрипач – тот, кто лучше всех умеет на скрипке петь, передавая в звуке тончайшие движения души.

А. Ямпольский говорил: «Скрипка у тебя должна звучать так, как у хорошего итальянского певца, который поет, будто играет на скрипке» [4]. Не случайно, в 19 веке, когда певучести, красоте и тембровой характеристике уделялось огромное значение и внимание, что даже проводились состязания между певцами и скрипачами, и последние не оставались побежденными.

Так же понятие «кантилена» часто применяют мастера, производящие музыкальные инструменты. Получившийся инструмент может иметь «кантилену», а может быть лишен ее. Такой инструмент считается браком, т.к. не отвечает требованиям «певучести». Для проверки качества инструмента используется довольно простой тест: извлекается аккорд с максимальным количеством струн. Если время «затухания» звучания аккорда превышает 30 секунд, то «кантилена» есть, если это время меньше 30 секунд, то такой инструмент лишен «кантилены» и является продуктом второго сорта. [3]

Лучшие качества исполнения кантилены включают в себя следующие характеристики:

Ровность течения;

- Плавность;
- Певучесть;
- Богатство тембровой палитры;
- Большой динамический диапазон;
- Отсутствие излишних призвуков (форсирование звуков, скрипа).

При исполнении кантиленных пьес на скрипке, большое внимание уделяется звукоизвлечению. Для того, чтобы правильно построить работу над звукоизвлечением, необходимо знать основные его закономерности:

- Усвоить то или иное положение смычка на струне;
- Степень его нажима;
- Скорость движения смычка;

Невозможно сформировать качественный звук – не имея базы в этих моментах.

Условие, которое необходимо иметь в виду при работе над кантиленой – это постановка правой руки, создающей условия для свободы движения при звукоизвлечении.

➤ Движение правой руки должно производиться в одной плоскости, без «углов».

➤ Давление смычка на струны желательно осуществлять «весом» руки и некоторым прижатием смычка к струне указательным пальцем, что наиболее плодотворно.

О «весе» руки до сих пор идут споры – ЧТО ЭТО? КАК ОБЪЯСНИТЬ? И только педагог может объяснить ученику, как уловить это ощущение.

В работе над кантиленой немаловажную роль играет ведение смычка. Если вести смычок ближе к грифу – то появляется возможность ускорить, либо замедлить скорость смычка в зависимости от художественной задачи.

Большое внимание следует уделять наклону смычка. Поворот трости смычка так же приводит к некоторому изменению в прикосновении волоса к струне и влияет на качество звука.

Анализ воздействия на смычок сил показывает, что при параллельном движении смычка возникает тяготение к грифу, «сбрасывание» смычка. Это особенно заметно у начинающих скрипачей.

Скрипач, будь то ученик, студент, концертирующий исполнитель, обязан непрерывно держать в поле зрения качество звукоизвлечения, тогда кантилена получится.

Еще одно понятие, необходимое при исполнении кантилены – плавность ведения смычка, достижение хорошей управляемости. Очень полезно «тянуть» длинные смычки с нюансами (f, p, mf, mp, < >). Певучесть звука обладает различными оттенками, может изменяться по тембру и высоте.

Одним из важнейших элементов исполнения кантилены является смена смычка. Очень часто даже у известных исполнителей наблюдается невежливая, протергивающая смена смычка. По поводу выработки незаметной смены смычка написано очень много вариантов:

- Использование фингерстих;
- Движение кисти у колодки «восьмерки»;
- Незаметная смена смычка «доведение» до конца с помощью инерционного движения кистью;

И, наконец, проблемы касающиеся филировки звука.

Продуманной методики работы над филировкой звука нет. Исполнитель чаще всего опирается на свою интуицию. Филировка может осуществляться несколькими способами:

❖ Задержка смычка на струне в самом конце звучания, с ослаблением нажима на струну. Смычок после паузы не снимается, а остается лежать на струне еще от той длительности, которую озвучивал.

❖ Филировка звука с помощью перехода смычка в конце его проведения к подставке.

Используя филировку звука в кантилене, создается художественное ощущение полета звука, плюс прибавление динамики или ее убывания.

Вывод: Обучение игре на скрипке не должно ограничиваться только технологическим аспектом. Необходимо обращать внимание на слуховые ощущения, которые возникают в процессе обучения, следить за качеством и художественным наполнением. Работа над кантиленой является одним из продуктивных методов повышения мотивации учащихся к обучению на скрипке и средством формирования творческой музыкальной

индивидуальности, эстетического вкуса и приобщением к музыкальному искусству.

Список литературы:

1. Гутовец М.В. Некоторые особенности современного музыкального образования в ДМШ// Молодой ученый. – 2015. - № 22. – 6-8 с.
2. Григорьев В. Методика обучения игры на скрипке. – М.: Классика XXI, 2006. – 256 с.
3. Квятковский А.П. Кантилена // Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1996. – с 130.
4. Ямпольский А. О методе работы с учениками // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. Сб. – М.: Музыка, 1996. – 8-12 с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯМ ПО ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ СО СМЕШАННЫМИ АНСАМБЛЯМИ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

***Галушка Ирина Васильевна,
Калянова Юлия Владимировна,***

преподаватели

Гимназии искусств при Главе Республики Коми,

г. Сыктывкар

Занятия в классе ансамбля являются одной из эффективных форм музыкального воспитания и развития обучающегося. Коллективные выступления дают яркие музыкальные впечатления будущему музыканту, ансамбль радует его своими возможностями: новыми тембровыми сочетаниями, яркой динамикой, общностью творческой задачи, объединяет и направляет музыкальные эмоции.

Работа с однородными ансамблями – дуэтами, трио, квартетами баянов/аккордеонов, трио, квартетами и квинтетами домр/балалаек - очень важна. Тем не менее, смешанные составы ансамблей востребованы в условиях образовательного учреждения главным образом тем, что они более разнообразны и красочны в тембровом отношении, удобны для транспонирования, хорошо звучат на любой сцене и незаменимы там, где нет фортепиано или ограничено место для выступления. Выразительные средства смешанных ансамблей дают возможность исполнять самые разнообразные по содержанию и степени трудности музыкальные произведения. Наиболее

распространенной формой смешанных ансамблей являются инструментальные дуэты баяна/аккордеона и домры/балалайки, в которых оба музыканта становятся равноправными членами единого, целостного музыкального организма.

Приступая к работе с таким творческим коллективом, современный педагог сталкивается с неизбежными трудностями:

- с острым дефицитом методической литературы, посвящённой смешанным ансамблям русских народных инструментов;
- с ограниченным количеством репертуарных сборников, включающих проверенные концертной практикой интересные оригинальные сочинения, транскрипции, переложения и учитывающие различные уровни подготовки исполнителей - участников ансамбля.

Нехватка соответствующей литературы для ансамблей тормозит процесс обучения и возможность показать себя на концертной сцене. Многие педагоги сами делают переложения, аранжировки понравившихся пьес.

Важно начинать работу над ансамблем с самых первых уроков занятий на инструменте. Чем раньше обучающийся начинает играть в ансамбле, тем более грамотный и техничный музыкант из него вырастет.

В работе со смешанным ансамблем можно выделить следующие рабочие моменты:

1. Развивать навыки ансамблевого музицирования необходимо уже на начальном этапе обучения. Это могут быть небольшие пьесы, в которых обучающийся исполняет мелодию, а педагог сопровождение и наоборот. В процессе данной работы обучающийся развивает слух для исполнения пьес с аккомпанементом, концентрирует внимание на ритмической точности, осваивает элементарную динамику, первоначальные игровые навыки. Пьесы следует выбирать разнообразные по темпу, характеру и т.д. Проигрывать пьесы можно индивидуально с каждым обучающимся, а можно объединять детей в дуэты, трио (по усмотрению педагога, исходя из возможностей инструментов, их наличия). Для дуэта (трио) важно подобрать обучающихся, равных по музыкальной подготовке и владению инструментом. Кроме того, нужно учитывать межличностные отношения участников. Обучающиеся должны уяснить основные правила игры в ансамбле: начало и окончание произведения, или его части, синхронность - единого понимания и чувства ритма и темпа, совместное начало и определение последующего темпа (дыхание), зрительный контакт, умение слушать мелодию и второй голос, аккомпанемент. При готовности ансамбля возможны первые выступления, например на родительском собрании или концерте класса.

2. Развивать полученные ранее знания, умения и навыки, а также познавать особенности ансамблевого музицирования: единство ансамблевых штрихов, вдумчивое исполнение, чувство ансамбля и ответственности за общее дело. Репертуар должен состоять не только из народных обработок и эстрадных миниатюр, а включать классические произведения, разнохарактерные пьесы.

3. В старших классах обучающиеся уже обладают необходимым комплексом знаний, умений и навыков, как в сольном исполнительстве, так и в ансамблевом, им под силу более сложные, эффектные пьесы. В этом случае дуэт (или трио) способен решать более сложные художественные задачи, понимать исполняемое произведение, создавать атмосферу коллективного творческого энтузиазма, воспитывать исполнительскую дисциплину. Для выступлений необходимо накапливать разножанровый репертуар, т.к. выступать приходится часто и в разных аудиториях.

Рассмотрим ряд практических советов и рекомендаций для преподавателей, организующих работу со смешанными формами ансамблей:

- определить оптимальные тембровые, динамические и штриховых соотношения струнных инструментов и баяна/аккордеона (исходя из несовпадения источников звука, способов звукоизвлечения и различной акустической среды). Из многообразных тембровых соотношений, можно выделить «чистые тембры» и комбинации, возникающие при совместном звучании - «смешанные тембры». Чистые тембры обычно используются в том случае, когда одному из инструментов поручено мелодическое solo. Тембры инструментов принадлежат к числу наиболее ярких средств выразительности в арсенале смешанного ансамбля, возникающих в процессе исполнения;

- быть экономным в расходовании динамических средств, распоряжаться ими разумно. Различные элементы музыкальной фактуры должны звучать на разных динамических уровнях. При использовании динамических возможностей инструментов должна соблюдаться мера, чтобы колорит каждого инструмента не становился ни искаженным, ни обедненным, а каждый ансамблист умел самостоятельно определить силу звучания своей партии относительно других;

- выбирать темп способствующий правильной передаче характера музыки, на основе существующих авторских указаний, неверный темп искажает характер;

- ощущать единство ритмической пульсации, которое, с одной стороны, придает звучанию необходимую упорядоченность, с другой – позволяет избежать несовпадений в разнообразных комбинациях мелких длительностей, особенно при отклонении от заданного темпа. В зависимости от образно-эмоционального строя исполняемого произведения, для всех участников

ансамбля выбирается однотипная единица пульсации. При этом рекомендуется время от времени возвращаться к относительно медленным темпам;

– работать над достижением синхронности ансамблевого звучания, точностью совпадения во времени сильных и слабых долей каждого такта, точностью при исполнении мельчайших длительностей всеми участниками ансамбля. Ансамблисты должны уметь начать, играть и закончить произведение вместе. В ансамбле должен быть исполнитель, выполняющий функции дирижера, он обязан иногда показывать вступления, снятия, замедления;

– формировать оригинальный репертуар, используя различные источники: опубликованные репертуарные сборники, самостоятельные переложения пьес и коллег - участников других ансамблей. Руководителям коллектива обращаться к помощи композиторов Республики Коми. Мастерски сделанная инструментовка (с учётом специфических особенностей инструментов, исполнительской манеры, технического потенциала участников данного коллектива) с полным основанием считается одним из важных факторов, содействующих успешному выступлению ансамбля.

Руководителю смешанного ансамбля необходимо быть не только образованным музыкантом и отличным исполнителем, а нужно учиться разбираться во всех тонкостях инструментовки, знать выразительные особенности каждого инструмента и их совместного звучания, индивидуальные технические возможности и творческие устремления участников ансамбля. Тогда занятия со смешанными ансамблями станут органической составной частью учебного процесса.

Список литературы:

1. Ефимова О.В. Игра в ансамбле как способ всестороннего развития личности юного пианиста /О.В. Ефимова/Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании. - СПб.: Изд. политех. универ., 2016. –19-22 с.
2. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика.- Ростов н/Д.: Феникс, 2002, 288 с.
3. Степанова Н.В. Коммуникативно-развивающие возможности жанра фортепианного ансамбля в процессе профессиональной подготовки музыканта-исполнителя / Н.В. Степанова / Мир науки, культуры, образования. №1. Челябинск, 2014.
4. Ушенин В. Школа ансамблевого музицирования баянистов (аккордеонистов). Ч. I. II.- Ростов н/Д.: Феникс, 2011, 126 с.

ЭВОЛЮЦИЯ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ НА ПРАКТИКЕ

Гарферт Ольга Ярославовна,

преподаватель

МБУДО «Детская музыкальная школа»

п.г.т. Краснозатонский

В музыкально-исполнительском искусстве есть одна существенная особенность, отличающая этот род деятельности от многих других видов творческой работы.

«Чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать» - сказал А. Блок. Инструменталист может реализовать свой исполнительский замысел только в том случае, если владеет соответствующей физической техникой для его воплощения. Эта техника - результат многолетнего труда - требует неустанной заботы о поддержании её на должном уровне, не говоря уже о естественном стремлении к совершенствованию своего исполнительского мастерства. Отсюда - необходимость систематической тренировки того «живого механизма», от которого зависит художественная сторона исполнения.

В художественной деятельности музыканта само понятие талантливости складывается из сочетания музыкальных и технических данных, и только при наличии обоих компонентов возможен успех в области исполнительства. Поэтому развитие технического мастерства должно занимать чрезвычайно важное место в работе с юными музыкантами. И не удивительно, что этому вопросу всегда уделялось много внимания в практической педагогике, в методических пособиях и трудах по теории исполнительства.

Фортепианная педагогика в своей эволюции прошла длительный путь от элементарных представлений о развитии техники до понимания этого процесса как сложного взаимодействия умственного и физического труда, подчинённого художественно-исполнительским задачам.

Уже в трудах клавиристов 16-17 веков уделено место технике игры - посадке, движениям, аппликатуре. Работа над техническими упражнениями описана в работе Рамо «Метод пальцевой механики» (1724 год) и знаменитом трактате Ф.Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (1753, 1762 год). Интерес к вопросам развития исполнительской техники возрастает в 19 веке в связи с растущей популярностью нового инструмента - фортепиано и бурного развития концертной жизни. Механика фортепиано требовала иной манеры игры. Клавиатура была более тугой, на фортепиано были возможны яркие динамические эффекты, которые достигались различной силой нажима пальцев на клавиши. Перед пианистами возникла насущная задача выработать силу, ровность и чёткость пальцевого удара, умение регулировать пальцами все

необходимые градации звучания от легчайшего пианиссимо до максимального форте.

Возникают пианистические школы, культивирующие свои методы и способы овладения инструментом.

Лондонская школа во главе с Муцио Клементи, прозванного «отцом фортепиано» и его учениками Крамером и Фильдом внесла большой вклад в развитие пианистической культуры первой половины 19 века. В основе метода Клементи лежит длительная работа над специальными упражнениями для развития пальцев. Клементи явился пионером сочинения особого вида инструктивных этюдов на различные виды техники. Произведения Клементи, так же как и его блестящая игра, поражали смелым новаторством и новизной фактуры. Именно от его школы ведёт своё начало традиция многочасовой чисто технической работы пианистов.

Не меньшую роль в создании нового, блестящего направления фортепианного искусства играли парижская и венская школы во главе с Луи Адамом и Карлом Черни. При всём различии исполнительских традиций, все эти школы имели общее: работа над пианистическим мастерством понималась как самодовлеющий процесс тренировки, не связанный с художественной стороной исполнения. Наиболее ортодоксальную позицию занимали Калькбреннер, Герц и другие сторонники применения специальных аппаратов для развития пальцев, при этом техническая работа превращалась в чисто гимнастические упражнения. Более прогрессивные пианисты - Адам, Черни, Фильд - не прибегали к аппаратам и требовали сознательного контроля над качеством звука при игре упражнений, но они заставляли учеников ежедневно по многу часов играть гаммы и технические упражнения.

Школа 18 - первой половины 19 веков основывалась на пальцевой технике при минимальном использовании движений рук.

С именами Листа и Шопена связана новая эпоха в истории фортепианного исполнительства, требующая большей силы, свободы и гибкости движений. Но так как основная масса пианистов обучалась у педагогов старой школы, практикующих игру изолированными пальцами при неподвижной руке, то росло число профессиональных заболеваний рук. Возникло анатомо-физиологическое направление в теории пианизма, разрабатывающее рациональные приёмы движений, избавляющих пианистов от напряжения и переутомления. Внимание педагогов было обращено на необходимость отказа от игры одними пальцами без участия более сильных мышц предплечья, плеча и плечевого пояса, призывало к выработке ощущений свободы и гибкости движений с использованием естественного веса руки. Именно такие приёмы были характерны для Листа, Рубинштейна, Рахманинова

и др. Представители анатомо-физиологического направления подходили к вопросу виртуозности упрощённо, ставя перед собой задачу, найти наиболее совершенный способ движения, который освободил бы пианиста от труда над упражнениями и обеспечил бы виртуозное владение игрой на фортепиано. Здесь и учение о «весовой игре» Брейтгаупта с подробным разбором суставов и мышц, и принцип «двуплечного рычага» Эдвина Баха («Совершенная фортепианная техника»), и изучение роли центральной нервной системы в разработках Штейнгаузена. Но эти исследования были оторваны от художественной практики. Сторонники этого направления считали ненужным играть гаммы и упражнения, развивающие пальцевую беглость.

Для обоих этапов характерен взгляд на техническую работу как на чисто физический процесс, не связанный с художественной стороной исполнительского мастерства. Различие же в самом понимании приёмов игры и путей развития техники.

Педагоги второй половины 19-20 веков по-новому подошли к вопросу овладения фортепианной техникой. Братья Рубинштейны, Лешетицкий, Сафонов, Гофман, Бузони рассматривали проблемы техники в связи с конкретными музыкально-художественными задачами. Гофман писал: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой; пальцы должны и будут ей повиноваться» («Цель порождает мышечные ощущения» - Станиславский). Бузони доказывал, что виртуозность зависит от умения правильно анализировать технические трудности и находить рациональные приёмы их преодоления. Необходимо «приспособить выполнение задачи к собственным возможностям». Штейнгаузен говорил: «Упражнение есть приспособление к определённой цели (приспособление психического и физиологического порядка)».

В формирование советской теории пианизма внесли свой вклад Станиславский, разработав вопросы художественного воображения, памяти, внимания, свободы движений и других элементов техники актёра; физиологи Павлов и Сеченов в исследовании высшей нервной деятельности анализируют физиологические стороны процесса развития исполнительских навыков («Физиологический механизм так называемых произвольных движений»).

Таким образом, мы видим, что фортепианная педагогика в своей эволюции прошла длительный путь от элементарных представлений о развитии техники до понимания этого процесса как сложного взаимодействия умственного и физического труда, подчинённого художественно-исполнительским задачам. Нельзя думать, что педагогика прошлого была целиком ошибочной. Нельзя отрицать пользу специальных технических упражнений, необходимых пианисту как вспомогательное средство,

развивающее исполнительские навыки. Упражнения, подчинённые конкретным звуковым задачам и физически автоматизированные, воспитывают профессиональные навыки и совершенствуют весь аппарат пианиста. Различные типовые упражнения, проверенные многолетней практикой (игра гамм, аккордов, арпеджио и т. д.) не только укрепляют мышцы и развивают пальцевую беглость, но и вырабатывают привычку к исполнению ряда технических формул, встречающихся в художественных произведениях. Овладение этими «полуфабрикатами» (по Нейгаузу) значительно облегчает труд исполнителя в работе над художественным произведением.

Чем раньше учащийся приобщится к «умственной» технике, тем успешней и продуктивней будут его занятия за инструментом. Необходимо, чтобы ребёнок приучался к сознательной работе, понимал поставленные перед ним задачи, умел вслушиваться в свою игру и критически разбираться в собственных действиях. Основная тенденция современной методики начального обучения - это: приобщение к музыке, развитие музыкальных представлений и постепенная выработка простейших приёмов игры, необходимых для исполнения маленьких пьес, составляющих репертуар первого года обучения. С самого начала обучения внимание ученика направляется на музыкальные цели, которые ставит перед ним педагог. Этим задачам подчиняются и все указания, касающиеся игровых навыков. Техническое упражнение даётся с тем, чтобы улучшить и сделать привычными движения, необходимые для выполнения музыкального задания. Упражнение приобретает конкретную практическую цель, связанную с музыкой, а не направленную только на физическую сторону движения. Ведь, начиная свои занятия, ребёнок, прежде всего, хочет «делать музыку», воспроизводить на инструменте что-то красивое и знакомое ему по слуху. Если задание педагога совпадает с этим желанием, то тут рождается осознанная и понятная цель, и педагог своими пояснениями помогает с ней справиться. Уточняются соотношения звуков, их названия, усваиваются другие понятия. Попутно возникает задача исполнения, но оказывается, что это не так легко: руки не слушаются, «не знают», что надо делать. И здесь возникает момент, когда надо заняться первичными приёмами игры, нахождением тех форм игры и тех физических ощущений, которые дадут возможность справиться с этой задачей. Начинается длительный путь приспособления к инструменту и развития фортепианной техники.

Заключение. Умение виртуозно играть упражнения, гаммы и арпеджио чрезвычайно облегчают преодоление трудностей в художественных произведениях и этюдах. Ведь хорошее исполнение музыкальных сочинений - главная цель каждого пианиста. Стремясь к этой цели и овладевая конкретными

исполнительскими задачами, пианист отшлифовывает и свою технику. Но для этой отшлифовки нужен хорошо подготовленный материал, и чем лучше он будет отработан, тем совершеннее он сможет быть преобразован в высшего порядка художественную технику.

Список литературы:

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. – К., 1984.
2. Гринштейн С. Очерки по истории фортепианной педагогики. – Спб., 1996.
3. Грум-Гржимайло Т. Искусство фортепиано. – М., 1979.
4. Друскин М. Клавирная музыка. – Л., 1960.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М., 1973
6. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М., 1980.

ПРИНЦИП ДОСТУПНОСТИ В ОБУЧЕНИИ УЧАЩИХСЯ ДШИ В СКРИПИЧНОМ КЛАССЕ

*Горинова Надежда Сергеевна,
преподаватель*

МАУДО «Детская школа искусств» с. Визинга

Процесс обучения в музыкальной школе является процессом сложным и многогранным. В музыкальной практике преподавания бесспорным является систематичность в обучении, умение обобщать учебный материал, пользоваться полученными знаниями на практике, самостоятельно решать исполнительские задачи, достигать нужного результата. Наглядное обучение способствует непосредственному восприятию, обогащает круг представлений ученика. Приобретенные знания, умения и навыки были бы бесцельными, если они затем забывались. В процессе обучения знания игры на инструменте должны прочно закрепляться в памяти учащихся, чтобы он мог играть дома и на различных выступлениях. Использование принципа доступности создает все предпосылки для получения учеником системы знаний, умений и навыков.

Основой применения доступности в обучении является умение педагога во время работы с учеником учитывать возрастные особенности учащегося. Задача выявления и развития индивидуальности ученика является одной из основных задач педагога в особенности.

Какие же индивидуальные особенности учащегося имеются при этом в виду? В первую очередь это способности ученика. Психология определяет способности как индивидуальные особенности, которые являются условием

выполнения заданий на уроках и дома. Однако для выполнения определенной деятельности недостаточно иметь какую-нибудь способность. Для успешного занятия на скрипке мало иметь только хороший слух (звуко-высотный, ладовый, динамический или тембровый слух). Педагог должен учитывать степень и характер одаренности своего ученика и строить в зависимости от этого работу с ним.

Следующей индивидуальной особенностью ученика, которую должен учитывать педагог при индивидуальном подходе к нему, является темперамент. Это совокупность врожденных индивидуально – психических особенностей человека, проявляющих в его поведении и деятельности. Темперамент даётся человеку от рождения и в процессе развития не изменяется. В зависимости от типа темперамента ученика (сангвиник, холерик, флегматик, меланхолик) педагог должен знать и уметь найти метод индивидуального подхода к ученику для наиболее эффективного его обучения.

Ещё одной индивидуальной особенностью, которую нужно учитывать педагогу при индивидуальном подходе к ученику, является характер. Характер проявляется в поведении через отдельные черты и поступки. Педагог в процессе обучения формирует личность ученика, воздействует на развитие нужных ему черт характера. В процессе учёбы важно формировать такие черты характера, как настойчивость в достижении цели, требовательность к себе, волю, трудолюбие и т.д.

Обучение музыке дает безграничные возможности учета индивидуальных и возрастных особенностей ученика. Сочетание группового и индивидуального метода работы в классе применяется уже несколько лет. В нашей стране эти методы применяют известные педагоги Э. Пудовочкин, С. Мильтонян, О. Щукина, многие другие известные педагоги. Новые методические задания позволяют приобщать ученика к игре в ансамбле, начиная с первых уроков. Совместно – раздельное музицирование учителя и ученика, где часть исполнения берет на себя учитель, также облегчает ребенку непростое обучение на скрипке. Вначале обучения сама музыка еще мало захватывает чувства ребенка. Ему приходится преодолевать много трудностей в процессе приспособления к инструменту и овладению им.

Поэтому в самом начале учения игры на скрипке следует использовать те же положения, которые относятся и к взрослому музыканту Л. Ауэр их выразил в следующих словах: «Музыкант может заставить скрипку говорить, может заставить ее петь. Он может извлечь из своих струн разнообразную гамму эмоциональных оттенков, если только он в состоянии перевести язык чувств на выразительный язык динамики и нюансов, в переходы и изменения звуков, с помощью ритма, акцентировки и музыкальных оттенков».

Доступная общеразвивающая программа для детей дает возможность последовательно осваивать материал, организовывать уроки от простого - к сложному, от легкого - к трудному, учитывая способности ученика. Маленькому скрипачу надо прикладывать много старания педагога, чтобы техническая и музыкально – художественная стороны обучения решались вместе. Освоение техники игры на скрипке не должно опережать его образно – художественного развития. Например, ученики очень часто торопятся в трудных местах, тогда приходится последовательно, целенаправленно работать над некачественной игрой. Дать возможность ученику мысленно стать водителем машины и в опасных местах лучше снижать скорость движения транспорта.

При освоении скрипичной техники от начинающего музыканта не требуется значительных усилий, во многом обучение представляется ему как новая, интересная игра. Иногда ученики делают переходы из одной позиции в другую позицию одними пальцами, без участия предплечья. В таком случае, придерживая ребенка, надо предложить ему шагать одними ногами, не перенося туловища. Ученику понятны такие конкретные примеры и ему запоминаются такие указания на уроках. Решая ту или иную музыкально – техническую задачу, в зависимости от возраста, музыкального развития и способностей подбираем своему ученику учебный репертуар.

Обширный и разнообразный репертуар включает музыку различных стилей и эпох. Вначале это достаточно легкие технические, но емкие по содержанию: русское народное творчество, музыка народов мира, далее классическая, эстрадная, популярная музыка. В классе программы основываются на принципе вариативности для различных возрастных категорий детей. Для детей со слабыми музыкальными данными на уроках смотрим разнообразие материала одной степени сложности и вариантность творческих заданий. Типичным нарушением доступности бывает и завышение трудности учебного репертуара. Увлечение сложным репертуаром без достаточной музыкальной и технической базы – явление отрицательное.

Форсирование заключается не только в завышении программы. Существует два вида завышения. Первый – изучение произведений трудных, главным образом в техническом отношении. Второй вид завышения – превышение возможности понимания ученика в силу недостаточного общего развития, музыкальной культуры, эмоциональной зрелости. Такой путь музыкального развития ученика особенно пагубен. Здесь больше проявляется метод «натаскивания», эмоциональной перегрузки.

Одним из важных средств эмоционального воздействия на ученика является конкретно – исполнительский показ. Педагог по специальности

должен быть музыкантом, знать особенности инструмента и уметь показать произведение. Можно познакомить с произведением целиком. Дать почувствовать характер музыки, построение, общую направленность, постараться заинтересовать и увлечь ученика. Возможно, показ будет носить характер музыкального объяснения, когда педагог подчеркивает необходимые качества в исполнении игры ученика. Показ может носить для расчленения трудностей в произведениях или для работы над трудным местом, техническим материалом.

Конечно, цель у педагога – помочь, объяснить, активизировать ученика, а не добиваться слепого копирования. Не надо увлекаться показом, подавляя ученика своим умением, а показывать игру в разумных пределах. Характерной особенностью музыкального обучения является необходимость в систематических домашних занятиях. В музыкальной учебной практике они необходимы для формирования музыкального образа и воспитания исполнительских средств его воплощения. Это возможно при систематических занятиях и длительной тренировки. С первых шагов обучения ребенка надо приучать его к самоконтролю и самокритике, создавать ему «поисковую ситуацию» в работе. Для этого, показав сначала верное решение, предложить ученику найти, например, правильные и неправильные варианты в постановке рук у другого ученика. Предложить умышленные ошибки в исполнении педагогом его песенок или в неправильно разложенных ритмических карточках. Музыкальный образ и исполнительские движения не только обогащают друг друга, но порой и сдерживают взаимное развитие. Требуется время для их соединения, что и вызывает необходимость в систематических занятиях.

Применение принципа доступности не должно означать искусственного снижения трудностей в обучении, к занимательности. Не всегда и не всех учеников можно и нужно учить на сложном материале, но стараться добиваться хорошего качества надо со всеми учениками, независимо от их данных. Средние ученики не должны чувствовать поправки со стороны педагога, не должны обучаться по явно заниженной программе. Это их расхолаживает. Педагог к ним тоже должен относиться заинтересованно и ставить перед ними умеренно трудные задачи, на преодоление которых им приходилось бы тратить определенные усилия. Ведь не может быть интереса там, где не ставится никаких серьезных задач. В статье В. Сухомлинского о воспитании написано что «музыка – воображение – фантазия – сказка – творчество – такова дорожка, идя по которой ребенок развивает свои духовные силы».

Нельзя идти на поводу у учеников, надо их вести вперед, вырабатывать у них умение, правильные навыки. У одних детей это удастся быстрее, легче, а у

других сложнее, приходится повозиться и немало. Нет легких учеников, все они требуют много энергии и силы. Педагог должен тонко, всесторонне знать своего ученика, иметь полное представление о его природных данных, об особенностях своего характера, мышлении, психике, о его развитии. Только на основе полного понимания ребенка можно правильно строить работу, находить эффективные методы обучения каждого из них.

Список литературы:

1. Ауэр Л.С. Моя школа игры на скрипке: Интерпретация произведений скрипичной классики. - М., 1965.
2. Пудовочкин Э.В. Скрипка раньше букваря. Опыт раннего группового обучения на скрипке. – СПб.: Композитор, 2006.
3. Сухомлинский В. О воспитании. - М., 1975. – 174 с.
4. Щукина О.Н. Ансамбль скрипачей с азов. Вып.1. – СПб.: Композитор, 2007.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДМШ

*Ергакова Ольга Валерьевна,
преподаватель
МАУДО «Эжвинская детская музыкальная школа»,
г. Сыктывкар*

В эпоху постоянного интеллектуально-технологического совершенствования деятельности человека звуковой мир, окружающий детей, преобразовывается. Электронная и компьютерная музыка, синтезированные звуки становятся особенно привлекательными и модными, а электронные клавишные инструменты все большее распространение получают в быту.

Задачей преподавателя фортепиано на сегодняшний день является не только привить ученику профессиональные навыки игры на инструменте, грамотно воспроизводить нотный текст, но и научить его подбору по слуху, гармонизовать мелодию, т.е. развить его творческие способности настолько, чтобы он с легкостью мог использовать это в практике.

С появлением во многих музыкальных школах ЭКИ (электронных клавишных инструментов) стало возможным использовать новые методы развития творческого потенциала начинающих музыкантов-пианистов.

В работах известных отечественных и зарубежных исследователей рассматривают различные аспекты обучения на ЭКИ. Отношение к

использованию электронных клавишных инструментов в практике обучения игре на фортепиано до сих пор не однозначно. Наряду с яркими сторонниками, полагающими, что эта абсолютно новая сфера музыкального образования, дающая совершенно новую концепцию, средства для обучения и развития музыкальных и творческих способностей, по-прежнему устойчивы позиции «защитников» традиционной методики преподавания игры на фортепиано, которые считают, что использование современных технологий на уроках фортепиано совершенно неуместно и бесполезно.

Среди всего многообразия электронных инструментов нас интересуют прежде всего синтезатор и цифровое фортепиано. Синтезатор – это инструмент с многочисленными возможностями, который прошел долгий путь развития. Он обладает многочисленными функциями: ж-к дисплей, автоаккомпанемент, различные банки данных (тембровые, стилевые, а так же готовые произведения, созданные для иллюстрации возможностей инструмента) и т.д. Синтезатор можно применять для создания фонограмм, аранжировок, и он может быть использован как профессионалами, так и любителями.

Цифровое фортепиано как самостоятельный музыкальный инструмент появилось недавно. История его становления насчитывает не более 15 лет. Электронный рояль многим напоминает традиционный акустический инструмент: взвешенная клавиатура, педали, внешние характеристики, глубокий и насыщенный звук. Струн у цифрового рояля нет, вместо них – микросхема, «живые» голоса – так называемы семплы, признанных во всем мире известных концертных роялей: *Steinway, Bechstein, Yamaha, Kawai, Fazioli и др.* Цифровое фортепиано – это электронный инструмент, он всегда будет лишь похож на традиционный. На данном этапе развития в цифровые рояли добавляют функции синтезатора.

Для того чтобы разнообразить традиционные формы работы, повысить интерес к обучению и развить творческие способности можно применять такие методы, как: гармонизация мелодии, игра с помощью автоаккомпанемента, аранжировка произведения.

Использование этих методов поддерживает межпредметные связи. Так, проделывая работу над гармонизацией учащийся анализирует произведение с теоретической стороны – гармонические функции, интервалы, тональность, средства музыкальной выразительности и т. д.. Овладевая навыками аранжировки и автоаккомпанемента ученик развивает в себе творческое начало, знания по музыкальной литературе и сольфеджио.

На начальных этапах обучения, исходя из возрастных особенностей детей, обучение проходит в игровой форме. В подготовительном классе учащиеся могут музицировать на ЭКИ без изучения основ музыкальной

грамоты. Звуки синтезатора и цифрового фортепиано выразительны и понятны детям. Развитие образного мышления, а так же включение в творческий процесс активного слуха помогает учащимся в запоминании и различии окраски звука. Уже с первых занятий дети могут вовлекаться в процесс игры на электронных клавишных инструментах без специальной подготовки и тренажа, например для создания наиболее простых образов с помощью шумовых и звуковых эффектов, таких как: «пение птиц», «телефонный звонок», «шум дождя», «топот копыт», «гроза» и т.д..

Игра в ансамбле с педагогом на начальном этапе обучения – один из основных видов деятельности. При этом ученик исполняет простые партии в виде оstinatного рисунка. Дети могут выступать здесь и в роли солистов, и аккомпаниаторов.

ЭКИ выступают в роли помощников во многих этапах освоения игры на фортепиано. Произведения эпохи барокко, пьесы венских классиков, современные творения можно разнообразить тембровыми красками, свойственными их стилистическим особенностям. Любую, даже самую маленькую, казалось бы, скучноватую пьесу можно превратить в маленький «шедевр» благодаря использованию цифровых фортепиано или синтезаторов.

Хорошо известно, что для того чтобы развить пианистические навыки, значительное место в репертуаре юного пианиста должны занимать гаммы, упражнения и этюды. Работа над ними редко увлекает ученика. Поэтому для повышения интереса к решению технических проблем возможно использование цифровых фортепиано и синтезаторов. Их возможности стимулируют интерес к изучению произведений и упражнений, направленных на развитие техники: запись фонограмм – аранжировок может быть использована вместо метронома, тембровые возможности для дифференциации звучания правой и левой руки, различные технические варианты работы над гаммами.

В современной музыкальной школе ЭКИ применяются достаточно широко. Однако использование их в качестве вспомогательного инновационного средства обучения на сегодняшний день – редкость.

Применение клавишных электронных инструментов на уроках фортепиано – это экспериментальный вид деятельности и основан на индивидуальном подходе к каждому учащемуся. Его использование способствует обогащению музыкального кругозора детей, позволяют повысить интерес ученика к урокам фортепиано, уровень его теоретических знаний, помогают разнообразить традиционные методы работы, повышать качество работы над техническим развитием, воспитывают творческое и стилистически верное отношение к исполняемым сочинениям.

На основе творческой практики и собственного опыта учащиеся приобретают возможность получить важные знания о строении музыкальных произведений, почувствовать выразительность того или иного художественного средства, а значит, постижение музыкального искусства детьми становится более глубоким.

Список литературы:

1. Бадеева О. Компьютерные технологии в классе фортепиано ДМШ // Музыка и электроника. – 2009. – №1. – С.14-15
2. Красильников И.М. Хроники музыкальной электроники. - М.: Экон-Информ, 2010.

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОБУЧАЮЩИХСЯ, ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ДШИ – ВОЗМОЖНОСТЬ РЕАЛИЗАЦИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В ОБЛАСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА, В ТОМ ЧИСЛЕ В РАМКАХ ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ДУХОВНО-ПАТРИОТИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ

*Желдак Галина Адольфовна,
Коленко Наталья Геннадьевна,
преподаватели
МУДО «Детская школа искусств»
г. Усинск*

*«Патриотизм: убеждение, что твоя страна
лучше других потому, что именно в ней ты родился».
Б. Шоу*

Вопросы духовно-патриотического воспитания в настоящее время являются очень актуальными. Не случайно они занимают значительное место в государственной политике федерального, республиканского, муниципального уровней, нормативно сформулированными в «Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации», «Концепции дополнительного образования детей в Республике Коми на период до 2020 года».

Понимая значимость духовно-патриотического, нравственного воспитания подрастающего поколения, в 2016-2017 учебном году коллектив

МБУДО «ДШИ» г. Усинска начал реализацию творческого проекта «Мы будущее нашей страны!» духовно-патриотической направленности.

Детская школа искусств города Усинска вносит свой творческий вклад в формирование человека, который будет жить в новом тысячелетии. Решение этой проблемы состоит в понимании духовно-патриотического воспитания как воспитания любви к Отечеству. И здесь неопределимы возможности искусства и музыки в частности, воспитывающие в ребенке любовь к родным местам и людям, веру в свои силы и в светлое будущее страны и своего народа; развивающие музыкальный вкус и творческое воображение.

Патриотизм – это важнейшая ценность, которая несет в себе не только социальные, но и духовно-нравственные, идеологические, культурные компоненты. Это одна из наиболее значимых, непреходящих ценностей, присущих всем сферам жизни общества и государства, являющаяся важнейшим духовным достоянием личности, характеризующая высший уровень ее развития и проявляющейся в активной деятельности на благо Отечества. Воспитание патриотизма у детей – одна из главных задач нашего дня. Именно на учреждения дополнительного образования, в частности, ДШИ ложится большая ответственность в области воспитания, ведь музыкальное искусство имеет большое воздействие на подсознание (на эмоциональном уровне).

Средства музыкальной выразительности комплексно воспитывают детей на уровне сознания и на уровне эмоции, чувств. Музыка – это тот вид искусства, который наиболее близок и понятен детям, в связи с этим большие потенциальные возможности патриотического воспитания и развития учащихся заключаются именно в ней. Таким образом, возможности музыки в духовно-патриотическом, нравственном воспитании поистине безграничны!

Важнейшей идеей реализуемого в нашей школе творческого проекта является формирование у детей и взрослых чувства любви к своему Отечеству на основе разнообразных форм **практической деятельности**, в том числе концертно-просветительской, где наиболее ярко проявляются возможности искусства в духовно-патриотическом, нравственном воспитании, где ценностное содержание музыки становится важнейшим фактором воздействия на слушателей.

Детская школа искусств города Усинска является городским культурно-образовательным центром, который наряду с основной образовательной деятельностью успешно выполняет функции городской филармонии, охватывая все социальные слои населения города. Ежегодно для жителей города разного возраста проводится большое количество концертов, пропагандирующих классическое, народное и современное музыкальное искусство.

Прежде всего коллектив школы работает в тесном творческом контакте с городскими образовательными и детскими дошкольными учреждениями (МБОУ «СОШ №1» г. Усинска, МАОУ «НОШ №7 им. В. И. Ефремовой» г. Усинска, МБДОУ «ДСОВ №20» г. Усинска, МАОУ «ДС КВ№16» г. Усинска, МБДОУ «Центр развития ребенка-детский сад» г. Усинска, предприятие «ГУ Центр реабилитации инвалидов Берегиня» г. Усинска и др.). План мероприятий по реализации проекта духовно-патриотического воспитания включает в себя цикл концертов в рамках «Детской филармонии», «Музыкальной гостиной», проведение муниципального фестиваля православной музыки «Сретенские встречи», муниципального патриотического фестиваля «Нам этот мир завещано беречь» и др.

Такая насыщенная концертная деятельность способствует и самореализации творческого потенциала преподавателей. Участие в проекте становится ступенью в их личностно-профессиональном развитии и самоутверждении, помогает повышению исполнительского мастерства, накоплению концертно-исполнительского опыта, пропаганде лучших образцов классического искусства.

С 2012 года в нашей школе ведёт активную концертно-просветительскую деятельность фортепианный дуэт преподавателей в составе Почетного работника культуры Республики Коми Коленко Натальи Геннадьевны и отличника знака «За безупречную службу Республике Коми» Желдак Галины Адольфовны. За годы существования дуэт преподавателей стал неотъемлемой частью культурной жизни не только школы, но и города. Педагоги были участниками: Всероссийского открытого конкурса фортепианных дуэтов «За роялем вдвоем» им. А. Г. Бахчиева в городе Вологде в 2013 году, получив благодарность «За творческое отношение к профессии»; Всероссийского конкурса камерно-ансамблевой музыки «Созвучие» в городе Кирове в 2017 году, став Дипломантами конкурса.

Кроме этого, ансамбль неоднократно становился Победителем муниципального православного фестиваля искусств «Сретенские встречи», муниципального патриотического фестиваля «Нам этот мир завещано беречь»; в 2013 году преподаватели подготовили сольный концерт «За роялем вдвоем», в программу которого вошли произведения композиторов различных направлений и эпох.

Мы уверены, что работа в ансамбле представляет собой форму деятельности, открывающую самые благоприятные возможности для всестороннего и широкого ознакомления слушателей с классической музыкой различных художественных стилей и исторических эпох. Заметим, что наряду с репертуаром, адресованным собственно роялю, фортепианный дуэт может

пользоваться также оперными и балетными клавирами, аранжировками симфонических, камерно-инструментальных и вокальных произведений. Именно звучание двух роялей максимально приближает слушателей к подлинному звучанию оркестра, заполняя весь зал, что особенно актуально для города Усинска, в котором отсутствует симфонический оркестр, а, значит, слушатели не имеют представление о его возможностях и силе его эмоционального воздействия.

В репертуаре фортепианного дуэта преподавателей с момента его основания главное место занимают произведения отечественных и зарубежных композиторов-классиков: М. Глинки, П. Чайковского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, И.С. Баха, В. Моцарта, А. Вивальди, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, М. Огинского, И. Штрауса и многих других. И это не случайно, ведь классическая музыка является важнейшим средством духовно-нравственного воздействия, будучи составной частью мирового духовного наследия. Она обладает важнейшими особенностями, т.к. содержит общечеловеческие ценности: мировоззренческие, этические и эстетические.

Особенно большое влияние на духовно-патриотическое воспитание детей оказывает знакомство с произведениями русских композиторов классиков [5]. В репертуаре фортепианного дуэта таких произведений немало: это и «Славься» М. Глинки, и «Светлый праздник» С. Рахманинова, и «Колокольный звон» М. Мусоргского. Такие произведения воспитывают в детях духовно-нравственные ценности: высокую гражданскую позицию, патриотизм, любовь и уважение к малой Родине, к России. Именно такой Россией, могучей и непобедимой, гордились великие русские люди, такой Россией гордимся и мы сейчас. Героические образы присутствуют и в классической музыке зарубежных авторов: прежде всего в «Симфонии №5» Л. В. Бетховена, также входящей в репертуар фортепианного дуэта преподавателей.

Отдельно хочется сказать о концерте, подготовленном фортепианным дуэтом к 70-летию Победы в Великой Отечественной войне для Усинского отделения общероссийской общественной организации инвалидов. В концерт вошли популярные и хорошо известные ветеранам песни военных лет, в 4-х ручном переложении для фортепиано «День Победы» муз. Д. Тухманова, «Катюша» муз. М. Блантера, «Журавли» муз. Я. Френкеля, «В лесу прифронтовом» муз. М. Блантера, «Темная ночь» муз. Н. Богословского и др.), музыка из кинофильмов о войне («Интермеццо» и «Воспоминание» М. Таривердиева из к/ф «Семнадцать мгновений весны»). Ветераны со слезами на глазах слушали песни своей боевой молодости, а дети, пришедшие их поздравить, поражались силе духа и мужеству уходящего поколения военных

лет, совершившему великий подвиг во имя Родины – этого высшего проявления силы и благородства человеческого духа.

Таким образом, сформировав репертуар духовно-патриотической направленности, фортепианный дуэт преподавателей вносит весомый вклад не только в рамках концертно-просветительской деятельности ДШИ в области музыкального искусства, но и в реализацию проекта духовно-патриотического воспитания средствами искусства «Мы будущее нашей страны!», принимая активное участие в основных мероприятиях, а именно:

1. «Детская филармония», «Музыкальная гостиная» (Циклы выездных концертов и концертов-экскурсий для воспитанников для воспитанников МБОУ «СОШ №1» г. Усинска, МБДОУ «ДСОВ №20» г. Усинска, МАОУ «ДС КВ№16» г. Усинска, МБДОУ «Центр развития ребенка-детский сад» г. Усинска).
2. Тематические концерты преподавателей в концертном зале МБУДО «ДШИ» г. Усинска «Музыка в сердце моем» для жителей города.
3. Концерты в МБУК «Усинская центральная библиотечная система», приуроченные к юбилейным датам.
4. Выездные концерты, посвященные Дню инвалида, Новому году, Пасхе, Дню Победы («Усинский дом-интернат для престарелых», предприятие «ГУ Центр реабилитации инвалидов Берегиня» г.Усинска, Усинское отделение общероссийской общественной организации инвалидов).

Список литературы:

1. Гражданственность, патриотизм, культура межнационального общения – российский путь развития. // Воспитание школьников.-2002.-№7. Патриотическое воспитание. Нормативные правовые документы. 2 издание, переработанное. - М.; 2006.
2. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра. - М.,1988.
3. Свирина Н.А. О роли музыки в художественном развитии школьников. // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе 1862-2002. - СПб., 2002.
4. Чечина С.Н. Приобщение к классической музыке. Каким оно должно быть? Современные проблемы науки и образования. // - 2014.- № 3.

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ОБЩЕЙ И ИСПОЛИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА УРОКАХ СКРИПКИ И СКРИПИЧНОГО АНСАМБЛЯ

Жукова Марина Яковлевна,

преподаватель

Гимназии искусств при Главе Республики Коми,

г. Сыктывкар

Словарь Русского Языка С.И. Ожегова определяет слово культура, как совокупность производственных, общественных и духовных достижений людей. Согласно словарю Владимира Даля, понятие культура происходит от французского слова, обозначающего обработку, уход и возделывание; и в нынешнем общеупотребительном значении указывает преимущественно на умственное и нравственное образование. А Философский Энциклопедический Словарь (М.1997), давая определение этого понятия, указывает на облагораживание телесно – душевно - духовных склонностей и способностей человека. Соответственно существует культура тела, культура души и духовная культура (в этом смысле Цицерон рассуждает о *cultura animi*).

В широком смысле культура есть совокупность проявлений жизни, достижений и творчества народа или группы народов. Культура, рассматриваемая с точки зрения содержания, распадается на различные области, сферы: нравы и обычаи, язык и письменность, характер одежды, поселений, работы, постановка воспитания, экономика, характер армии, общественно-политическое устройство, судопроизводство, наука, техника, искусство, религия, все формы проявления объективного духа.

Но, несмотря на многолетние теоретические дебаты, до сих пор какое-либо единое определение культуры отсутствует. Это и неудивительно, поскольку, в отличие от естественных наук, современное обществознание не пользуется единой системой методологических координат. Сам по себе термин «культура» включает множество феноменов, соотносящихся с различными уровнями и формами реальности. Как видим, определение культуры давалось многими учёными на протяжении долгого времени, и в самом универсальном и широком понимании под культурой подразумевается всё то, что создано в результате человеческой деятельности. Поэтому обычно понятие «культура» относят к образу жизни людей, охватывающему всю целостность человеческого поведения, материальных аспектов жизни, а также духовных параметров.

В применении к практике преподавания скрипичной игры, можно указать, что культура - это прежде всего воспитание в учениках таких необходимых им качеств, как общая культура, и культура исполнительства, которая включает в

себя культуру сольного исполнения, и ансамблевую исполнительскую культуру.

Итак, что мы обычно включаем в понятие общей культуры? Это прежде всего культура общения, которая формируется во взаимоотношениях преподавателя с учеником и целиком зависит от культуры педагога, от его педагогической этики.

Существует много книг, рассказывающих о правилах хорошего тона, о поведении в общественных местах и т.д. Совокупность всех правил поведения и словесного обращения и составляет то, что называется этикетом. Каждое действие, каждое обращение принято сопровождать уместными к случаю ритуалами - «волшебными словами»: «пожалуйста», «благодарю вас» и др. Можно, конечно, забыть (если уж так случилось) о той или иной словесной формуле, сопровождающей услугу, найдя что-нибудь другое, не менее подходящее. Важно лишь всегда помнить, что сущность и значение этикета определяются внутренней готовностью одного человека помочь другому и тем, что называется деликатностью, тактичностью. Другими словами, не навязывать своего общества, оставаясь вежливым; стремление не мешать другим, оставаясь свободным в совершении собственных действий. А это значит, что нельзя шуметь и перебивать в разговоре других. Желая высказать свое мнение (в том числе и возражение, несогласие со словами или действиями других), надо предварительно осведомиться, сказал ли собеседник все, что хотел, готов ли он выслушать. Этикет, таким образом, включает в себя не только словесные формы выражения вежливости и сочувствия. И все вышеизложенное, конечно же, относится к взаимоотношениям на уроке.

Музыка - язык души. Но развитие чувства прекрасного, формирование общей и исполнительской культуры юного музыканта совершается не только через общение с музыкой, но и через его общение с педагогом. Поэтому в диалоге педагога и ученика вопрос культуры общения приходится поставить на первое место. Взаимообщение и сотрудничество педагога и ученика налагают табу на грубость, дурное настроение, раздражение, усталость и обиды. Все личные переживания и отрицательные эмоции следует оставлять за дверями класса. Также педагог не в праве позволить себе одеваться безвкусно, небрежно или вызывающе, потому что каждая деталь в его внешности или поведения отмечается в сознании ученика.

Исполнитель - как взрослый, так и юный - прежде всего - служитель искусства, и должен рождать в сердцах своих слушателей только прекрасные и возвышенные переживания. И потому было бы дикостью со стороны исполнителя показывать публике свое недомогание, дурное настроение или обсуждать личные обиды. Эти основы исполнительской культуры,

включающей безусловное уважение к своему инструменту, к своим товарищам и к слушателям формируются в ежедневном общении педагога и ученика. Поэтому педагог и учащийся вправе делиться друг с другом положительными эмоциями, и не вправе обмениваться отрицательными. Такой навык эмоционального самоконтроля ляжет в основу общей и исполнительской культуры ученика, помогая ему владеть собой на сцене. Поэтому обращение к ученику непременно должно быть уважительным, доброжелательным, дружелюбным и сдержанным, и не лишним будет указать, что именно тон речи и выдержка педагога являются теми необходимыми инструментами, которые создают на уроке истинно творческую атмосферу, и тем самым формируют как общую так и исполнительскую культуру маленьких музыкантов. Но, сохраняя положенную дистанцию, педагог не может лишь «присутствовать» на уроке: он непременно должен стремиться стать другом для ученика - старшим, умудренным, но именно другом – только в этом случае он приобретет необходимое доверие, и ученик сможет раскрыться для творчества.

Культура общения требует от педагога особенно большого самообладания в общении с учениками и их родителями в тех случаях, когда ученики ведут себя вызывающе, демонстрируют нежелание учиться или выполнять задание. В этом отношении роль самоконтроля и самообладания педагога невозможно переоценить. Общаясь с родителями, педагог должен владеть и дипломатическими навыками, чтобы сделать родителей своими союзниками. Обсуждая проблемы ученика, он должен по возможности не забыть отметить в нем положительные качества.

Если педагогу не удастся стать для ученика образцом и даже в чем-то идеалом, то большинство стоящих перед ним педагогических задач могут стать невыполнимыми. Ведь тот положительный творческий заряд, который ученик получает в работе с педагогом, послужит благодатным стимулом к его дальнейшим занятиям, и в том числе самостоятельным, которые, как известно, требуют от него большого внимания и самоотдачи.

Безусловно, особенное внимание педагогу следует обращать на здоровую самооценку юных исполнителей, учить их быть благодарными и уважительными к родителям, преподавателям, концертмейстерам, воспитателям, сотрудникам учебного заведения. Педагогическая этика также требует от педагога быть особенно осторожным, тактичным и деликатным в оценочных суждениях в отношении к другим преподавателям и их ученикам, и категорически нельзя обсуждать работу своих коллег с учениками и родителями; необходимо, напротив, стараться поддерживать авторитет коллег в глазах учащихся. Ведь каждый педагог имеет свой личный педагогический стиль и опыт, различными могут быть интерпретации исполнения; и поэтому

решать все спорные вопросы между преподавателями следует только в педагогической среде. Только следуя такому правилу преподавательской этики, педагог и сам будет достоин подобного отношения со стороны своих коллег.

Итак, мы видим, что решающую роль в формировании культуры общения учащихся может сыграть личный пример самого педагога, его уважительность и взвешенность в замечаниях по отношению к сотрудникам и коллегам, умение признать свою неправоту и извиниться, умение быть благодарным, умение в любой ситуации не терять своего достоинства, что никогда не ускользает от внимания учеников.

Скрипка - один из наиболее красивых инструментов, и совершенство ее исторически сложившейся формы указывает на то, что скрипичное искусство предназначено к служению самой прекрасной и совершенной музыке. Но именно поэтому освоение скрипичного исполнительского мастерства сопряжено с огромным трудом и строгой самодисциплиной.

Впрочем, оговоримся, что своего рода заикленность на своей специализации может помогать ребенку только на начальном этапе, но в дальнейшем будет мешать развитию кругозора исполнителя и его культуры в целом. Поэтому к общей культуре музыканта следует отнести и богатую эрудицию, поскольку, согласитесь, невозможно говорить об общей культуре исполнителя без знания им истории своего инструмента, а также прославивших его композиторов, педагогов и исполнителей. Бесполезно спорить о том, какой из инструментов лучше или важнее; ведь каждый музыкальный инструмент, каждая область музыкального творчества по-своему служат искусству, и со своей уникальной стороны открывают для нас понимание прекрасного. Поэтому как педагогу, так и каждому юному исполнителю совершенно необходимо знание мировой художественной литературы, театра, живописи, и многих других областей культуры. Причем преподаватель, по возможности, должен постараться приобрести какие-то если не профессиональные, то хотя бы любительские познания в иных областях культуры, и тем послужить примером для ученика, для расширения его кругозора и, в конечном счете, для более глубокого понимания им содержания музыки. Поэтому следует включать в практику урока художественные ассоциации, основанные на литературных произведениях, образцах архитектуры, скульптуры, живописи и т.д. Это непременно обогатит как и его общую культуру, так и культуру исполнения.

Не все зависит от педагога. И следует допустить, что есть вещи, которым ребенок может научиться только сам. Научить стать музыкантом невозможно, как например, нельзя научить стать поэтом. Мы можем лишь научить ребенка играть на скрипке. Но помимо этого можем еще от чего-то предостеречь, можем привить неприятие к фальшивому тону, к дурному вкусу. И в этой

воспитательной, этической функции педагога руководящим принципом становится принцип: «Не навреди».

Что касается исполнительской культуры ансамблевой игры, то она, помимо общей исполнительской культуры, владения собой и умения вместе держаться на сцене, требует от исполнителя еще большей тактичности, терпимости, деликатности, умения слушать и сопереживать, а также умения сдерживать такое естественное для детей желание выделиться и как-либо себя продемонстрировать, умения подчинить себя концертмейстеру ансамбля, аккомпанировать, встраивать свое звучание в общее созвучие, не служа своему личному успеху, а благоговея перед красотой и совершенством музыки, которую исполнитель обязан донести до слушателя во всем ее совершенстве.

Отдаленный результат развития в учениках их общей культуры видится прежде всего в том, что знакомство с музыкой и воспитание души на ее лучших примерах будет не напрасным даже для тех учащихся, которые в силу специфики и сложности освоения скрипичного мастерства не смогут продолжить свое обучение в профессиональном учебном заведении. Хотелось бы, чтобы заложенные на раннем этапе образования навыки общей культуры возбуждали в детях потребность в домашнем музицировании, посещении театра, картинной галереи, филармонии. И тогда можно будет надеяться, что та часть духовного пространства в их душе, которое займет искусство, уже не будет занята чем-то пустым и низкопробным.

Список литературы:

1. Ауэр, Л.С. Моя школа игры на скрипки / Л.С. Ауэр. СПб.: Композитор, 2004.-С. 120.
2. Григорьев, В. Ю. Методика обучения игре на скрипке / В.Ю. Григорьев. - М., 2007. -256с.
3. Орлова (Иванова), В.В. Структура и содержание исполнительской культуры музыканта / В.В. Орлова (Иванова) // Вестник МГУКИ. 2011. №2 (40).-С. 179-183.
4. Орлова (Иванова), В.В. Развитие исполнительской культуры в классе выдающегося советского педагога Ю.И. Янкелевича / В.В. Орлова (Иванова) // Наука как перспективное направление деятельности молодёжи. М.: МГУКИ, 2009. - С. 19-25.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Калимова Татьяна Васильевна,
преподаватель
МБОУ ДО «ДШИ с. Зеленец»

Работа за инструментом – это непрерывный процесс проникновения в образный мир произведения. Передача содержания произведений происходит благодаря постепенному созданию собственной исполнительской концепции произведения. В работе над программными произведениями нужно с акцентировать внимание на развитие образно-ассоциативного представления ученика.

Условное распределение работы на три этапа:

1 этап. Ознакомление с произведением, разбор текста.

Первое восприятие текста, эскизное представление о произведении при прослушивании в исполнении педагога, старших учеников или в записи.

Внимательное отношение к подробностям нотного текста: словесным обозначениям, терминам, динамическим и агогическим указаниям.

Воспитание уважения к авторскому тексту. Совместная работа педагога и ученика над текстом, решение исполнительских проблем. Умение последовательно концентрировать внимание на разных задачах поэтапной работы.

Знакомство с редакциями, выбор одной из них для данного ученика.

Продуманные домашние задания по разбору текста, отчет на следующем уроке о проделанной работе.

Анализ учеников собственного произведения: положительные и отрицательные стороны.

2 этап. Двигательное освоение произведения. Воплощение художественного образа.

Проигрывание произведения в медленном темпе. Совершенствование исполнения отдельных эпизодов и фрагментов.

Приемы работы над интонационно-выразительными особенностями произведения, способствующие убедительному воплощению образа:

- поиск верных пианистических приемов (артикуляции, туше);
- анализ особенностей фактуры;
- исполнение мелодии с преувеличенной выразительностью;
- типы сопровождения, соотношение с мелодией – отдельные гармонические ноты, бас-аккорд, гармонические фигурации, хоральная фактура и др.;

- игра вспомогательных упражнений для преодоления технических трудностей;
- смысловое объединение построений, выявление их ладо-гармонической связи;
- работа над метроритмической организацией целого. Агогическая и динамическая нюансировка;
- выбор педализации, изучение авторских указаний. Сложности использования гармонической педали.

Своевременное осмысленное заучивание наизусть с учетом специфических особенностей произведений, а также индивидуальных возможностей ученика. Избегание механического подхода к заучиванию текста. Контроль за качественным заучиванием текста наизусть.

3 этап. Целостное исполнение произведения. Уточнение исполнительского замысла.

Ощущение общей линии развития произведения. Мысленное проигрывание всего произведения. Уточнение расположения опорных точек, кульминаций. Выбор темпа, способствующего органичному сочетанию всех разделов с учетом технических сложностей.

Реализация намеченного исполнительского замысла.

Качества, необходимые для исполнения произведения:

- образно-слуховое представление сочинения;
- творческое отношение исполнителя к произведению;
- эмоциональная раскрепощенность, исполнительская яркость;
- сценическое самообладание, воля к исполнению.

План исполнительско-методического анализа произведения:

I. Общие сведения о произведении

- особенности стиля композитора и произведения;
- редакции, их значение в работе учеников, особенности каждой редакции, сравнение с уртекстом;
- анализ формы, фактуры, тонального плана;

II. Детальная работа над произведением

- прочтение текста, анализ авторских и редакционных указаний в тексте;
- выявление особенностей мелодии, передача интонационно-выразительных особенностей, поиск приемов, туше, артикуляции;
- выбор аппликатуры;
- анализ фактуры и типа сопровождения;
- своеобразие ладо-гармонического языка;
- способы преодоления метроритмических трудностей;
- определение общего характера звучания;

- выявление особенностей агогики, цезур, пауз;
- организация пианистических движений при отработке технических сложностей, координация рук;
- работа отдельно над партией каждой руки, голосами, темами;
- работа над педализацией.

III. Синтез всех элементов произведения.

Двигательное воплощение материала

- слуховое представление о единой общей линии, специфических особенностях отдельных фрагментов произведения;
- метро-ритмическая организация целого; выбор исполнительского темпа;
- формообразующая динамика (общая и частные кульминации).

Список литературы:

1. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста – исполнителя над музыкальным произведением». - М. Классика - XXI, 2003.
2. Шапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. - М.: Классика – XXI, 2001.

ОСНОВНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СОВРЕМЕННОГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ДМШ

Ковалева Светлана Леонидовна,

преподаватель

МБУДО «Детская музыкальная школа»

п.г.т. Краснозатонский

Вопросы профессиональной деятельности музыкальной школы находятся в русле проблем, решаемой сегодня педагогической наукой. От того, каким будет современный преподаватель — музыкант, как он станет осуществлять свою дальнейшую деятельность, способен ли учитывать требования передовых и инновационных методик, во многом зависит уровень образованности и духовной культуры юного музыканта.

С чем же в своей работе встречается молодой преподаватель ДМШ? Всегда ли приступает к работе, зная ее специфику? А специфика эта связана с тем, что в его профессии музыканта - преподавателя специальные знания, умения и навыки должны находиться в единстве с педагогическими знаниями. Все виды деятельности и формы работы в музыкальной школе (собственно уроки и различные внеклассные мероприятия) требуют от преподавателя

профессиональных знаний и умений не только музыканта, но прежде всего педагога.

Каждый из видов искусства способен воздействовать на определенную сторону духовного состояния человека. При этом эмоциональная реакция на литературное, живописное или музыкальное произведение не будет тождественной. Музыка является искусством, которое обладает наибольшей силой эмоционального воздействия на человека и тем самым служит одним из важнейших средств формирования идейных убеждений, нравственных и эстетических идеалов людей. Никакое другое искусство не вторгается с такой властной силой в эмоциональный мир человека, как это доступно музыке. Воздействуя на человека, она с особой силой пробуждает в нем все хорошее, делает его духовно чище.

И действительно, если взглянуть в лица ребят, то сразу бросается в глаза их одухотворенность. Занятие музыкой помимо воспитания музыкального вкуса и развития музыкальных навыков и способностей, решают огромные по своему значению, сложнейшие задачи — формирование мировоззрения человека, его убеждений, взглядов.

О воспитательной роли музыки писали философы и ученые, музыканты и педагоги. Эстетически — воспитание музыки, возможность воздействовать музыкой были отмечены в далекие от нас времена. В эпоху Древней Греции музыке отводилась роль учителя, воспитывающего душу, считалось, например, что с помощью определенной музыки в человеке можно воспитывать мудрость и мужество. Композитор XVIII века Г. Гендель говорит: «Я очень сожалел бы, если бы моя музыка только развлекала моих слушателей: я стремился их сделать лучше». Понимание музыки, как средства этического и эстетического воспитания было свойственно так же Л. Бетховену, все творчество которого является воплощением высоких нравственных идеалов.

Много занимавшийся вопросами эстетического воспитания Б.В. Асафьев называл музыку «вечно живым» претворением всего, что звучит в природе и душе человека, и призывал не просто развлекать музыкой, не навязывать ее слушателям, а убеждать и радовать его.

В.А. Сухомлинский, например, считал музыку важным средством нравственного и умственного воспитания человека. «Музыкальное воспитание - это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека» - говорил он. По его мнению, «музыка открывает людям глаза на красоту природы, нравственных отношений труда. Благодаря музыке в человеке представление о возвышенном, величественном, прекрасном не только в окружающем мире, но и в самом себе».

Приходя в ДМШ или ДШИ, дети соприкасаются с миром прекрасного, и задача преподавателя научить детей любить и понимать искусство, воспитывать у них творческую активность, воображение, умение мыслить художественными категориями. Цель музыкальных занятий заключается в том, чтобы привить детям интерес к искусству, умение разбираться в музыкальной информации, отбирать произведения, действительно достойные и значительные. Решение задач музыкального воспитания возможно при условии, во-первых, увлекательного характера музыкальных занятий, и во-вторых, при создании атмосферы эмоционального напряжения и заинтересованности в восприятии и осмыслении музыки.

Глубоко прав Д. Кабалевский, подчеркивающий, что если мы ставим перед собой задачу всестороннего, гармоничного развития учащихся, то над, прежде всего, позаботиться о всестороннем, гармоничном развитии преподавателей.

Таким образом, преподаватель для осуществления поставленных перед ним задач должен: любить и понимать детей, знать не только методику проведения уроков, принципы их построения, но и хорошо знать учащихся своего класса, который состоит из детей разных возрастов с очень разными интересами и способностями; многократно разучивая с детьми знакомые произведения, он каждый раз должен открывать для себя новые грани и тонкости звучащей музыки; как разносторонне образованный человек он должен не только находиться в курсе всех музыкальных событий современности, но и знакомиться с различными явлениями в смежных областях искусства.

Творческая деятельность преподавателя предполагает и педагогическую импровизацию, способность быстро и правильно оценивать ситуацию и поведение ученика и оперативно находить решение. Огромное значение для этого имеет уровень общей культуры преподавателя, его психологическая грамотность и эрудиция.

Творческая деятельность преподавателя ДМШ зависит от ряда обстоятельств: от условий, в которых он работает, от уровня общего развития детей, от многих собственных личностных качеств. При этом творчество может проявляться как в самом подходе к программе, так и в проведении различных внеклассных мероприятий. В то же время стержень программы должен оставаться неизменным.

Какие же задачи стоят перед педагогом-музыкантом, работающим с детьми. Чтобы творческие проявления учащихся носили последовательный и активный характер, преподавателю необходимо: подбирать репертуар для

ребенка, включать произведения, которые могут служить основой для развития конкретных творческих навыков и в то же время отвечать дидактическим задачам общего развития учащегося.

Перед музыкантом стоит задача — постоянно открывать для себя новые стороны в разучиваемом произведении. Открытие нового сопряжено с различными этапами работы в поисках нужного звучания деталей и нюансов, технических сторон исполнения. Педагоги-музыканты и психологи (Б.М. Теплов, В.Н. Шацкая и др.) указывают, что музыкальный образ в основе своей имеет обобщенные художественные представления. Для восприятия музыкального произведения очень важна эмоциональная настроенность ученика. Чтобы воспитывать вкус и формировать музыкальную культуру учеников, необходимо отбирать высокохудожественный репертуар, доступный восприятию и пониманию ученика.

Проблемы, которые встают перед нами на каждом уроке, - бесконечны, они требуют углубленных творческих изысканий и расширенных музыкальных познаний самого преподавателя. Естественно, что и музыкальный опыт и способность мыслить художественными образами приходят не сразу. С помощью преподавателя, его слова и исполнения музыкальных произведений, ученики учатся определять характер музыкальных образов, их развитие, средства музыкальной выразительности. Так постепенно вырабатывается самостоятельное творческое мышление учащихся.

Основная цель учителя на уроке - помочь детям раскрыть музыкальный образ в любом произведении. Для этого существует множество методов: это и связь с яркими жизненными эпизодами, и формирование системы художественных ассоциаций, и создание определенной эмоциональной атмосферы. Вот пример знакомства ребенка с жанром - марш. Сначала я спрашиваю ребенка где, в каких жизненных ситуациях звучат марши. Ученик правильно говорит, что марши бывают торжественные, военные, похоронные. Постепенно, при помощи вопросов, ребенок анализирует звучание и приходит к определенным выводам. В этой поисковой ситуации характерно стремление ребенка к самостоятельному размышлению о музыке.

Кроме того необходимо использовать лучшие образы художественной литературы, живописи и тогда художественный образ рождается на основе синтеза искусств. Для современной психологии и педагогики характерно понимание интереса как одного из важнейших мотивов деятельности. Внимание, обусловленное интересом, бывает более длительным: интересное легче укладывается в памяти и прочнее удерживается; интерес повышает

работоспособность личности, вызывает стремление познать даже труднодоступный материал.

Роль организаторских умений педагога, а также его готовности к самообразованию. Совершенствование музыкально-педагогической деятельности всегда должно основываться на эмоционально-положительном отношении к ней.

Содержание музыкального обучения в ДШИ строится на основе учета межпредметных связей. Например, для развития профессиональных качеств педагога важное значение имеет взаимосвязь между игрой на инструменте и теоретическими знаниями. Методы анализа музыкальных произведений, которые педагог приобрел в курсах теории, гармонии, полифонии могут и должны широко использоваться им и при изучении музыкального материала, и при подаче его ученику, и при исполнении на инструменте.

Для преподавателя основной задачей является обучение игре на инструменте, привлечение ученика к музыкально-исполнительской деятельности. Важно преподносить учебный материал популярно и интересно, с учетом музыкального опыта ученика, его возраста, уровня развитости музыкальных способностей и активизировать стремление ученика к исполнительской деятельности.

Педагог ДМШ или ДШИ должен уметь:

- воспитывать эмоциональное отношение к музыке;
- управлять развитием музыкально-эстетических потребностей, эстетического вкуса и интереса;
- воспитывать средствами музыкального искусства понимание прекрасного в окружающей жизни;
- воспитывать чувства (уверенность, радость, сомнение, удивление и т.д.), без которых невозможна полноценная жизнь человека;
- постоянно поддерживать на уроке необходимый эмоциональный настрой, способствующий полноценному усвоению музыкального материала;
- расширять и обогащать мир эстетических переживаний учащихся, помогающих углубленному пониманию музыкального искусства.

Большое значение среди профессиональных качеств преподавателя — музыканта имеет его собственная творческая активность, умение находить рациональные методы работы над произведением. Педагогическая импровизация и педагогический экспромт лежат в основе педагогического творчества. И если владение педагогической импровизацией важно для любого педагога, то для преподавателя музыки это качество приобретает особое значение. Разговор о музыке, показ произведений, чтение с листа,

транспонирование - нельзя точно спланировать и уложить в определенную схему. Общение с искусством не терпит штампов, многое зависит от эмоционального состояния ребенка, от настроенности на восприятие того или иного музыкального материала. Повседневной воспитательной задачей преподавателя — музыканта является донесение до ученика разнообразной информации, связанной с разными областями искусства. А это требует от преподавателя сформированной системы эстетических взглядов, прочной мировоззренческой позиции, без чего воспитательная работа неосуществима.

В заключении хочется отметить, что «открыть Америку» весьма трудно, просто обобщив свой опыт работы в ДМШ, хотелось показать особенности профессии преподавателя — музыканта, раскрыть основные компоненты его деятельности, творческий характер, определить какими знаниями и умениями он должен обладать, отметить некоторые специфические особенности нашей деятельности.

Список литературы:

1. Кабалевский Д.Б. Как рассказать детям о музыке? - М.: Просвещение, 2005. - 224 с.
2. Корто А. О фортепианном искусстве. Перевод с фр. К. Аджемова. - М.: Классика-XXI, 2017. - 252 с.
3. Липс Ф. Об искусстве баянной транскрипции: Теория и практика. – М.: Музыка, 2007.– 136 с.

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ КАНТИЛЕННОГО ХАРАКТЕРА (КОНСПЕКТ ОТКРЫТОГО УРОКА)

Косушкина Елена Александровна,

преподаватель

Гимназии искусств при Главе Республики Коми,

г. Сыктывкар

Тема занятия: «Работа над произведением кантиленного характера»

Цели занятия:

1. Совершенствование исполнительных навыков.
2. Закрепления музыкально-теоретических знаний.
3. Работа над дыханием.

Задачи занятия:

1. Организация работы с воспитанниками над гаммой, этюдом, музыкальным произведением.

2. Создание рабочей атмосферы на занятии и поддержание дисциплины.
3. Предоставление инструмента.
4. Предоставление нотных сборников.
5. Предоставление книг по специальности.

Место проведения занятия: кабинет специальности

Продолжительность занятия: 40 мин

МТО занятия: инструмент

Методическое и дидактическое обеспечение занятия: нотные сборники

Тип занятия: повторительно-тренировочный

1. Организационный момент

Деятельность воспитанника	Деятельность преподавателя	Примечание
1. Предоставление дневника, нотных сборников в соответствии с домашним заданием	1. Проверка дневника, нотных сборников	При непонимании воспитанника домашнего задания, преподаватель объясняет как выполнить его правильно
2. Подготовка инструмента для занятия	2. Настройка инструмента	Звукоизвлечение длинных нот
	3. Работа над гаммой, этюдом, пьесой	Для мотивации ученика, настроя его на работу используя такие методы как предъявление требований, убеждение, поощрения

2. Изучение нового учебного материала

Деятельность воспитанника	Деятельность преподавателя	Примечание
1. Разбор пьесы	1. Объяснение штрихов, тонального плана, ритма, характера мелодии	Проверка теоретических знаний ученика для применения их на практике
2. После объяснения воспитанник самостоятельно продолжает освоение учебного материала, под руководством	2. Совместная работа преподавателя и ученика по разбору и изучению новых пьес	В процессе совместной деятельности происходит интеграция содержания основной дисциплины (специальность) и других дисциплин (сольфеджио,

преподавателя		фортепиано)
3. Использование различных книг и пособий, аудио-видео материаов	3. Оказание помощи в поиске дополнительных источников учебной и сопутствующей информации	На данном этапе важно распределить рабочее время учебного часа таким образом, чтобы иметь возможность проконтролировать последовательность действий: гаммы, этюд, пьеса

3. Закрепление учебного материала

Деятельность воспитанника	Деятельность преподавателя	Примечание
1. Многократное повторение: а) отдельных сложных эпизодов в пьесах б) всего произведения	1. В случае необходимости повторное проигрывание отдельных эпизодов пьесы	Контроль за выполнением заданий, требующих особого внимания при подготовке к зачётам, конкурсам, экзаменам

4. Подведение итогов занятия

Деятельность воспитанника	Деятельность преподавателя	Примечание
Освоение (частичное или полное) штрихов и терминов. Правильность их применения способствует многократное повторение трудных эпизодов произведения	Еженедельная дисциплинарная оценка в дневниках учащихся	Самооценка воспитанником собственной деятельности, а также рефлексия педагогом применения приёмов и методов, используемых на занятиях для достижения каждым воспитанником конечного результата – усвоение пройденного материала

Список литературы:

1. Толмачев Ю.А., Дубок В.Ю. Духовые инструменты. История исполнительского искусства. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2015.-288 с.
2. Н. Платонов. Школа игры на флейте. – М.: Музыка, 2015.- 160 с.

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ДИСТАНЦИОННОЙ ПОДДЕРЖКИ НЕПРЕРЫВНОГО ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ ПЕДАГОГОВ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ КЕЙС-МЕТОДА

*Кузнецова Татьяна Александровна,
методист*

*Гимназии искусств при Главе Республики Коми,
г. Сыктывкар*

Аннотация. Статья раскрывает проблемы формирования системы непрерывного образования и повышения квалификации для эффективной реализации профессиональной деятельности педагога в условиях использования современных информационных технологий. Рассматриваются возможности и необходимости использования кейс-метода для интенсификации и придания дополнительной динамики образовательному процессу. Ключевые слова: дистанционные технологии, непрерывное образование, повышение квалификации, информационно-коммуникационные технологии, кейс-метод.

Быстротечность, мобильность, новизна, ускорение – вот ключевые характеристики современного информационного общества. Подготовка и переподготовка профессиональных кадров, самостоятельное повышение квалификации, самообразование в рамках создания системы непрерывного образования являются основными приоритетными направлениями модернизации образования в России на период до 2020 года [1]. Профессиональный стандарт педагога требует непрерывного повышения квалификации учителями, но нет эффективной дистанционной поддержки национальной системы учительского роста.

В Профессиональном стандарте педагога особое внимание уделяется описанию уровней квалификации и тех трудовых функций, которые могут обеспечить выполнение педагогической работы на высоком профессиональном уровне. Важными требованиями к результатам образования являются не только наличие определенного объема знаний, но и способностей поиска необходимой информации и умения ее применять, наличие компетенций, связанных с идеей опережающего развития.

По мнению ученых А.А. Андреева, Н.С. Макаровой, В.И. Солдаткина, Н.В. Чекалевой современные модели повышения квалификации не отражают актуальное состояние профессиональной деятельности учителей. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» в ч. 11 ст. 76 закрепил

вариативность в обучении по дополнительным профессиональным программам, которое «может осуществляться как единовременно и непрерывно, так и поэтапно (дискретно), в том числе посредством освоения отдельных учебных предметов, курсов, дисциплин (модулей), прохождения практики, применения сетевых форм, в порядке, установленном образовательной программой и (или) договором об образовании».

Необходимость внедрения новых форм и методов педагогической деятельности вытекает из потребности непрерывного повышения квалификации и стремительных темпов модернизации образования. Основными причинами, препятствующими соответствию системы повышения квалификации современным требованиям развития образования являются: малоэффективные, ресурсно-затратные традиционные формы и модели регулярного повышения квалификации; временные сложности организации переподготовки и повышения квалификации учителей с полным отрывом от работы.

Согласно С.В. Рябовой основным преимуществом непрерывного образования является опережающее развитие человека. «Непрерывное образование призвано обеспечить условия для опережающего роста возможностей человека как личности на протяжении всей его жизни. Развитие человека рассматривается и как высшая ценность общества, и как главная производительная сила, в чем проявляется диалектика цели и средства. Личность выступает не только продуктом культуры, но и источником ее развития» [5].

Как отмечают Н.С. Макарова, Н.В Чекалева [4], непрерывное образование должно быть направлено на создание необходимых условий для всестороннего, гармоничного развития личности, независимо от её возраста, первоначально приобретенной профессии, специальности, места жительства с обязательным учетом её особенностей, мотивов, интересов, ценностных установок.

Т.А. Лавина определяет непрерывное образование как «совокупность взаимосвязанных и взаимодействующих компонентов, образующих определенную целостность и единство: цели, содержание, средства, формы и методы обучения, воспитания и развития студентов и учителей на этапах вузовского и послевузовского профессионального педагогического образования, включая самосовершенствование личности» [3].

В условиях непрерывного развития и совершенствования средств информационно-коммуникационных технологий образование должно обеспечить не только предоставление педагогам системы знаний, но и научить эффективным способам поиска, преобразования и применения знаний на практике в своей деятельности. Профессиональные способности поиска,

преобразования и применения на практике знаний становятся ключевыми в сфере последипломного самообразования, самоподготовки и повышения квалификации.

Целесообразность применяемых методов и форм обучения будет определяться их направленностью на решение следующих задач:

- возможность обеспечить тесную взаимосвязь содержания обучения и ежедневной практики педагогической деятельности работников образования;
- вовлечение учителей в процесс обучения, как активных участников, взаимодействующих между собой в различных ролевых позициях;
- активное использование в обучении профессионального опыта педагогов, проявляющегося в способах решения профессиональных задач, эмоционально-личностного отношения к этим профессиональным задачам, опыта оценки и рефлексии.

Среди используемых в современном образовании методов наиболее эффективными для решения данных задач являются методы активного обучения, которые позволяют максимально активизировать обучающихся, развить их субъектность. В силу того, что мы говорим о необходимости использования опыта педагогов в решении профессиональных задач, то особое внимание следует уделить методу кейсов, представляющему собой метод активного проблемно-ситуационного анализа, который строится на обучении путем решения определенных задач - ситуаций. Данный метод позволяет максимально приблизить обучение к реальным профессиональным ситуациям, активизировать их индивидуально-личностный опыт решения профессиональных задач.

Использование метода кейсов, интегрированного с дистанционными технологиями обучения, позволяет формировать среду для непрерывного образования педагогов, в которой может проходить диагностика актуальных проблем для образовательных организаций и учреждений, оценка уровня сформированности профессиональных компетенций учителей, многовекторное взаимодействие участников обучения, оказание педагогической поддержки по текущим актуализированным вопросам профессиональной деятельности.

Список литературы:

1. Желтякова М.В. Использование образовательных видеокейсов в процессе реализации проблемного обучения // Современные научные исследования и инновации. 2017. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://web.snauka.ru/issues/2017/01/77189> (дата обращения: 16.01.2018).

2. Карманова Е. В. Опыт применения технологии кейс-стадии при подготовке будущих учителей к организации электронной коммуникации в сети Интернет / Е.В. Карманова // Сб. материалов и докладов III всеросс. науч.-практ. конф. «Коммуникативные и образовательные возможности современных технологий» – Екатеринбург : ИОЦ «Информед», 2016. – С.68-73.
3. Лавина Т.А. Совершенствование системы непрерывной подготовки учителей в области использования средств информационных и коммуникационных технологий в профессиональной деятельности: Дисс...д-ра пед. наук. – М., 2006.
4. Макарова Н.С., Чекалева Н.В. Концепция оценки качества повышения квалификации педагогов в инновационном образовании //Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Серия: Педагогика, психология. 2013. № 3 (14). С. 155-158.
<https://elibrary.ru/item.asp?id=20507612>
5. Рябова С.В. Дистанционное образование: подходы к определению и оценке качества // Электронное обучение в непрерывном образовании. 2015. Т. 2. №1(2). С. 144-148. <https://elibrary.ru/item.asp?id=23152298>

ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДОВ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДШИ

*Летавина Светлана Юрьевна,
преподаватель МБУ ДО «УДШИ»
п. Октябрьский, Архангельской области.*

Сегодня в класс фортепиано приходят дети, не имеющие к моменту поступления в школу необходимого уровня развития музыкальных способностей и умения учиться. Чтобы достичь значимых результатов и развить разностороннего и творческого человека, в своей работе я использую различные методы развивающего обучения, которые оказывают значительное влияние на общий интеллектуальный уровень ученика.

Методы развивающего обучения делятся на три группы:

1. методы активизации логического мышления;
2. методы практического освоения музыкальной информации;
3. методы развития творческих способностей.

1. Методы активизации логического мышления основаны на использовании различных аналитических приемов - наводящих вопросов,

сравнений и обобщений. Я помогаю формировать ученику понятия и умозаключения, учу выражать свои мысли в словах. Основной акцент делаю на теоретическую часть обучения. Рассмотрим некоторые методы этой группы.

Метод наводящих вопросов настраивает ученика на размышление, необходимое для ответа. Лучше всего ставить вопросы в «совещательной» форме: «Не кажется ли тебе...?» «Не думаешь ли ты, что...?» и так далее. Метод наводящих вопросов может быть хорошим вспомогательным средством для развития навыков слухового анализа музыки. Цель слушания музыки - научить ученика, слушая, слышать и одновременно думать. Вариантом метода наводящих вопросов является метод самостоятельного обучения. Приведу в качестве примера несколько вопросов, которые сам ученик должен задать себе при работе над техникой: «Как я должен поступить, чтобы мои пальцы могли играть ровно? Должны ли мои пальцы плотно или легко соприкасаться с клавиатурой?». Главная цель - направить внимание ученика на осознание собственных действий.

Метод сравнения и обобщения продолжает путь словесных определений.

Надо как можно раньше постараться обратить внимание ребенка на то, как «сделана» музыка, которую он играет. На легких примерах учимся сравнивать речь с музыкой, говорить о фразировке и осмысленной интонации. Например:

В речи	В музыке
Звук	Музыкальный звук
Слово	Мотив
Предложение	Музыкальная фраза

На своих уроках я сопоставляю контрастный материал и схожий, привожу примеры из жизни.

Эти сравнения легко проводить на музыкальном материале, используя понятия FORTE и PIANO, различные темпы (ALLEGRO и ADAGIO), характеры (GRAVE и LEGGERO).

Знакомство с разными по высоте звуками начинаю с упражнения «Кашалот» (ребенок играет третьим пальцем все черные клавиши подряд вверх и обратно и слышит, как кашалот постепенно всплывает вверх и затем снова погружается вниз, на дно), читаем стих.

На уроке я играю пьесы, различные по характеру, а ученик сравнивает и обобщает услышанное. Интересный прием работы над произведением - исполнение отдельных деталей текста (голоса, аккорды, ритмические структуры), что помогает разобраться в особенностях произведения. Такая

«контурная игра» может помочь в осознании закономерностей текста. Работа по осознанию строения музыкального произведения активизирует мышление ученика.

Формирование навыков анализа музыкального текста я начинаю буквально с первых шагов обучения. Оттенки сравниваем с красками, которыми пользуются художники. Одним из способов осознания музыкального синтаксиса является прием подтекстовки, весьма распространенный в начальном обучении. Все теоретические сведения я объясняю в доступной для понимания форме и в определенной последовательности.

Ритмические формулы мы подкрепляем движениями. Прекрасно развивает чувство ритма и внимание решение ритмических примеров, «озвучивание» ритмических рисунков, различных слов; для развития двигательной активности пальцев – «проговаривание» разными пальчиками слов и стихов.

Образно объясняю ученику, что такое лад. Для сравнения играю одну и ту же мелодию в мажоре и миноре. С большим интересом дети слушают музыкальную сказку, в которой 2 мальчика: мажор (веселый) и минор (грустный) приходят в музыкальный дом (нотный стан), где живут ноты. Все ноты имеют свой цвет и «путешествуют» по дому.

Так же на уроке занимаемся определением на слух музыкальных жанров.

2. Методы практического освоения музыкальной информации.

Содержанием учебной деятельности ребенка становится практическая деятельность, когда он должен производить различные действия с ритмическим, звуковым или теоретическим материалом. Мы с учениками составляем специальные тетради для творческих упражнений и заданий индивидуально каждому. Некоторые родители вместе с детьми вникают в процесс обучения. Для организации музыкальной практической деятельности ученика составляем различные лото, карточки, таблицы, картинки. Работа с ритмическими карточками стала одной из эффективных форм освоения ритмических закономерностей. Полезно на самих карточках записывать размер. Ученик получает возможность составлять из карточек ритмические цепочки, проявляя свои творческие задатки. Более сложным заданием является выкладывание ритмического диктанта. Следующий этап работы с карточками - узнавание знакомой мелодии по ритму. На самом первом этапе подбираем песни на одинаковый ритм. Далее - более сложная задача - найти в ряду ритмических карточек ритмический рисунок, соответствующий прозвучавшей музыке. Ещё более сложным и творческим является задание выложить по памяти ритмический рисунок знакомой мелодии из имеющихся карточек.

Для формирования и закрепления представлений о такте и размере используем игру по расселению нот в гостинице по комнатам - тактам.

Разнообразие ритмической записи является первой ступенью в процессе освоения нотной грамоты. Одной из увлекательных форм освоения нотной грамоты может стать игра в мозаику. Мелодия известной ребячьей песенки делится на равные части (по такту или по 2 такта) и выписывается на карточки.

Ребенок с интересом «собирает» мелодию, поет ее, хлопает ритмический рисунок.

Для освоения нотной записи нужно запоминать отдельные опорные ноты, от которых начинается игра.

Освоение различных знаков нотного текста (ключи, знаки альтерации, штрихи, динамические и темповые обозначения) при помощи наглядных пособий (игра в «музыкальное домино», ребусы, загадки, кроссворды) дети запоминают эффективнее. Решение загадок обычно вызывает достаточно стойкий интерес к работе. Разгадывая кроссворды или загадки, ученик начинает думать, что бесспорно полезно для развития мышления.

Большой интерес вызывает у детей игра «Сыщик» (где мы ищем ритмические ошибки в записи). С помощью шарад дети легко осваивают основы музыкальной грамоты

Увлекательное занятие - **редакторская обработка нотного текста.**

Содержание этой работы заключается в комбинировании, изменении, дополнении нотного текста. Ученик должен исправить отдельные ошибки, вписать недостающие ноты, паузы, размер.

Возможны десятки вариантов подобных упражнений.

Практическая деятельность за фортепиано. Организация игрового аппарата.

Формирование игровых ощущений необходимо для развития пианистических навыков, организующих работу пальцев и руки. В своей работе я пользуюсь различными подготовительными упражнениями и гимнастикой для начинающих музыкантов. Используя на фортепиано технические упражнения в занимательной форме для «осознания» каждого пальчика я предлагаю детям «проговорить» – простучать знакомые стишки.

Так же в своей работе использую упражнения, развивающие независимость пальцев (с задержанными звуками), укрепление их, пальцевую ровность; упражнения на ощущение всей руки, контакта кончика пальца с клавиатурой.

Игре на черных клавишах я уделяю достаточно много времени, т.к. на них отрабатывается точное прикосновение к клавише.

Чтобы упражнения не вызвали скуку, мы даем каждому пальцу имя (из сказок).

Гаммы изучаем по квинтам. Этот способ дает изучение ладотональной системы музыки. Образно объясняю ученику, что предплечье – это поезд, а пальцы – это пассажиры, опаздывающие на него. Пальцы подчиняются руке. Благодаря этому появляется движение, и гамма становится яркой и интересной. Играем гаммы разными ритмическими формулами, в разных темпах разнообразной динамикой. Для первого пальца есть ряд упражнений: опевание, игра определенной аппликатурой, упражнение с задержанными звуками. Так же мы играем упражнения для запястья. Необходимость такой работы существует для развития у учащегося навыков движения и пианистического мастерства.

Развитие навыка игры по слуху на первом этапе заключается в освоении клавиатуры без нот. Идеальной последовательностью действий при игре является «слышу – играю». Ученик повторяет мелодию за педагогом на клавиатуре, постепенно подбирая ее от разных клавиш.

Одним из интересных приемов обучения подбору является выучивание пьесы наизусть «методом подбора». Я играю одnogолосную фразу, затем ученик ее подбирает. Если не получилось – не берем сразу ноты, а поем мелодию, ищем её на клавиатуре.

Для формирования навыка подбора по слуху как можно раньше начинаем транспонирование мелодии, басов и целостной фактуры. В процессе игры в мелодическое эхо начинаем транспонировать мелодии, занимаемся транспонированием одновременно с подбором, знакомимся и с интервалами.

Мы подбираем аккомпанемент к мелодиям, осваиваем понятия «тоника», «субдоминанта», «доминанта», используя разные варианты звучания на инструменте.

3. Методы развития творческих способностей.

Все занятия по подбору приближаются к сочинению, что придает этой работе творческий характер. Ребенок должен на опыте познать, как создается музыка, как формируется музыкальная мысль. Наиболее интересное и сложное задание – это сочинение музыки, создание собственной песенки на стихи. В сочинениях мелодий с учениками я использую вопросо-ответные интонации. Вслушиваясь в интонации голоса, мы определяем, куда движется мелодия при вопросе и при ответе. Заниматься сочинительством детям очень нравится.

Наиболее интересными у детей получаются образные пьески (например, «волны накатываются на берег»). Дети придумывают очень интересные названия своим пьесам.

Транспонированием, музицированием, сочинением музыки мы занимаемся на протяжении всего курса обучения в школе, это обогащает уроки,

творчески развивает детей и делает более интересным учебный процесс. Творческие задания и игры мы проводим не только индивидуально с каждым ребенком на уроке, но и на классных часах. Важно организовать произвольное, творческое музицирование, которое может пробудить внутренние силы ученика и доставить ему удовольствие.

В своей работе я выслушиваю мнение ученика, организую работу так, чтобы он самостоятельно делал выводы, находил наиболее рациональные решения поставленной задачи. Считаю, что равноправный диалог, дискуссия на тему, умение слушать и оценивать свои действия, проявление активности на занятии способствуют раскрытию индивидуальности и самобытности ученика, воспитанию уважения преподавателя и ученика друг к другу. Можно сказать, что, именно воспитание самостоятельности мышления и является главной целью всех творческих заданий.

Сегодня педагог - пианист должен осуществлять комплексное развивающее обучение: развивать слух и творческие задатки учащихся, уметь объяснять элементы теории музыки, интересно проводить уроки. Именно поэтому весьма актуальной задачей становится изучение разнообразных методов развивающего обучения, направленных на активизацию познавательной деятельности учеников.

Список литературы:

1. Аврамкова, И.С. Педагогические инновации в системе начального обучения игре на фортепиано: на материале современных учебно-методических пособий: автореферат дис. канд. пед. наук / И.С. Аврамкова. – СПб., 2007. – 54 с.
2. Емельянова, Г.А. Упражнения-трансформеры: учебное пособие / Г.А. Емельянова. – Ростов н/Д.: Феникс, 2009. – 84 с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ВЫДАЮЩИХСЯ ПЕДАГОГОВ ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ ГАММ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Лыурова Марина Николаевна,

преподаватель

МАУДО «Эжвинская детская музыкальная школа»,

г. Сыктывкар

На начальном этапе обучения игре на фортепиано, одним из самых сложных элементов в учебном процессе является организация игрового

аппарата. Уделять внимание развитию техники многие педагоги начинают только в средних классах детской музыкальной школы. Из опыта работы, следует отметить, что в работе с младшими школьниками наибольший интерес уделяется развитию музыкальной грамотности, культуре слышания, расширению знаний музыки путем изучения большого количества пьес. Не отрицая необходимости всех перечисленных аспектов обучения, следует обратить внимание на серьезные проблемы в техническом развитии учеников на начальном этапе обучения.

Одна из задач педагога, состоит в гармоничном развитии исполнительской техники ученика, с учетом его музыкальных и технических данных. Для овладения основными типами фортепианной фактуры большое значение имеют гаммы, ведь в них заложены основные технические формулы.

Данная тема привлекает внимание многих ведущих педагогов и музыкантов, и чтобы привести игровой аппарат в рабочее состояние полезно проделать гимнастические упражнения, которые предлагает Анна Абрамовна Шмидт-Шкловская: упражнения с мячом, «иди ко мне», «щепотка», упражнения для подвижности первого пальца и т.д.

Развивать самостоятельность пальцев и артикуляцию помогает игра «Наперегонки». Отмечаем середину клавиатуры (можно поставить игрушку), встать с любой стороны инструмента и парами пальцев 2-3, 3-4, 4-5 шагаем наперегонки к середине клавиатуры, затем поменяться местами. Играть той рукой, которая находится ближе к клавиатуре. Следить за тем, чтобы пальчики были согнуты в фалангах, и не один звук не пропал.

Успех технической работы на раннем этапе зависит от освоения простейших элементов музыкальной речи. Он осуществляется как за счет специальных подобранных упражнений, так и пьес.

Л. Селенкова в своем учебном пособии для начинающих пианистов «Вверх по ступенькам», предлагает начинать изучение последовательных звуков со 2 пальца, когда рука находится в естественном положении. Все песенки имеют подтекстовку и рисунки, для раскрытия образного содержания пьески, и более быстрого освоения материала. Басовый ключ Селенкова предлагает изучать параллельно со скрипичным. Затем, уже к приобретенным игровым навыкам, подключается 1 палец.

С. Барсукова предлагает ряд пьес для фортепиано под названием «Веселая музыкальная гимнастика». Сборник состоит из 85 мини - пьес, которые являются упражнениями и способствуют развитию технических навыков у начинающих музыкантов с различными штрихами, двойными нотами и аккордами, гаммообразными движениями и т.д. Немаловажно и то, что нотный материал очень прост для изучения. Это происходит благодаря

тому, что основная часть состоит из 5-6 нот, которые играют на белых клавишах и в одной позиции. Пьесы иллюстрируются картинками, которые способствуют усвоению материала и развивают образное мышление учащегося. Упражнения выстроены в порядке усложнения материала.

Еще одним замечательным сборником является «Ступеньки юного пианиста» Барахтиной Ю.В. Составитель, редактор и автор ставила перед собой задачу расположить нотный материал с последовательным усложнением. Пианистические навыки первого раздела, это песенки и пьески с постепенным включением всех пяти пальцев. 2-3, 3-4, 4-5. С изучением пьесок №19-24 следует разучивать гамму и этюды из IX раздела.

О. Геталова и И. Визная в своем пособии «В музыку с радостью», в VIII разделе предлагают играть по 4-5 звуков приемом игры на легато. Нотный материал изложен уже в полном объеме, со всеми штрихами, динамикой, паузами и т.д.

Для детей в возрасте 6-7 лет также можно использовать сборник из 50 упражнений Т. Симоновой «Скороговорки для фортепиано». Нотный материал пособия ориентирован на первые годы обучения. Пьески, по словам автора доступные, легкие по изложению, дети могут самостоятельно играть, и знакомиться с новыми музыкальными образами и техническими комбинациями.

Серьезные трудности представляет организация движений первого пальца. Часто учащиеся, не зная, как обращаться при пятипальцевой игре с неудобным первым пальцем, прячут его, кладут на клавишу всей его длиной. При исполнении «подкладываний» и «перекладываний» палец держат жестко, поэтому при «подкладывании» поднимается запястье, чтобы переместить его на соответствующую клавишу. При «перекладывании» разворачивается вся рука для перемещения через первый палец.

Начальные упражнения для первого пальца нацелены на то, чтобы дать ученику представление о его двигательных возможностях. Л.А. Москаленко в своей «Методике организации пианистического аппарата в первые два года обучения» предлагает игру «Разведчик» или «Подпольщик».

А.Д. Артоболевская считает, что подкладывание первого пальца при переходе на новую позицию (после 3-го или 4-го пальца) является одной из трудностей, требующей специального внимания педагога и специальной работы. В учебном пособии «Первая встреча с музыкой» она предлагает упражнение, существовавшее ещё в школе Т. Лешетицкого. Упражнение помогает достигать полной звуковой ровности, это упражнение можно играть и со словами.

В своём «Пособии для педагогов и учащихся» Е.Ф. Гнесина очень подробно излагает о «поведении» первого пальца и даёт ряд упражнений, развивающих свободное и самостоятельное движение первого пальца, подготавливающих к игре гамм.

А. Алексеев в «Методике обучения игре на фортепиано» советует проследить, чтобы подкладывание 1-го пальца происходило плавно, без толчка, чтобы большой палец подводился к нужной клавише постепенно, а не рывком, как нередко делают ученики.

Гаммы, как и любой другой материал, требуют тщательной работы над качеством звука. Постоянно сталкиваешься в работе с тем, что ученик играет то резко, то пустым звуком, нет ровной связной и динамической линии звучания. Очень полезно учить гаммы не только ровно и отчётливо, но и различной динамикой: например левой -f (форте), правой – p (пиано) и наоборот; одновременно руки играют различными штрихами (стаккато и легато). При таком разнообразии звучания воспитываются самостоятельность рук и более тонкое ощущение клавиатуры. Гаммы можно учить и различными ритмическими вариантами. Всё это обогащает ученика, стимулирует его интерес к работе над гаммами.

Конечная цель работы над гаммами - хороший темп, ловкие, удобные движения, красивое звучание.

Инструктивно-технический репертуар следует подбирать с особой тщательностью и методической направленностью. В этюдах и пьесах должны быть представлены как отдельные технические навыки, так и их последовательность, требующая своевременного переключения внимания.

Обобщая вышеизложенное, следует говорить о развивающем характере подобных упражнений и пьес. Сейчас много различных методик и произведений на развитие технических навыков игры на фортепиано. Здесь представлен далеко еще не весь музыкальный материал, который можно и нужно использовать для подготовки к гаммам. На начальном этапе обучения, пианистические навыки, предложенные детям в виде игр и упражнений, усваиваются чисто двигательным, однако осознанное владение базовыми техническими навыками, с течением времени, рождает умение самостоятельно анализировать технические сложности, встречающиеся в работе пианиста на любом уровне обучения.

Список литературы:

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. – 286 с.

2. Артоболевская А. Д. Первая встреча с музыкой / Учебное пособие. – Изд.6-е / М.: Советский композитор, 1992. – 103 с.
3. Барахтина Ю. В. Ступеньки юного пианиста / Пособие для начинающих обучение на фортепиано. – Новоибирск: Окарина, 2005. – 45 с.
4. Барсукова С. Веселая музыкальная гимнастика / сборник пьес для фортепиано: для учащихся подготовительного и первого класса ДМШ. – Изд. 2-е / Ростов н-Д: Феникс, 2010. – 46 с.
5. Геталова О., Визная И. В музыку с радостью. – изд.2-е / СПб.: Композитор, 2010. – 179 с.
6. Гнесина Е. Ф. Подготовительный упражнения к различным видам фортепианной техники: пособие для педагогов и учащихся. – М.: Ленинград, Музгиз, 1940.
7. Москаленко Л. А. Методика организации пианистического аппарата в первые два года обучения / Лекция по курсу методики обучения игре на фортепиано. – Новосибирск, 1999. – 44 с.
8. Селенкова Л.С. Вверх по ступенькам / Учебное пособие для начинающих пианистов 1ч. М.: Аллегро, 2009.- 75 с.
9. Симонова Т.Р. Скороговорки для фортепиано. 50 упражнений для беглости пальцев. – СПб.: Композитор 2005.- 20 с.
10. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. –Изд.2-е / Л.: Музыка 1985. – 70 с.

ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО – СРЕДСТВО, СПОСОБСТВУЮЩЕЕ ВСЕСТОРОННЕМУ РАЗВИТИЮ ЛИЧНОСТИ

***Манахов Павел Николаевич,**
преподаватель
МБУДО «Детская школа искусств»,
г. Сосногорск*

Обучение игре на фортепиано – это одна из конкретных художественно-воспитательных дисциплин. Музыкальное воспитание способствует гармоничному развитию юного человека, пробуждению его интеллектуальной, волевой и эмоциональной энергии, раскрытию его способности восприятия, интенсивной работе его фантазии и его памяти, формированию его характера и его нравственного бытия. Оно культивирует в нем всестороннее, глубокое и чутко восприимчивое представление о жизни. В этом смысле музыкальное воспитание преследует основные цели общего воспитания, используя, однако,

при этом свои собственные специфические средства и возможности. А возможности эти необычайно велики. Необходимо помнить, что у педагога есть один надежный помощник – сама природа ребенка. Никакому другому возрасту не свойственны та пылкая и безграничная фантазия, та яркая и горячая восприимчивость к эмоциям, которыми обладает подросток. Вот почему как раз в этот период на него можно оказать посредством искусства наиболее естественное и сильное воздействие. Вместе с тем, многое будет зависеть от того, насколько чуток педагог. Чем яснее будет его представление о том, чего он хочет добиться от учащегося, тем легче он сможет подобрать наиболее действенные формы и методы своей работы и своего воздействия на вверенного ему ученика. При этом важно, чтобы учащийся не замечал, что он является объектом воспитания. Он должен просто-напросто посвятить себя интересной и близкой ему деятельности и уважать в педагоге того, кто помогает ему в совершенствовании этой деятельности.

Любое обучение обращается к умственным способностям учащегося. Как же обстоит дело с интеллектуальным воспитанием в ходе обучения игре на фортепиано? То, что в других учебных дисциплинах является совершенно очевидным, в художественных дисциплинах на первый взгляд далеко не так ясно, однако посредством глубокого анализа можно достаточно четко установить, какие требования предъявляет преподавание игры на фортепиано к развитию мышления. Уже только для того, чтобы воспроизвести простую нотную запись, учащийся должен потратить гораздо больше духовной энергии, чем это может потребоваться в других обычных для его возрастной группы процессах мышления. Ведь читать ему надо одновременно и звуковысотный, и ритмический рисунки – и на двух нотоносцах сразу. К тому же он должен успевать следить за правильными пальцами, артикуляцией, фразировкой и динамикой. Все это в сочетании с моторной деятельностью, протекающей для каждой руки отдельно! Такое напряжение требует от учащегося максимальной концентрации сил и поддерживает его духовную активность. Да и сам по себе характер этой дисциплины исключает любое пассивное участие в процессе обучения.

Разумеется, поступательное движение необходимо вести от простого к сложному. Постоянно вводятся новые элементы: различные виды удара, более сложные ритмы, дифференцированная динамика, педализация и агогика. Постоянно усложняется нотное письмо в связи с появлением новых тональностей, новых знаков и итальянских обозначений. Разучиваемые композиции удлиняются и усложняются как с точки зрения формы, так и в отношении гармонии. Важно с самого начала побуждать учащихся мыслить самостоятельно и выполнять простейшие задания, такие, как определение

тональности и размера, нахождение трудных мест и способов заучивания и более сложные – вплоть до анализа формы и гармонии, самостоятельного выбора аппликатуры или педализации.

Требования, предъявляемые к детскому мышлению, тесно взаимосвязаны с развитием и тренировкой памяти. Преподаватель должен следить за тем, чтобы заучивание наизусть происходило не просто механически, а систематически, по частям и с использованием всех видов памяти: слуховой, зрительной, моторной. Совершенно очевидно, что достигаемые в этом случае результаты будут полезны не только для обучения по специальности, но и внесут в общее интеллектуальное развитие ученика.

Обучение игре на фортепиано предъявляет также исключительно высокие требования к укреплению детской воли. Очень часто случается так, учащиеся, обнаружившие вначале хорошие музыкальные и технические данные, не могут тем не менее достигнуть успехов, соответствующих их дарованию. Как правило, речь идет о таких учениках, хорошая или даже отличная успеваемость которых по общеобразовательным предметам дается им без особых усилий или без интенсивной домашней подготовки. Эти учащиеся с большим трудом усваивают то, что постоянного успеха в овладении музыкальным инструментом, несмотря даже на исключительную одаренность, нельзя добиться без систематической, регулярной подготовки и без целеустремленного преодоления трудностей. Тут не поможет ни любовь к избранной специальности, ни желание родителей. На помощь должно прийти только развитие активного прилежания. Поэтому для каждого преподавателя на передний план выходит исключительно ответственная задача, заключающаяся в воспитании у учащегося воли, в привитии ему трудовых навыков, умения заставить себя работать, когда нет желания этого делать, использовать отведенное для домашних заданий время по возможности наиболее эффективно, не унывать в минуты случайных неудач. Необходимо ясно сознавать, что для ребенка, который еженедельно по несколько часов своего «свободного времени» в обязательном порядке проводит за музыкальным инструментом, уже это само по себе является каждый раз усилием над собой.

Разумеется, было бы бессмысленно препятствовать ребенку заниматься спортом, укрепляющим его здоровье, или изучать иностранные языки, что так необходимо для жизни в современном мире. При таких условиях не остается никакого иного выхода, кроме воспитания у детей умения правильно использовать время, оказания им и родителям помощи в правильной организации их рабочего дня и рационального труда. Необходимо научить ребенка заниматься правильно – в частности, не повторять бессмысленно уже выученные разделы, внимательно относиться к своим ошибкам, стараясь

искоренить их, выделять особенно трудные места, применять целенаправленные варианты упражнений. Как правило, это многолетний труд. Он требует от преподавателя терпения и понимания, а от ученика – прилежания, упорства и настойчивости.

С того момента, как ребенок впервые прикоснулся к инструменту, мы развиваем его способность концентрироваться. Мы учим его «слушать тишину», развиваем силу его слухового воображения и прививаем ему способность контролировать слухом реализацию его внутренних музыкальных переживаний в игре на рояле. Мы знаем, что умение держать определенный темп и ритм, особенно паузы, связано не только с развитием чувства темпа и ритма, но и в значительной степени является вопросом дисциплины, то есть проявлением волевых качеств.

К каждому ребенку нужно подходить осторожно и индивидуально. Есть работоспособные дети, усваивающие все легко и выполняющие все одинаково хорошо. Встречаются дети, которые работают быстро, но недостаточно основательно, другие отличаются тщательностью и медлительностью в работе, третьи медлительны и небрежны. В соответствии с этим преподаватель должен дифференцировать свои требования, чрезмерно не перегружая учащегося.

Само по себе обучение игре на фортепиано уже предъявляет достаточно требований к нервной системе учащихся. Игра наизусть, многочисленные репетиции, публичные выступления подвергают учащихся известному нервному напряжению, часто приводящему к «боязни сцены». Это многогранное напряжение должно постоянно компенсироваться радостью игры, возможностью спонтанного самовыражения за инструментом. Предотвратить нервные перегрузки, а возможно, и полностью устранить их удастся только индивидуально. Чтобы преодолеть все это, от преподавателя требуется повышенная осторожность, от ученика – самообладание и воля. Если эти условия выполняются, обучение игре на фортепиано может стать своего рода «активным отдыхом», способным уравнивать напряжения занятий в общеобразовательной школе, с одной стороны, и своеобразным фундаментом, закладывающим в характере учащегося ряд ценных качеств, необходимых ему для преодоления трудностей жизни в будущем, - с другой.

Обучение игре на фортепиано также предполагает постоянное обращение к сфере фантазии. Исполнение каждой композиции есть воспроизведение определенных музыкальных представлений. Исполнитель должен представить себе каждую динамическую, каждую агогическую волну, должен исполнить ее прежде «в себе», если он хочет убедительно передать ее. То же самое можно сказать о соотношении динамики правой и левой руки и об использовании педали. Без фантазии нельзя извлечь звучащую музыку из мертвых нотных

знаков. Указания композитора всего-навсего облегчают эту работу, лишь первоначально направляют ее. Вот почему важно, чтобы ученик сам – с первых же лет обучения – умел разбираться в различных исполнительских вопросах. Продуманно подобранный учебный материал способен также оказать влияние на черты характера ребенка. Застенчивым и робким детям стараешься задавать произведения жизнерадостные, жизнеутверждающие. Скрытным, замкнутым детям пытаюсь помочь избавиться от их комплексов подбором таких произведений, в которых эмоциональное исполнение напрашивается само собой.

Время от времени мы организуем конкурсы на лучшее исполнение самостоятельно разученных произведений, поощряем самостоятельное разучивание аккомпанемента, исполнение камерной музыки. Дети, руководимые таким образом, собираются вместе и с интересом играют в четыре руки. При этом преподаватель помогает им в подборе материала и стимулирует их работу. Так закладываются и формируются основы будущего жизненного строя ученика. Большое значение имеют беседы преподавателя с учеником о телепередачах, дисках, книгах.

У некоторых детей активность проявляется в попытках сочинить музыку. Даже самые маленькие дети могут подобрать простейший аккомпанемент к разученным ими песенкам и иллюстрировать их яркими картинками по собственному представлению. Такого рода деятельность всегда приносит ребенку огромную радость, поэтому преподаватель должен заботиться о том, чтобы сохранять и включать ее в учебный процесс.

У художественного воспитания есть еще и моральный аспект. Обучение игре на фортепиано ведет к пробуждению и росту чувства ответственности, абсолютной честности в достижении собственных успехов; при игре на рояле нет места обману, списыванию, здесь никто не может сделать за ребенка или замолвить за него словечко. Своими достижениями ребенок несет ответственность за успех публичного выступления класса или школы. И вовсе не случайно, что у людей, посвятивших себя систематическому изучению искусства, не встречается серьезных нарушений в поведении, что они хорошо используют свободное время и хорошо проявляют себя в учебе и на работе, как это подтверждают результаты многочисленных исследований.

Список литературы:

1. Землянский Б. О музыкальной педагогике. – М.: Музыка, 1987. – 144 с.
2. Миллерова Е. Фортепианное обучение как составная часть воспитания. – Л: Музыка, 1971. – 79 с.

3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Классика – XXI, 1999.- 228 с.
4. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Классика – XXI, 2001. – 335 с.

ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКАЛЬНОГО И ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ

Манахова Татьяна Ивановна,
преподаватель,
МБУДО «Детская школа искусств»,
г. Сосногорск

*«Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от
содержания музыкального произведения»*

(К. Игумнов)

*«Даже в самых сухих упражнениях неуклонно наблюдай за красотой
звука»*

(В. Сафонов)

Приобретение техники движений всегда связано с развитием как физических (мышечных), так и технических (волевых) свойств. В работе над пианистической техникой, кроме указанных свойств, требуются еще такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, ее ограниченности, скованности, неровности, а также «немзыкальности», которая включает в себя и недостатки звуковой области.

В педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, метричности, «корявости». Знаем много примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при сменах фигураций, позиций, регистров. Отсутствие ощущения горизонтального движения музыки, ее развития происходит от тяжеловесности техники, слабой подвижности, статичности. Исполнение в этом случае дробится на мелкие элементы. Двигательная вялость, неточность попадания, несобранность и расплывчатость, как правило, объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией

внимания, заторможенными рефлексам. Нечего и говорить в этом случае о звуковой стороне, так как звуки, взятые, как попало, неподготовленные (даже если они правильные) получают случайную окраску, ничего общего не имеющую с замыслом.

Из этого всего напрашивается вывод: развитие общей музыкальности ученика является непременным условием для успешной работы над пианистической техникой.

Однако нам знакомы и другие случаи неудач, когда все факторы музыкального и технического развития налицо, но развитие двигательной системы идет своим, особым путем, оторванным от задач выражения музыки. В этом случае ученик приобретает навыки и приемы, которые развивают его технику в определенном направлении; однако эти приемы не создают условий для достижения музыкальной и технической законченности и даже являются основными препятствиями на пути полноценного исполнения.

Известно, что к числу главных недостатков в техническом развитии пианиста относится зажатость, скованность аппарата. Одна из причин этой зажатости заключается в искусственности игровых приемов, не увязанных с музыкальными задачами. Например, в гаммах, арпеджио, этюдах ставится узкая цель (достижение пальцевой четкости и беглости), а вопросы звучания, фразировки, дыхания, гибкости и пластичности игнорируются.

В этом случае, хотя ученик играет инструктивный материал довольно хорошо, при исполнении художественного произведения у него появляется неловкость, угловатость и корявость. Вот некоторые примеры отрыва технического развития от музыкально-звуковых задач.

1. «Изолированные пальцы».

Конечно же, нужно развивать независимость пальцев, но когда в основу технического развития (особенно в начальном периоде) ставится поочередный подъем и опускание изолированных пальцев при застывшей позиции руки и при этом больше внимания уделяется гимнастике, чем звуковому результату - это в дальнейшем становится основным препятствием как для выражения музыки, так и для свободного владения техникой. Кантилена исполняется отдельными взмахами пальцев и руки, что приводит к разорванности музыкальной фразы и к статичности. В исполнении быстрых пассажей отсутствует пластичность, смена позиций страдает угловатостью и корявостью, да и сама быстрота становится ограниченной, пассажи звучат однообразно, без фразировки, без дыхания и пульса.

2. «Свободная кисть».

Нередко, стремясь избавить ученика от скованности, ему начинают «освобождать кисть». При этом добиваются большой подвижности кисти, как

правило, изолированной от пальцев, а главное, вне связи с музыкально-звуковой задачей.

Таким образом, кисть движется сама по себе, ради собственной свободы, активность пальцев при этом снижается, техника становится поверхностной, а звучание - тусклым, в музыкальной фразировке господствуют случайные моменты, исполнение выглядит невыразительным и манерным. Необходимо помнить, что подлинная пианистическая свобода (свобода владения инструментом) появляется как результат гармоничной слаженности всех звеньев аппарата; ее невозможно достигнуть путем пассивного покоя одних участников и разболтанности других.

Известно, что совершенствование заключается как в приобретении необходимых, так и в избавлении от лишних движений.

3. «Чрезмерная быстрота».

Иногда, развивая технику, главной целью ставят «быстроту», не придавая должного значения ясности и глубине звука. При этом пальцы «порхают» по поверхности клавиатуры, а иногда даже проносятся по воздуху, не задевая клавиш. В таком вихре ухо не успевает проконтролировать звуки, да и не стремится к тому. Пассажи не звучат. Поэтому, стремясь компенсировать недостатки звука, исполнитель «наваливается» на опорные точки, обычно связанные с аккордовым изложением. В результате провалы звука в пассажах становятся еще более заметными. Нечего и говорить о том, что недостаточное внимание к звуку, цепкости и опоре кончиков пальцев наносит большой вред как музыкальной выразительности, так и технической ясности.

Во всех случаях пианист по мере музыкально роста и созревания все больше ощущает несоответствие между своим замыслом и исполнением. Со временем он привыкает к этому разрыву и мирится с тем, что музыкальный образ переживается только «внутри», не получая яркого звукового выражения. Исполнение остается бледным и технически несовершенным. К этим печальным результатам может привести отрыв технического развития от музыкально-звуковых задач.

Это о недостатках в развитии техники. А нужно, чтобы она помогала яркому, свободному выражению музыки. Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех ее тончайших проявлениях, причем подчинению автоматическому.

Музыкальная воля управляет исполнительским процессом. Технический аппарат подчиняется музыкальной воле. Оба эти процесса с первых шагов

обучения должны находиться в полном единстве. Значит, всякий игровой прием, навык не может быть абстрактным, а должен быть обоснован музыкальным выражением. Точно так же каждый музыкальный образ, характер звука необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений.

Рост и созревание ученика связаны с расширением представлений, углублением ощущений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки. Технический аппарат при этом должен быть в полном контакте с растущими задачами, помогать их выполнять и уметь подчиняться всем проявлениям музыкальной воли.

На каких же принципах следует развивать пианистический аппарат, чтобы создать наиболее благоприятные технические условия для выражения музыки:

1. Гибкость и пластичность аппарата.
2. Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах.
3. Целесообразность и экономия движений.
4. Управляемость техническим процессом.
5. Звуковой результат (как необходимый итог).

Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приемом, следует развивать перечисленные принципы. Без них контакт музыкального и технического развития будет затруднителен. Совершенствуя в дальнейшем все участки пианистического аппарата, следует базироваться на тех же принципах, подкрепляя их более высоким качеством.

«Педагог должен дать исполнителю (ученику) то, что называется школой» (А. Гольденвейзер).

Список литературы:

1. Ребёнок за роялем. Редактор-составитель Ян Достал. – М.: Музыка, 1981.- 332 с.
2. Савинский С. Пианист и его работа. – М.: Классика – XXI, 2002.-244 с.
3. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, – 1989.-144 с.
4. Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники. – М.: Музыка, 1968. – 248 с.

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ЧТЕНИЯ С ЛИСТА В КЛАССЕ СКРИПКИ

Мишарина Светлана Николаевна,

преподаватель,

МАУДО «Сыктывкарская детская музыкально-хоровая школа»,

г. Сыктывкар

Под чтением с листа подразумевается качественное исполнение музыкального произведения без предварительной подготовки. Навык чтения с листа – обязательный, практически необходимый для каждого музыканта. Свободное и беглое чтение нот с листа – одна из необходимых предпосылок всестороннего развития учащихся. Чтение с листа открывает возможности для широкого ознакомления с музыкальной литературой, а это расширяет музыкальный кругозор, развивает музыкальное сознание.

Часто ученик, не обладающий навыками чтения с листа, при знакомстве с незнакомым произведением просто привычно разбирает нотный текст.

Задача разбора – тщательное воспроизведение всех элементов текста в медленном темпе, анализ текста. А задача чтения с листа – получить целостное представление о главных музыкальных образах, идеях сочинения, эмоциональное исполнение в темпе, как можно ближе соответствующем указанию автора. При этом можно жертвовать некоторыми текстовыми деталями ради общего впечатления.

Как же научиться читать? Чтение с листа является сложным процессом, требующим развития комплекса музыкальных способностей:

- навыками скрипичной техники;
- музыкально-слуховых представлений;
- внутреннего слуха.

Начинать обучать чтению с листа следует с 1 класса с самых простых пьес. Постепенно мелодический рисунок должен усложняться. Для чтения с листа необходимо включать произведения различного характера, с чередованием разных штрихов, со сменой позиций, которые соответствуют развитию обучающегося.

Механизм восприятия и воспроизведения нотного текста при чтении с листа можно условно разделить на три этапа:

1. Зрительное восприятие;
2. Звуковое представление;
3. Двигательные импульсы.

Зрительное восприятие – это действие, предваряющее игру с листа – «вижу». Ученик сначала просматривает произведение глазами:

- а) определяет размер, единицу движения, соотношение длительностей;
- б) определяет тональность, знаки альтерации.

Звуковое представление – это действие, связанное с работой зрения и слуха. Ученик продолжает изучать текст «про себя»:

- а) анализирует мелодию (характер, темп, штрихи, динамику);
- б) просматривает аппликатуру;
- в) мысленно проигрывает пьесу внутренним слухом.

Прочитывание нотного текста «про себя» способствует выработке соответствующих внутренних музыкально-слуховых представлений, и произведение читается за инструментом легче и точнее.

Третий этап, **двигательные импульсы** – это действие, реализующее воспринимаемый текст – «воспроизвожу – играю». Обучающийся должен суметь воплотить в движениях рук зрительно-слуховые представления. Здесь требуются определенные навыки скрипичной техники. Пьеса играется целиком, без остановок. Формируются необходимые умения и навыки для чтения с листа:

- 1) концентрация внимания;
- 2) видение нотного текста вперед на один-два такта;
- 3) неотрывность взгляда от нотного текста;
- 4) достижение художественной задачи.

Все усилия играющего при чтении с листа должны быть направлены на распознавание в нотном тексте и воспроизведение более или менее законченных, структурно завершенных мыслей, определенных смысловых единиц – мотивов, фраз, предложений.

Чтение с листа – один из наиболее перспективных путей, ведущих в направлении музыкального развития обучающихся. Умение читать с листа создает базу для быстрого освоения нотного материала, а значит, высвобождает время на занятии для решения других музыкальных задач, которые приводят к совершенствованию игры на инструменте. Читая музыку с листа, ученик имеет дело с произведениями, которые не обязательно в дальнейшем разучивать, осваивать в исполнительском плане. Эти произведения не для запоминания, не для заучивания, а просто из потребности мыслить, узнавать, открывать, постигать.

Список литературы:

1. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. М.: Классика-XXI, 2006.- 255 с.
2. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Художественное исполнение и педагогика. М.: Классика -XXI, 2007.- 304 с.

РАЗВИТИЕ МЕЛОДИЧЕСКОГО СЛУХА ПРИ ОБУЧЕНИИ ИГРЕ НА СКРИПКЕ

Нефляшева Тамара Антоновна

преподаватель,

МБУДО «Детская школа искусств»,

г. Сосногорск

Скрипачи – педагоги издавна были едины в том, что развитие скрипичного слуха, понимаемого как комплекс разносторонних слуховых навыков, необходимых для игры на скрипке, составляет особую область воспитания в специальном классе. «Чтобы хорошо играть, - говорил еще Дж. Тартини, - надо хорошо петь». Основатель первой в СССР школы для одарённых детей П. С. Столярский, «значительную часть урока, особенно с начинающими, уделял сольфеджированию. Маленькая книжка сольфеджио ставилась на пюпитр, - вспоминают его ученики, - и урок начинался с пения, являвшегося составным звеном всего урока в целом».[3, с.169-170] К помощи пропевания мелодии постоянно прибегали К.К. Родионов, М. А. Гарлицкий, Ю. И. Янкелевич. Подобное единодушие в отношении полезности предварительного пропевания исполняемого материала вызвано, надо думать, тем очевидным фактом, что в процессе пения, органично связанного с речью, естественно возникают музыкально - слуховые представления, на которые пение опирается. Сольфеджирование, таким образом, используется скрипачами в качестве средства, помогающего опираться в игровом акте на представления мелодии, предотвращающего возникновение неправильной зрительно – двигательной координации.

Обучение игре на инструменте, таит в себе, как известно, опасность концентрации внимания (особенно в работе с начинающими) на вопросах технологического характера, что нередко ведёт к отрыву овладения техникой от музыкально – художественного воспитания. В скрипичной педагогике этот вопрос приобретает особую остроту. Из-за специфических трудностей начального периода занятий – непроизвольно возникающего перенапряжения мышц, сложности координационного приспособления к инструменту – педагоги часто на первых порах именно этим моментам придают наибольшее значение, оставляя в стороне главную цель – музыкально – творческое воспитание учащегося. У многих юных скрипачей особенно отстаёт развитие слуховой сферы. Так получается, из-за недооценки значения развитого музыкального слуха как тончайшего инструмента, направляющего процесс игры и исполнения музыки. Преподаватели иногда считают, что выявленный при приёме в класс уровень развития слуха вполне достаточен для игровой

деятельности ученика на ранних этапах. Это заблуждение лишь усугубляет трудности, сопровождающие начальный этап занятий. По этой причине в игровом процессе часто устанавливаются неправильные координационные связи. При игре по нотам: вижу – играю – слушаю; при игре наизусть: играю – слушаю. В результате которых, у ребёнка закрепляются двигательные стереотипы, не управляемые слухом. [1. с.45-46]; Такая организация процесса игры, прежде всего, характеризуется инертностью, а иногда и полным отсутствием музыкально – слуховых представлений. В итоге, с первых шагов обучения ученик приобретает неверную привычку ориентироваться на двигательные ощущения. Такая привычка мешает прослушиванию собственной игры т.к. внимание исполнителя всецело направлено в сторону двигательных задач. Неправильная координация слуховой и двигательной сферы у начинающего неизбежно приводит к нарушению основного педагогического принципа – единства музыкального и технического воспитания при ведущем значении художественного начала. Чтобы успешно преодолевать этот недостаток, необходимо существенно усилить внимание к музыкально – слуховой стороне занятий на различных этапах обучения, и прежде всего, в работе с начинающими. Не стоит преуменьшать роль формирования двигательных игровых навыков юного скрипача. Напротив, именно потому, что овладение специальными движениями представляет собой трудную задачу, подчас требующую серьёзной и длительной работы. Важно искать наиболее результативные пути развития музыкально – слуховой сферы в ходе овладения скрипичными приемами. Следует установить правильные координационные связи (при игре по нотам: вижу – слышу – пою – играю – слушаю). Вместе с тем надо, конечно, и всячески стремиться к целостной организации игрового процесса у начинающего, когда слуховые и двигательные навыки диалектически объединяются, образуя слухомоторное единство.

Активное развитие музыкального слуха начинается с того момента, когда каждый слышимый и воспроизводимый звук получает своё название и видимое обозначение, позволяющее произвольно им оперировать и отличающее его от других звуков. Подобная дифференцировка является отправной точкой формирования слуховых навыков музыканта. Небезынтересно, что эту мысль высказывал ещё Гвидо Аретинский, выдающийся музыкант Средневековья, создатель современной нотации: «...если хочешь успевать в изучении нот, ты должен выучить несколько песен наизусть таким образом, чтобы при пении внутренне чувствовал, из каких звуков каждая немва состоит и к какому ладу она относится. Знать это на память – совсем другое дело, чем петь на память, ибо первое – достояние знатоков, а второе – доступно также и неискушенным. [2, с. 80]; Из этого следует сделать вывод, что часто, употребляемое, (особенно

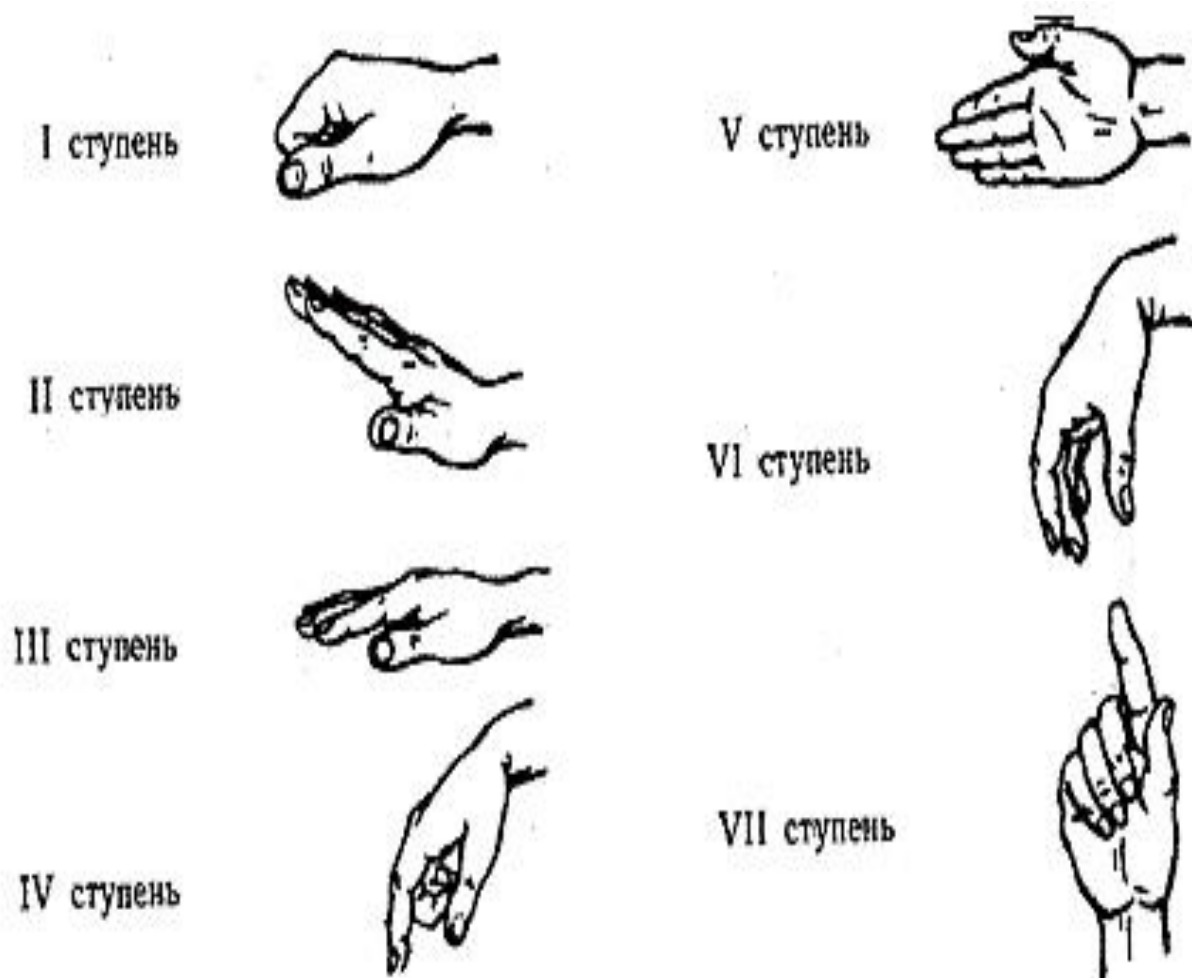
в донотном периоде занятий) пропевание, и игра мелодий вслед за учителем таит в себе опасность образования механической связи между слуховой памятью и игровыми движениями из-за подражательно рефлекторной сущности этого акта. Такой «способ освоения мелодий мало, эффективен для развития самого слуха, вследствие того, что ему не хватает сознательности». Этот момент не всегда учитывается при разборе нового произведения не только в начальном периоде, но и на более высоких стадиях обучения.

В теории музыкального слуха указывается, что для полноценного его развития принципиальное значение имеет исходный способ слуховой ориентировки, т.е. определение ведущего признака, по которому различаются музыкальные звуки. По какому признаку следует ориентироваться, если высотность звуков музыкального произведения имеет двоякое значение: с одной стороны, абсолютное (звучание ля первой октавы соответствует частоте колебаний, равной 440 герц), а с другой – относительное (высотное соотношение данного звука с другими звукорядами лада)? Совершенно ясно, что «смысловое значение отдельного звука музыкального произведения определяется не абсолютной, а его относительной высотой». Абсолютная высота музыкального звука играет лишь второстепенную роль, т.к. «не все музыкальные произведения исполняются ныне в раз навсегда установленной высоте или тональности, а многие часто преднамеренно транспонируются».[1, с.50-51]: Обязательным условием восприятия музыки, и вообще любой музыкальной деятельности является относительный музыкальный слух, необходимо и воспитание слуховых навыков начинать, ориентируясь на главный признак – звуковысотные соотношения. В музыкальной практике издавна существовали две системы обозначения звуков при «сольфеджировании» - абсолютная и относительная. Различие этих систем сводится к следующему. Если в первой название получает абсолютная высота звука, то во второй относительной системе обозначается лишь ступень лада, а высотное положение звукоряда не регламентируется. Существует множество методик по развитию слуха и интонации каждый педагог может использовать все способы развития. Все зависит от индивидуальных способностей учеников. Какой метод лучше будет понятен ребёнку. В СССР были талантливые разработки. В.Ф. Одоевского, Г. Я. Ломакина. Выдающийся венгерский композитор и педагог Злотан Кодай посвятил этой теме педагогическую концепцию. «Метод Кодая», получивший развитие у эстонского педагога Хейно Кальюсте. Х. Кальюсте предложил систему слоговых названий ступеней лада удобную для пения. Помимо слоговых названий, позволяющих спеть мелодию на различной, удобной ученику высоте, а описываемой системе важную роль играют ручные знаки, обозначающие каждую ступень лада.[4,

с.12]: Ручные знаки «помогают ребёнку сосредоточивать свое внимание на отдельных звуках. В системе относительной «сольмизации» первостепенное значение придаётся воспитанию ритмического чувства. Постоянное взаимодействие звуковысотного и метроритмического компонентов на каждом этапе развития музыкального слуха, является одним из важнейших принципов данного метода. Ритмическая сторона слухового восприятия базируется на эмоционально – моторных факторах и сопоставлении звуков различной длительности. Этому помогает введение ритмических слогов и их наглядных обозначений. ТА – половинка, ТИ - восьмая, ТА-И-ТИ четверть с точкой и восьмая. ТИ-РИ-ТИ шестнадцатые и восьмая (напр. В III ч. Концерта О. Ридинга).

Комплексная система развития музыкального слуха и применение дидактических приёмов даёт возможность:

- обеспечивать творческий характер музыкального воспитания;
- системно развивать основные музыкальные способности – ладовое чувство, способность к музыкально – слуховым представлениям и чувство ритма;
- действеннее формировать программу, и механизм интонирования:



- эффективнее развивать способность к навыкам чтения нот, являющимся одним из главных показателей музыкальной грамотности [1, с.64].

Наблюдения позволяют говорить о том, что использование элементов относительного сольфеджирования (сольмизации) при обучении на скрипке целесообразно, особенно на начальном этапе обучения, поскольку оно: 1. эффективно способствует формированию мелодического слуха, столь важного для скрипачей; 2. Положительно влияет на атмосферу занятий – вызывая интерес, снимает у детей усталость, преодолевает механическую направленность уроков. Введение ручных знаков ладовых ступеней оказывает положительное влияние на координацию двигательной и слуховой сферы ученика, а возможность транспонирования мелодий обостряет ладово – мелодическое восприятие исполняемой музыки, стимулируя тем самым развитие музыкальности юных скрипачей.

Список литературы:

1. Берлянич М.К. Проблеме развития мелодического слуха при обучении игре на скрипке М. – 1975.
2. Вопросы методики воспитания слуха (статьи П. Вейса, «Абсолютная и относительная сольмизация») Под ред. А. Л. Островского М. - 1967.
3. Гринберг М., Пронин В. в классе П.С. Столярского В сб. Музыкальное исполнительство. Вып. 6 М., 1970.
4. Музыкальное воспитание в странах социализма. Сборник статей. Составление, редакция и вступ. Статья А. Л. Островского. Л., 1975.

ОСНОВЫ ИМПРОВИЗАЦИИ И СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ (КОНСПЕКТ ОТКРЫТОГО УРОКА)

Осипова Наталия Владимировна,

преподаватель

Гимназии искусств при Главе Республики Коми,

г. Сыктывкар

Тема урока: «Работа над конструированием музыкальной формы на уроках композиции в 6а, 7а классах.

Тип занятия: урок-проект.

Цель урока: сочинение и импровизация музыкальных пьес в формах: периода, в простой трехчастной форме.

Задачи урока:

- развивать композиторские умения и навыки в сочинении заданных музыкальных форм,
- совершенствование сольных и ансамблевых навыков импровизации,
- способствовать формированию творческой и познавательной активности обучающихся,
- развивать образно-ассоциативное и логическое мышление,
- создать условия для воспитания творчески-одаренной личности: чувства психологической свободы в исполнении своих импровизаций и готовых сочинений, фантазии, воображения, трудолюбия, в фиксировании авторских опусов на нотной бумаге.

Технологии, методы, приемы, средства:

технологии дифференцированного обучения, информационно-коммуникативные технологии; словесный, проблемный, практический, наглядный методы; приемы показа, исполнения, записи нотного текста. Средства: ритмическая таблица, шумовые инструменты, фортепиано, ноты пьесы «Марш» Д. Д. Шостаковича.

Планируемые результаты учебного занятия:

- Уметь импровизировать самостоятельно и совместно с преподавателем музыкальные пьесы в формах: периода, простой трехчастной форме, грамотно записать собственное произведение, самостоятельно анализировать исполненную импровизацию (фрагмент или законченную музыкальную форму), выбирать из возможных вариантов подходящее решение и реализовывать его на практике.
- Взаимодействовать со сверстниками в процессе музицирования за инструментом, контролировать процесс исполнения импровизации.

Предметные умения:

- Совершенствование техники импровизации за музыкальным инструментом.
- Дальнейшее обучение технологии грамотной записи музыкального произведения на нотной бумаге.

Личностные:

- Формирование позитивного отношения к занятиям в процессе получения положительного эмоционального заряда за занятием импровизацией и сочинением музыки.

Регулятивные:

- Умение оценивать правильность выполнения учебной задачи, собственные возможности ее решения.

- Владение основами самоконтроля, самооценки.

Коммуникативные:

- Владение умением оценивать ситуацию и оперативно принимать решения, находить адекватные способы поведения и взаимодействия с преподавателем и со сверстниками во время учебной и игровой деятельности.

Ход занятия. Этапы урока.

1. Организационный момент

Преподаватель Осипова Н.В. приглашает обучающихся 6-7а, родителей, гостей открытого урока (студенты колледжа искусств) занять места в классе, выявляет отсутствующих.

2. Постановка проблемной задачи

Преподаватель организует беседу (проблемный диалог) с обучающимися, помогает сформулировать цели и задачи урока.

Преподаватель: скажите ребята, с сочинения какого музыкального построения начинает композитор, когда обдумывает замысел музыкального произведения?

1 обучающаяся Куратова О.: Я думаю, с сочинения мотива, с первой музыкальной мысли.

2 обучающаяся Харченко К.: музыкальный образ обязательно должен присутствовать в произведении, поэтому, начинать сочинять будет нелегко.

Преподаватель: правильно. Музыка начинается с маленькой синтаксической единицы-мотива, в дальнейшем, путем его развития, эскиз сочинения достигает законченного произведения. В мотиве заложен определенный образ. Как вы думаете, можно сочинить мотив, потом бросить его, если музыка не получается?

3 обучающийся Сухарев Л. : я думаю, что бросать музыкальные мотивы нельзя, ведь в каждом мотиве заключена особая программа, которая потом реализуется в разных сочинениях.

Преподаватель: сегодня мы попробуем сочинить и импровизировать музыкальные мотивы, научиться соединять, сочетать их, конструировать музыкальные формы: периода, простых двух - трехчастных форм из мотивов и музыкальных фраз. Обратимся к ритмическим рисункам на доске (таблица цветных ритмических рисунков) Какие ритмические мотивы в объеме двух тактов наиболее простые для импровизации?

Харченко К.: одна четвертная, две восьмые, две восьмые и одна четвертная.

Куратова О.: четыре шестнадцатые и две восьмые, две четвертные длительности.

Сухарев Л.: я думаю, что все ритмические рисунки простые и сложные одновременно, если импровизировать на каждый мотив, то получатся интересные сочетания ритмов.

Преподаватель: какие, на ваш взгляд, ритмические мотивы можно последовательно соединить, а какие исполнить в конце произведения?

Сухарев Л.: ритмические мотивы с шестнадцатыми я проиграл бы в конце построения, а синкопированные ритмы в начале.

Куратова О.: почему?

Сухарев Л.: потому, что возможно закончить музыкальную пьесу с ускорением темпа, и короткие шестнадцатые очень пригодятся.

Преподаватель: теперь начнем импровизировать музыкальную фразу, которая состоит из нескольких ритмических мотивов. Постарайтесь логически выстроить фразу, чтобы она состояла из двух мотивов по два такта, найдите интересные сочетания из таблицы.

Обучающиеся импровизируют на маракасе, бубне, кастаньетах.

3. Актуализация и фиксирование индивидуального затруднения в пробном учебном действии. Выявление причины затруднения. Построение проекта выхода из затруднения (цель, тема, способ, средство).

Харченко К.: в процессе импровизации я не смогла последовательно исполнить те ритмы, которые задумала.

Куратова О.: мне кажется, что второй, исполненный мотив к первому не подходит.

Преподаватель: эта ситуация сложилась потому, что очень часто услышанное расходится с задуманным. Постарайтесь внутренним слухом представить, как могут звучать ваши мотивы, возможно, поменять мотивы и фразы местами, попробуйте еще раз исполнить две фразы из четырех мотивов. Обучающиеся импровизируют две ритмические фразы.

Сухарев Л.: получилось гораздо лучше, чем в первый раз. Музыка начала ускоряться к концу.

Харченко К.: я во второй раз справилась лучше с последовательностью ритмов.

Куратова О.: чтобы логически выстроить фразу, я поменяла мотивы между собой.

Сухарев Л.: сейчас прозвучала музыка на много лучше прежнего варианта.

Преподаватель: очень важно развивать слух и память, поэтому одно из домашних заданий будет записать по памяти несколько вариантов ритмических фраз, которые прозвучали сегодня на уроке.

4. Реализация проекта

Сухарев Л.: какие еще бывают мотивы, каким образом музыка развивается дальше?

Преподаватель: кроме ритмических, существуют мелодические и гармонические мотивы. Мотивы объединяются во фразы, фразы в предложения, а предложения в период. Период - самая простая форма в музыке, которая может быть самостоятельным, законченным построением, а может быть частью другой музыкальной формы. Сейчас мы будем импровизировать в ансамбле. Преподаватель Осипова Н.В. показывает, ребята исполняют импровизацию в форме периода из двух предложений дуэтами.

Преподаватель: как вы думаете, ребята, повторялись ли предложения в периоде?

Куратова О.: да, они повторялись, но с изменением.

Преподаватель: какие изменения вы слышали?

Сухарев Л.: ритмические и интонационные, а также, аккомпанемент изменился.

Обучающиеся совместно с преподавателем поочередно импровизируют период из двух предложений.

Преподаватель: вы довольно хорошо исполняли период, освоили музыкальную форму из двух предложений. Как называется первоначальное изложение темы?

Куратова О.: тема звучит в экспозиционном типе изложения.

Преподаватель: какие признаки экспозиционного типа изложения?

Сухарев Л.: тема звучит очень устойчиво, практически в одной тональности, модуляции есть, но не в «далекие» тональности.

Преподаватель: будет ли меняться музыкальная тема, если она повторяется во второй, в третий раз?

Харченко К.: я думаю, да!

Куратова О.: я тоже думаю, что с темой произойдут какие-то события.

Мы увидим, каким изменениям может подвергнуться тема, которая проводится композитором во второй и в третий раз, на примере пьесы Д. Д. Шостаковича «Марш» из фортепианного цикла: «Детские пьесы» опус 69.

5. Анализ пьесы Шостаковича «Марш». Новый материал на уроке. Преподаватель проигрывает пьесу Шостаковича, предлагает обучающимся сделать анализ музыкальной пьесы по разделам.

Преподаватель: расскажите о первоначальном изложении темы.

Сухарев Л.: тема звучит в тональности до мажор, композитор написал тему в «прозрачной» фактуре - бас и мелодия. Тема написана в форме периода из восьми тактов. Преподаватель: ребята, кто из вас может продолжить анализировать?

Куратова О.: мелодия темы все время повторяется, как шарманка, а в басовой линии звучат четвертные и паузы. Создается образ шагающего человека.

Преподаватель: молодцы, вы правильно отметили особенности темы. Каким образом композитор развивает тему в среднем разделе? Посмотрите в ноты пьесы.

Харченко К.: композитор начинает средний раздел с проведения первого предложения темы от ноты ля бемоль, затем второе предложение от ноты си бемоль.

Сухарев Л.: происходит модуляция, но кратковременная.

Куратова О.: зачем композитору понадобились «далекие тональности»?

Преподаватель: в музыке XX столетия происходили титанические преобразования всех компонентов музыкального языка, в том числе, в области тональности, лада, гармонии. Композитор Шостакович написал пьесу «Марш» в расширенной тональности, в которой остается тональный центр «до», но в «расширенную» тональность могут войти все 24 употребительные тональности, чтобы музыка стала современной, оригинальной, обогатилась новыми звуками-красками.

Сухарев Л.: сделаю анализ третьего раздела (репризы). Тема «возвращается» в основную тональность до мажор, но тема проводится в басу, появляются пониженные ступени лада из среднего раздела.

Преподаватель: вы заметили, какое окончание произведения, каденция?

Куратова О.: композитор проводит тему в тональности ре бемоль мажор, только в последних двух тактах появляется основная тональность до мажор.

Харченко К.: окончание темы очень устойчивое, звучат три ноты «до».

Преподаватель: что этим хотел сказать композитор?

Куратова О.: поставить заключительную точку в сочинении.

Преподаватель: ребята, мы проанализировали произведение Шостаковича «Марш», сочинение композитора написано в простой трехчастной форме, где каждый раздел представляет собой период из двух предложений. Сейчас я предлагаю вам исполнить свои импровизации в простой трехчастной форме, в которой средний раздел будет развивающим (на материале темы) или контрастным, с другой музыкальной темой.

6. Самостоятельная работа. Сочинение произведений в простой трехчастной форме с последующей записью. Самокоррекция и самоконтроль в процессе исполнения и записи.

Обучающиеся исполняют импровизации в простой трехчастной форме, пробуют записать сочинения на нотной бумаге, проигрывают несколько раз на

инструменте, осуществляют коррекцию написанного и исполненного. Анализируют, выявляют ошибки по ходу записи сочинения.

7. Повторение пройденного и нового на уроке.

Преподаватель: как вы думаете, что у вас лучше всего получилось на уроке?

Куратова О.: я сочинила пьесу в трехчастной форме, успела записать первый раздел. Харченко К.: лучше всего получилась форма периода.

Сухарев Л.: понравилась ритмическая импровизация, обязательно запишу и покажу на следующем уроке.

Преподаватель: что нового вы услышали и запомнили на уроке?

Сухарев Л.: информация о «расширенной» тональности, она помогает в сочинении музыки.

Преподаватель: с какими трудностями вы столкнулись в процессе импровизации музыки?

Харченко К.: мне очень трудно сочинять в простой трехчастной форме, не хватило фантазии для реализации среднего раздела.

Преподаватель: чтобы не возникли трудности с дальнейшим развитием темы, необходимо продумать полностью замысел всего сочинения, наметить музыкальный материал среднего раздела и репризы.

8. Домашнее задание. Итог. Самооценка.

Преподаватель Осипова Н.В. предлагает воспитанникам сочинить дома, самостоятельно, пьесы в простой трехчастной форме с обязательной записью в тетради.

Преподаватель: сегодня на уроке вы, ребята, импровизировали в форме периода, в простой трехчастной форме, познакомились с понятиями «расширенная тональность», средний раздел, реприза трехчастной формы. Как вы оцениваете собственный труд, старание, внимательность, творческие успехи на уроке?

Харченко К.: мне было трудно на уроке, сочинение трехчастной формы не получилось, оценка «четыре».

Куратова О.: справилась со всеми заданиями, оценка «пять».

Сухарев Л.: урок был для меня не трудным, все задания получались, оценка «пять».

Преподаватель: желаю вам удачных самостоятельных сочинений и показов произведений в классе.

Список литературы:

1. Баншиков Г. Законы функциональной оркестровки. - СПб.: Композитор, 2010. - 238 с.

2. Быренкова Л.Л. Композиция и импровизация. Авторская программа для детских музыкальных школ и музыкальных отделений детских школ искусств. - Новочебоксарск.: Методический кабинет ДМШ, 2010. – 9 с.
3. Бакланова Т.И. Музыка для детей. Музыкальные звуки и образы. – М.: Издательство «Астрель», 2010. -127 с.
4. Блинникова И.В. «Звуки Пармы». Сборник пьес для фортепиано. - Сыктывкар. Информационное агентство «Север», 2010. -32 с.
5. Блинникова И.В. «Волшебная карета». Сборник пьес для фортепиано. - Сыктывкар. Типография ГАОУ СПО РК «СГПО имени И.А. Куратова», 2011. -75 с.
6. Булаева О., Геталова О. Учусь импровизировать и сочинять. Творческие тетради (I-III). СПб Издательство «Композитор», 2010. - 75с.
7. Булаева О., Геталова О. Учусь импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь IV. СПб. Издательство «Композитор», 2010. - 50 с.
8. Булаева О., Геталова О. Учусь импровизировать и сочинять. Творческая тетрадь V. СПб.: Издательство «Композитор», 2010. -51 с.
9. Воробьев И. Композиторы русского авангарда. И. Воробьев, А. Синайская. - СПб.: Композитор, 2010. -158 с.
10. Герцман М.Л. Курс импровизации в музыкальном училище. Авторская программа для музыкальных школ и училищ искусств. - Сыктывкар, 2012.- 5с.
11. Гаврилин В. А. Собрание сочинений .Том XVI. - СПб.: Издательство «Композитор», 2010 - 235 с.
12. Денисов А.В. Музыка XX века. Композиторы. Очерки жизни и творчества. - СПб.: Издательство Композитор, 2010 -111 с.
13. Осипова. Н.В. Творческая разработка по импровизации для средней возрастной группы. Сыктывкар. Государственная образовательная школа-интернат «Гимназия искусств при Главе Р.К.» имени Ю.А. Спиридонова, 2012.-19 с.
14. Осипова Н.В. Творческая тетрадь I для воспитанников 3-9 классов гимназии искусств. Сыктывкар, 2014-2015.- 100 с.
15. Родионова Т. Учитесь импровизировать. Практический курс обучения художественной импровизации на фортепиано. - Минск. Издательство «Пара ЛА Оро», 2010. -90с.
16. Ручевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. - СПб.: Издательство «Композитор», 2010. - 266 с.
17. Степанов А., Чугаев А. Полифония. Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2010.-127 с.

18. Соколов Ф. Музыкальный конструктор. Пособие по развитию музыкального творчества детей - СПб.: Композитор, 2010.-131с.
19. Теория современной композиции. – М.: Музыка.-620 с.
20. Фрейдлинг Г.Р. Теория музыки. Учебник для музыкальных училищ и старших классов ДМШ. - СПб.: Композитор, 2010.-192 с.
21. Шенберг А. Упражнения по композиции для начинающих. – М.: Классика – XXI, 2010. – 67 с.
22. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений – СПб.: Издательство: Лань, 2010.-492 с.

ДИДАКТИЧЕСКИЙ МАТЕРИАЛ

1. Детские шумовые инструменты: маракас, треугольник, бубен, ксилофон. – М., 2014.
2. Звуковая доска «Веселый оркестр». Серия электронных звуковых плакатов «Знатор». 2014. -1 шт. Сделано в КНР.
3. Карточки. Музыкальные инструменты. – М.: Издательство «Мозаика-Синтез», 2012.-13 штук.
4. Картины художников. Музеи мира. Прадо. - М.: Издательство «Директ-Медиа» 2011.- 95 с.
5. Портреты зарубежных композиторов - М.: Издательство «Музыка». Типография «Новости», 2010. -28 шт.
6. Портреты русских композиторов. Москва. «Московская типография № 2», 2010. -15 шт.

ИНТЕРНЕТ РЕСУРСЫ

Выдающиеся исполнители и композиторы классической музыки на ютубе.
 Сайты классической музыки: [classic onlain. ru.](http://classic.onlain.ru) , [belcanto. ru.](http://belcanto.ru), интермеццо.
 Сборники фортепианной и скрипичной музыки по адресу: [тараканов. ru.](http://тараканов.ru),
[ballet.narod.ru.](http://ballet.narod.ru)

ДИСКИ. КАССЕТЫ.

1. Барток Б. Шесть концертов для скрипки, фортепиано и симфонического оркестра. Москва. Фирма «Юниверсал Мьюзик». 2013. - 1 СД диск.
2. Великие композиторы. Тома 1-25. – М.: «Фирма Мелодия». Издательский дом «Комсомольская правда», 2010. - 25 СД дисков.
3. Прокофьев. С. С. Симфонии 1-7. – М.: «Фирма Мелодия», 2010.-3 СД диска.
4. Русский авангард на рубеже тысячелетий. Виктор Екимовский. – М.: «Фирма Мелодия», 2010.-1 диск мр 3.
5. Слонимский С.М. Пьесы для фортепиано из цикла «От пяти до пятидесяти». - СПб.: Издательство «Композитор», 2013.- 1 СД диск.

ТЕХНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ОБУЧЕНИЯ

- CD -проигрыватель; MP-3 проигрыватель.
- Компьютер или ноутбук, колонки 2 шт.
- Интерактивная доска.
- Синтезатор.

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО (КОНСПЕКТ ОТКРЫТОГО УРОКА)

Куратова Светлана Александровна,

преподаватель

Гимназия искусств при Главе Республики Коми,

г. Сыктывкар

Цель урока: развитие у обучающихся навыков ансамблевой игры с раскрытием звукового и художественного содержания произведения; углубление музыкального опыта обучающихся через освоение различных видов совместного музицирования.

Задачи урока:

- Выработать умение слышать себя, своего партнера и одновременное звучание ансамбля в целом;
- Сосредоточить внимание на разных сторонах ансамблевой техники: ритмической, мелодической и динамической;
- Выработать умения и навыки аккомпанировать солисту;
- Научить пользоваться дополнительными средствами выразительности (народными музыкальными инструментами: деревянной коробочкой и треугольником) для более точного раскрытия художественного образа по замыслу автора;
- Способствовать развитию художественного вкуса и пониманию музыки.

Тип и форма урока: Урок совершенствования знаний, умений и навыков.

Методы ведения: объяснительно-иллюстративный (беседа, рассказ, показ на инструменте), проблемно-сообщающий (выявление общих тенденций в обучении различным видам совместного музицирования).

Оборудование: компьютер, нотный материал, музыкальные инструменты: два фортепиано, скрипка, народные инструменты: деревянная коробочка и треугольник.

Этапы урока:

I. Организационный момент.

Эмоциональный настрой, сообщение темы урока и цели, знакомство с обучающимися.

II. Введение в тему.

Беседа о процессе работы ансамбля над произведениями, о необходимых навыках и умениях для слаженного исполнения.

III. Основная часть.

Знакомство с направлением в искусстве «импрессионизм» (показ презентации). Работа с обучающимися над произведением К. Дебюсси «В лодке» с учетом стилистических особенностей произведений композитора.

Воплощение художественного образа в произведении Н. Осиповой «Индийский слон и маленькая танцовщица».

Особенности исполнения фортепианной партии при сопровождении солисту на примере пьесы О. Куратовой «Французский вечер».

IV. Подведение итогов урока. Саморефлексия.

Ход урока:

I. Организационный момент.

Добрый день, уважаемые коллеги. Тема открытого урока: Развитие навыков ансамблевой игры в классе фортепиано. Урок будет проходить с обучающимися 5 класса гимназии искусств. Дуэт играет вместе уже не первый год, активно принимает участие в концертно-конкурсной деятельности: лауреаты Межрегионального финно-угорского юношеского конкурса фортепианных и камерных ансамблей «Чоя-вока», обладатели Спецдиплома на Всероссийском конкурсе фортепианных дуэтов «За роялем вдвоем» в г. Вологда. Сегодня мы познакомим вас с произведениями из нашей программы.

II. Введение в тему.

Процесс работы ансамбля над произведением можно условно разделить на три этапа, которые в практике тесно связаны между собой:

1. знакомство ансамбля с произведением в целом;
2. техническое освоение выразительных средств;
3. работа над воплощением художественного образа.

На первом этапе работы основной задачей является создание у ансамблистов общего интеллектуального и эмоционального впечатления от произведения в целом.

На втором этапе работы над произведением наиважнейшей задачей является преодоление ансамблем технических трудностей.

На заключительном этапе произведение шлифуется к концертному исполнению, одной из главных задач преподавателя является достижение

максимальных результатов при минимальных затратах энергии и времени исполнителей.

Первое произведение, над которым я сегодня хотела бы поработать с девочками, это пьеса Клода Дебюсси из «Маленькой сюиты» для фортепиано в 4 руки, и называется она «В лодке». Пьеса находится в стадии запоминания нотного текста, решения технических задач.

Но прежде, чем девочки исполнят нам произведение, предлагаю окунуться в атмосферу мира чувств, эмоций и мимолетных впечатлений одного из крупнейших течений в искусстве - импрессионизма, к которому принадлежит французский композитор Ашиль Клод Дебюсси (показ презентации).

А сейчас девочки исполняют первый раздел произведения, уже имея представление о его стилистических особенностях.

Конечно же, при исполнении ансамблевого сочинения, также, как и сольной пьесы, необходимо прежде всего вдумчивое, детальное изучение авторского текста с точки зрения мелодии, ритма, гармонии, формы, принципов развития.

Обратить внимание на основные проблемы, с которыми сталкиваются ансамблисты:

- синхронность исполнения;
- умение дать ауфтакт или подчиниться ауфтакту партнера;
- представление темпа и пульсации в нем;
- одновременность и схожесть пианистических движений.

Казалось, самая простая вещь – начать играть вместе. Но точно одновременно взять два звука – не так легко, это требует большой тренировки и взаимопонимания (потренироваться в сложных местах). Для синхронного начала используется ауфтакт. Длительность ауфтакта должна равняться одной доле такта, а само движение соответствовать характеру исполняемой музыки. К примеру, активный взмах связан с показом яркой, насыщенной, исполняемой в быстрых темпах музыки, взмах менее активный соответствует мягкой по звучанию музыке, кантлене.

С усложнением художественных задач расширяются и технические задачи совместной игры: преодоление трудностей полиритмии, использование особых тембральных возможностей фортепианного дуэта, педализация и т.д.

Игра в ансамбле требует особого внимания к точному выполнению штрихов. Каждое отклонение от общих штрихов нарушает целостность зрительного восприятия ансамбля и мешает партнерам, а главное, наносит ущерб выразительности исполнения, так как штрихи несут большую

динамическую и смысловую нагрузку (обратить внимание на точное выполнение штрихов).

Есть еще некоторые моменты дуэтных навыков – передача партнерами друг другу «из рук в руки» пассажей, мелодии, аккомпанемента, контрапункта и т.д. Пианисты должны научиться «подхватывать» незаконченную фразу, передавать ее партнеру, не разрывая музыкальной ткани (поработать над передачей пассажа).

Общность понимания и чувствования темпа – одно из первых условий ансамбля. Партнеры должны одинаково чувствовать темп, еще не начав играть. Музыка начинается уже в ауттакте. Можно рекомендовать при разучивании просчитать в соответствующем темпе «пустой такт». В дальнейшем это становится излишним, достаточно в ставшем уже привычным темпе дать только движение затакта.

Хотелось бы обратить внимание еще на такой момент: очень важно не только одновременное начало, но и одновременное «снятие» звука. «Рванные», «лохматые» аккорды, в которых одни звуки длятся дольше других, загрязняют, уродуют паузу и производят самое неприятное впечатление.

Работая над ансамблевой слаженностью, необходимо разучивать произведение в медленном темпе. Именно в медленном темпе будут выявлены и устранены различные неточности, отработаны и закреплены основные элементы исполнительского замысла. Проигрывая произведение в среднем темпе, желательно в первую очередь обращать внимание на то, чтобы исполнение выявляло музыкальное развитие, динамику и агогику. Даже когда работа над произведением близится к завершению, целесообразно играть не только в темпе, указанном автором, но и периодически возвращаться к медленному и среднему темпу.

Умение «общаться» с партнёром - обязательный элемент ансамбля. В музыкальном диалоге «произнесение» реплик партнёрами взаимосвязано. Осознание звучащей у другого исполнителя музыкальной фразы и интонирование своего ответа на неё как согласия, сомнения, отрицания и т.п. - и есть процесс общения.

Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяет границы его фантазии.

Следующее произведение, которое исполнит для вас ансамбль – это «Индийский слон и маленькая танцовщица», произведение композитора Республики Коми Осиповой Натальи Владимировны (исполнение произведения).

По рассказам самой Натальи Владимировны прототипом музыкальных героев произведения являются герои мультфильма «Маша и медведь». Вы

заметили, что в этом произведении композитор использует необычные средства выразительности (простукивание ритма без музыки). В этих местах автором подразумевается использование народного инструмента – коробочки и треугольника. Сейчас мы попробуем эти инструменты включить в исполнение (работа с дополнительными инструментами).

Хочется познакомить вас еще с одной формой ансамблевого музицирования – камерным ансамблем. Мы прослушаем сочинение для скрипки с фортепиано юного композитора Олеси Куратовой, которое называется «Бурре». Первое название пьесы было «Французский вечер». Слушаем исполнение камерного ансамбля.

Сопровождение – это другой вид фортепианной игры, отличный от сольного исполнения, требующий других навыков, другого хода занятий и другой оценки. Обучающийся должен научиться играть свою партию и при этом следить глазами за партией солиста. Для этого необходимо:

- изучить партию солиста или хотя бы наиболее значительные места из нее;
- уметь приспосабливаться к исполнению солиста, его агогическим и динамическим изменениям в процессе исполнения;
- ощущать фразировку солиста, воспринимать цезуры, знать возможности инструмента, дыхания солиста;
- осознавать роль ритмического и гармонического фундамента;
- уметь приводить к единому темпу все отклонения, которые допускает солист;
- обращать особое внимание фортепианному вступлению и заключению, обычно выражающим основное настроение произведения, а также сольным фортепианным эпизодам.

Полезно указать на то, что **сопровождение** должно исполняться мягко, плавно, с чуть заметной опорой на бас и очень «прозрачно»: нижние звуки ни в коем случае не следует задерживать пальцами.

Грамотное исполнение аккомпанемента подразумевает дифференцирование партий правой и левой руки. В проигрышах основную смысловую и художественную нагрузку несёт правая рука. В основном же главная – это басовая партия. Надо уметь хорошо вести линию баса, учиться слышать интонационные переключки с партией солиста, передавать их на инструменте более выпукло и подчёркнуто. И, конечно, главная задача – создание единого художественного образа, совпадение с чувствами солиста.

Необходимо, чтобы все ускорения и замедления темпа были прочувствованы, выверены и отработаны еще в домашних условиях, при этом

не становясь некими заученными раз и навсегда. Свобода непосредственного музыкального высказывания отнюдь не сковывается ансамблевым выступлением, но она проявляется в меньших дозах, чем при сольной игре. Для достижения этой цели любой ансамбль должен иметь свою систему определенных жестов, взглядов и даже вздохов, позволяющую синхронно начинать произведение, грамотно показывая ауфтакт, снимать заключительный аккорд.

Ценным в работе над ансамблем является то, что учащиеся получают удовлетворение от совместно выполненной художественной работы, чувствуют радость общего порыва, объединённых усилий, взаимной поддержки, начинают понимать своеобразие совместного исполнительства.

Итак, все запланированные на урок задачи мы выполнили, спасибо.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано/Учебное пособие. - М: Лань, 2017. – 280 с.
2. Готлиб А.Д. Основы ансамблевой техники. - М., 2008. - 48 с.
3. Перельман Н. В классе рояля. М.: Классика- XXI, 2007. - 88 с.
4. Самойлович Т.С. Некоторые методологические вопросы работы в классе фортепианного ансамбля // О мастерстве ансамблиста: сб. науч. трудов Л.: ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1986. - С. 21-31.
5. Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт: История жанра//М.: Музыка, 1988.-319 с.

РАБОТА НАД ТЕХНИКОЙ АРПЕДЖИО НА ШЕСТИСТРУННОЙ ГИТАРЕ ДЛЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ

Попов Вячеслав Михайлович,

преподаватель

МАУДО «Эжвинская детская музыкальная школа»

г. Сыктывкар

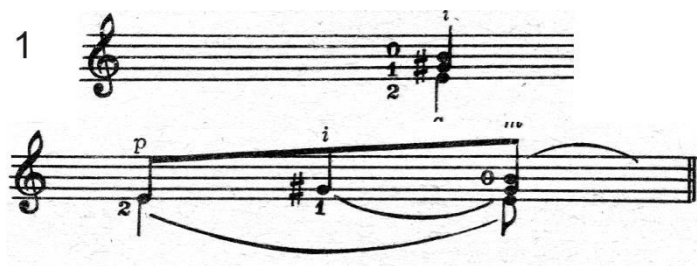
Гитара - один из самых струнно-щипковых музыкальных инструментов. Разнообразие музыкально-выразительных возможностей гитары позволяет использовать ее в качестве аккомпанемента в романсах и песнях, а также включать ее в состав оркестров и ансамблей разных жанров (симфонических, русских народных, цыганских, ансамблей рок-музыки). Игра на гитаре распространена в самых широких слоях населения и профессиональной сцене. Мы знаем, что для достижения высот исполнительского мастерства гитаристу необходимо в своём музыкальном развитии пройти все стадии обучения игре на

гитаре: это правильная посадка и постановка рук, освоение нотной грамоты и многое другое. Очень важным в развитии учащегося гитариста является освоение и приёмов игры на инструменте и умение применить их. Арпеджио в гитарной технике имеет очень большое распространение и по - этому может считаться одним из ведущих приёмов игры.

Прием арпеджио это поочередное исполнение нот, входящих в аккорд. Буквальный перевод этого слова означает «как на арфе». Арпеджио очень характерно для гитарной техники.

Комбинации арпеджио многочисленны и разнообразны. Исполняется оно, как правило, нижним ударом, но встречаются случаи, когда нижний удар сочетается с верхним. Это происходит, когда нужно выделить среди звуков арпеджио мелодию. Гармонические фигурации, в которых звуки аккорда извлекаются последовательно, в музыкальной практике чаще называются арпеджио (бытовое название - "переборы"). Нотная запись арпеджио (как и других гармонических фигурации) в основном показывает ритмическую очередность извлечения звуков, которые на самом деле, наслаиваясь друг на друга, образуют гармонию аккорда. Поэтому все рекомендации по технике игры гармонических фигурации справедливы и в отношении арпеджио. Арпеджирование очень характерно для гитары и является наиболее распространенным материалом упражнений, предназначенных для развития подвижности пальцев (в основном, правой руки).

Следующее упражнение (прим. 1) предназначено для изучения основ игры арпеджио уже известных аккордов. Работать над упражнением следует на предельной громкости, чтобы пальцы правой руки с полной отдачей, но экономно и равномерно извлекали звуки арпеджио.



ВОСХОДЯЩЕЕ АРПЕДЖИО ИЗ ТРЕХ ЗВУКОВ

В следующем упражнении (пример 2)на восходящее арпеджио, где пальцы правой руки (указательный i, средний m, безымянный a) указаны в упражнении, не есть как единственный вариант. В данном примере целесообразнее был бы вариант (p-i-m), так как большой палец как более сильный лучше использовать на сильную долю.



НИСХОДЯЩЕЕ АРПЕДЖИО ИЗ ТРЕХ ЗВУКОВ

Противоположное направление звуков арпеджио изменяет способ щипка. Опора пальца на соседнюю струну не препятствует звучанию струны, нет оснований не использовать этот способ извлечения, который более удобен для руки. Защищывание с опорой дает более сильный звук и придает уверенность движениям, поэтому предпочтительно пользоваться этим способом.

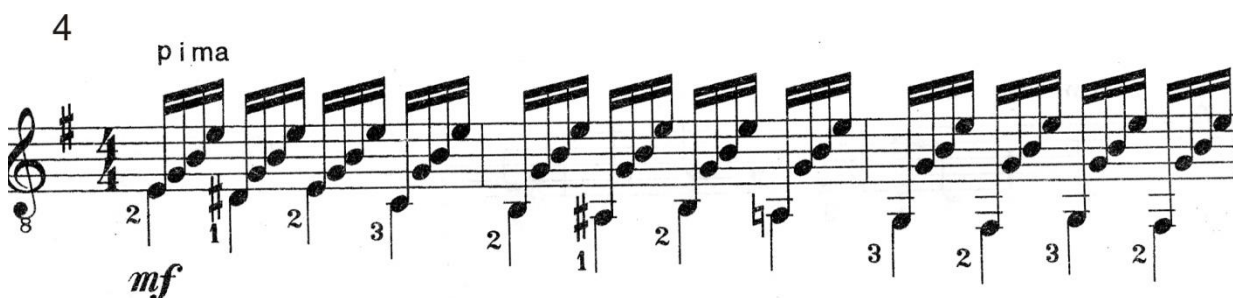
Упражнение (пример3)



ВОСХОДЯЩЕЕ АРПЕДЖИО ИЗ ЧЕТЫРЕХ ЗВУКОВ

Это арпеджио основывается на тех же правилах, что и исполнение восходящего арпеджио из трех звуков. Безымянный палец действует без опоры на соседнюю струну после щипка и не приглушает ее. Если арпеджио исполняется в медленном темпе, а извлеченная большим пальцем нота должна звучать столько же, сколько и остальные ноты, можно играть с опорой.

(пример 4)

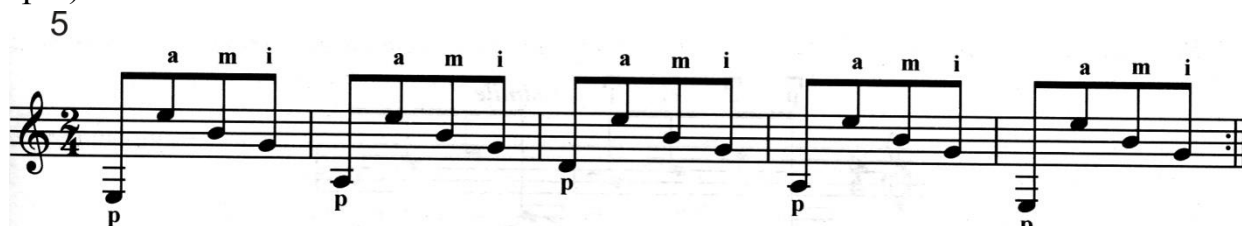


НИСХОДЯЩЕЕ АРПЕДЖИО ИЗ ЧЕТЫРЕХ ЗВУКОВ

Данное арпеджио исполняется так же, как нисходящее арпеджио из трех звуков. Естественным образом безымянный палец сразу после щипка опирается на соседнюю струну, так же как при игре гамм. Большой палец правой руки

опирается о соседнюю струну так же как и при исполнении восходящем арпеджио.

(пример 5)



АРПЕДЖИО ИЗ ШЕСТИ ЗВУКОВ, ИСПОЛНЯЕМОЕ БОЛЬШИМ, УКАЗАТЕЛЬНЫМ, СРЕДНИМ И БЕЗЫМЯННЫМ ПАЛЬЦАМИ

Данное арпеджио включает восходящую и нисходящую часть движения. При громком звучании или при медленном движении защипывание указательным, средним и безымянным пальцами производится движением с опорой этих пальцев на соседние струны. При быстром же темпе три звука исполняются большим, указательным и средним пальцами без опоры, как и при восходящем арпеджио. При нисходящем движении исполняется безымянным, средним и указательным пальцами с опорой, как при нисходящем движении. При быстром движении щипок с опорой производит только безымянный палец (пример 6)



В своей работе я почти всегда применяю приемы арпеджио с первого класса обучения на инструменте. В практике моей работы в 2016 году мной составлен сборник упражнений на арпеджио и обработка этюда Ф. Карулли в 10-ти вариациях. В 2017 году составлен сборник «Упражнения и этюды для шестиструнной гитары» для младших классов. В этом же году проведен открытый урок на тему: Работа над техникой арпеджио на шестиструнной гитаре. Желая ознакомиться с моими работами, могут обратиться по электронному адресу: e-mail: v_m_popov@mail.ru

Список литературы:

1. Иванов-Крамской А.М. Школа игры на шестиструнной гитаре. / Н.А. Иванова-Крамская. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – 149 с.
2. Кирьянов Н.Г. Искусство игры на шестиструнной гитаре. М.: Центр содействия развитию искусств Тоника, 1991. - 530 с.
3. Пухоль Э. Школа игры на шестиструнной гитаре. – М.: Советский композитор, 1987.

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ АНСАМБЛЕМ СКРИПАЧЕЙ

Попова Елена Алексеевна,

преподаватель

МАУДО «Сыктывкарская детская музыкально-хоровая школа»,

г. Сыктывкар

Современная музыкальная педагогика наряду с индивидуальным подходом к учащимся, который является основным в работе по специальности, уделяет все более пристальное внимание различным формам коллективного музицирования.

Обучая игре на скрипке, детей учат в основном сольному исполнительству, в то время как большинство из них в будущем будут заниматься профессиональным или любительским коллективным музицированием. Поэтому необходимо ориентировать педагога «на сочетание индивидуальных и коллективно-групповых форм занятий». [1,с.168]

Для этого уже в начальном периоде осуществляется совместное музицирование ученика и педагога или занятия ученических дуэтов и трио.

Выдающийся педагог, П.С. Столярский, рассматривал игру в ансамбле и индивидуальные занятия как две стороны единого целого – формирования скрипача- музыканта. А известный японский педагог Шиници Сузуки «в основу своего метода преподавания положил принцип совместного музицирования начинающих» [2, с.101]

Одна из эффективных форм музыкального воспитания и развития учащегося – занятия в ансамбле. Ансамбль радует его своими неожиданными возможностями, новыми тембровыми сочетаниями, яркой динамикой, объединяет общностью творческих задач. Работа в ансамбле закрепляет навыки, приобретенные на уроках специальности, стимулирует интерес ученика к инструменту, прививает любовь к коллективному творчеству. У ученика появляется чувство ответственности за свою игру перед коллективом,

воспитывается исполнительская дисциплина. Обучение для него становится более интересным, интенсивным и целенаправленным.

Именно обучение в коллективе помогает ребенку больше раскрыться, наилучшим образом выразить себя, развить лучшие стороны своего дарования и, вместе с тем, заимствовать наиболее эффективные приемы в общении с товарищами по игре.

Ансамблист рождается тогда, когда он начинает слышать общее звучание и свою партию в нем. Особенность ансамблевой игры в том, что учащиеся с разным уровнем музыкального развития и технической подготовки объединяются в единое целое. В процессе творческого развития коллектива у учеников постепенно устраняются резкие индивидуальные различия, появляются ансамблевые навыки, одинаковое распределение смычка, характер коллективного звучания и т.д. Общаясь друг с другом, юные музыканты равняются на лучших, перенимают опыт друг у друга, совершенствуют профессиональные навыки.

Начинать работу в ансамбле надо и с дуэтов, и с исполнения в унисон легких пьес. Обязательная необходимость - добиться чистой интонации, нюансировки, единых штрихов, распределения смычка, выполнения учащимися динамических оттенков, стремиться к соблюдению единой аппликатуры, позиций и т.д. С первых же уроков у ученика вырабатывается ответственность за исполнение партии, умение подчинить свой голос общим задачам данного произведения, понимание каждого эпизода. Все это создает необходимые предпосылки для качественного ансамблевого музицирования.

При игре в ансамбле развиваются следующие умения и навыки: слушать не только собственное исполнение, но и общее звучание всей музыкальной ткани пьесы; передавать партнеру мелодию, сопровождение, пассаж, не разрывая при этом музыкальной ткани; активизируется фантазия и творческое начало; заостряется ощущение звукового колорита; повышается чувство ответственности за знание своей партии, ибо совместное исполнительство требует свободного владения текстом.

Чтобы звучание скрипичного ансамбля при исполнении было качественным во всех голосах, рекомендуется «так распределить учеников по партиям, чтобы в каждом голосе было равное количество профессионально крепких и более слабых скрипачей». [3, с.74]

Это исключает у исполнителей вторых и третьих голосов чувство неравенства по отношению к играющим партию первого голоса. Только когда верхний голос написан в высоких позициях, такую партию целесообразно поручить старшеклассникам.

Учитывая наличие в ансамбле учащихся разных классов, руководитель должен подбирать произведения, доступные по содержанию и техническим трудностям для всех играющих в ансамбле. Неоправданное завышение репертуара препятствует освоению учащимися навыков ансамблевой игры, ведет к утомительной и непосильной работе.

Чтение нот с листа ансамблем обязательно. Для этого педагогом выбираются легкие произведения. Необходимость подчинения общей игре в едином темпе и характере помогает ученику быстрее усваивать чтение нот с листа и вызывает большую заинтересованность у ребенка. Он вынужден играть без остановок, точно высчитывая паузы и соблюдая нюансировку.

Кроме того, следует всем вместе прослушивать записи произведения в исполнении ведущих коллективов. При этом каждый член ансамбля должен услышать не только свою, но и остальные партии участников. Для этого полезно при первых прослушиваниях предлагать юным музыкантам поочередно прослушать голосоведение других партий, общий характер звучания. В результате у учащегося появляется желание выучить данное произведение и сыграть его в своем коллективе.

Надо учитывать специфические особенности детского коллектива. Знание детской и подростковой психологии является непременным условием для успешной творческой работы с коллективом, способствует созданию хорошего психологического климата.

При составлении репертуара ансамбля, необходимо учитывать не только технические возможности учеников, но и их темперамент и возраст. В малых ансамблях желательно объединять равных по возможностям учеников, а в больших можно дать возможность менее продвинутым ученикам играть с более продвинутыми. В результате слабые ученики начинают играть заметно увереннее, а сильные ведут за собой, приобретая концертмейстерский навык. Нельзя допустить, чтобы юные музыканты ощутили деление на «сильных» и «слабых», что неизбежно отрицательно скажется на их развитии. У подвинутых скрипачей появляется завышенная самооценка, пренебрежение к своим товарищам, а у слабых – отрицательное отношение к коллективу, нежелание работать в нем.

Как показывает собственная практика, ансамбли в конце учебного полугодия готовы к выступлению. Но встречаются ученики, неуверенные в своей игре, выступления которых не стоит включать в концертную программу, с целью недопущения расстройства детской психики, т.к. она очень уязвима в таком возрасте.

Большое значение имеет и расстановка участников ансамбля на сцене. Прежде всего, каждый скрипач должен хорошо видеть не только главного

концертмейстера ансамбля, но и концертмейстера своей группы. В то же время каждого играющего должны видеть из зала. Расстояние между ансамблистами должно быть не очень широкое и не очень узкое - удобное для игры.

Первые голоса расположены справа, третьи- слева, вторые- в центре. Для того, чтобы всем участникам группы был хорошо виден свой концертмейстер, их следует ставить впереди своей группы в первом ряду полукруга. Если ансамбль двухголосный, то справа располагаются первые голоса, слева вторые.

Важной составляющей работы педагога-руководителя с детским ансамблем является воспитание дисциплины учащихся. По первому знаку ученики должны остановиться и выслушать замечания педагога в полной тишине. Также, должна быть выдержана единая форма одежды, выработана привычка красивого появления, артистичного поведения во время выступления, синхронной фиксации инструмента на плече, поднятия или снятия смычка, по знаку ведущего скрипача начинать и заканчивать произведение, совместного поклона и ухода со сцены, одинаковое держание инструментов. Этому необходимо уделять внимание с первых же уроков. - все это вырабатывает творческую дисциплину и отражается на качестве исполнения.

Немаловажное значение для развития активности ансамбля имеет контроль: проверка партий, выработка ансамблевых навыков в группах и т.д. В случае отсутствия времени для проверки всех учеников рекомендуется выборочно в процессе репетиции проверить 2-3-х человек— этого достаточно для сохранения у остальных чувства ответственности. Пренебрегая проверкой, руководитель поощряет безнаказанность невыполнения задания.

Более яркое звучание, общение с большим числом детей, первые успешные выступления и аплодисменты слушателей, все это вызывает у ребят дальнейшую мотивацию в обучении игре на скрипке. Рекомендуется организовывать выступления ансамбля в детских садах и перед подготовительной группой с целью ознакомления детей со скрипкой и их привлечения для дальнейшего обучения. Наиболее интересные номера следует показывать на классных вечерах, концертах для родителей, школьных концертах и т.д.

Ансамблевое музицирование развивает мелодический и гармонический слух, развивает полифоническое мышление, учит слышать и понимать содержание музыки. Коллективные формы музицирования, в частности ансамбли, играют важную, существенную роль в процессе музыкального образования, воспитания и развития.

Список литературы:

1. Берлянич М.М. Основы воспитания начинающего скрипача. СПб., 2000. – 251 с.
2. Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. – М.: Классика- XXI, 2006. – 204 с.
3. Турчанинова Г. Некоторые вопросы начального обучения скрипача. М., 2007. – 79 с.

ФОРМИРОВАНИЕ ДВИГАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА, КАК ЧАСТЬ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ

Потолицына Надежда Леонидовна,

преподаватель

МАУДО «Сыктывкарская детская музыкально-хоровая школа»

г. Сыктывкар

В педагогике струнных инструментов развитие двигательнo-технических навыков у учащихся является одним из важнейших аспектов решения задач воспитания художественно - творческого мышления юного музыканта в комплексе с освоением специальных знаний. Техника музыканта-исполнителя в широком смысле слова – это способность музыканта реализовать на каком-либо музыкальном инструменте свои художественные замыслы и намерения, «материализовать» их в живом звучании. Формирование управляемого технического аппарата, в котором речь идет о всеобъемлющем понятии «музыкально-исполнительская техника», синтезирующем три начала: интеллектуальное (музыкальное мышление), музыкально-слуховое и моторно-двигательное, возможно только на основе строгого подчинения двигательных действий рук основным физиологическим и психологическим закономерностям функционирования организма. Следовательно, управляемость техническим аппаратом возможна только на основе достижения максимальной двигательной свободы, физиологически обоснованных закономерностей формирования двигательного процесса.

Процесс управления движениями имеет сложную структуру. От того, насколько чутко и своевременно реагирует моторика на тончайшие изменения смысла решаемой художественной задачи соответствующей перестройкой мышечного тонуса, зависит содержательность и выразительность создаваемой звуковой картины. «Мы прекрасно знаем причину отсутствия «стиля» в игре, - говорил известный швейцарский педагог Э. Жак-Далькроз – она кроется в

плохо развитом мышечном чувстве». Формирование двигательных структур руки на основе целесообразных движений даёт возможность регулирования процессов напряжения и релаксации.

Заблуждение музыкальной педагогики считать область плеча началом руки и организовывать её движение «от плеча». Основоположник современной музыкальной методики И. Лесман высказывается так: «Рука должна работать всегда вся целиком, чтоб ни одна из её частей не ощущалась в своей функции отдельно. В работе руки должны принимать участие её основные части: лопатка и ключица. Участие этих частей в общей её работе не должно, однако, нарушать её единства (ощущаться как отдельная функция)» [2, с. 18].

Плечевая часть – физически наиболее сильная и самая подвижная в системе руки. Ей отводится ведущая роль при организации всех активных двигательных движений. Практически неограниченная подвижность плечевой части создаёт оптимальные условия для её постоянных контактов с мышечными группами области лопатки и координации их совместных действий. Постоянное ощущение плечевой части как ведущей в системе руки даёт возможность организовать все действия руки как единой двигательной системы.

Предплечье – относительно сильная часть руки, начало её исполнительной зоны. Одна из основных задач предплечья – беспрепятственно пропускать импульсы, идущие из силовой зоны руки на кисть и пальцы. Область локтевого сустава, является своеобразной границей, условно разделяющей две зоны и, в то же время, физиологически объединяющей. Силовые импульсы идущие от силовой зоны на исполнительную, трансформируясь в двигательные, обеспечивают частям исполнительной зоны, особенно кисти и пальцам, максимальную свободу действий.

Подвижность всей руки и отдельных её частей определяет степень подвижности системы трёх её суставов – плечевого, локтевого и кистевого. Координация их действий – задача музыканта. Любые автономные, изолированные двигательные действия какого-либо из суставов вне контактов с суставами остальных частей руки неизбежно приводят к нарушениям их взаимодействий, возникновению произвольных перенапряжений в зонах их мышечных групп. Ведущую роль в организации всех действий частей руки играет плечевой сустав – самый сильный и подвижный. Двигательные же действия локтевого и кистевого суставов должны быть полностью подчинены действиям плечевого сустава.

Мышечные группы плечевого сустава соединяют руку с зоной лопаток. Активные действия плечевой части организуют и корректируют движения всех частей руки как единого, хорошо отлаженного организма, дают возможность

руке совершать самые разнообразные движения во всех плоскостях с минимально необходимой степенью напряжённости. При этом в двигающейся в обоих направлениях руке сохраняется её постоянная связь с областью лопатки.

Локтевой сустав наименее подвижный в системе руки. Его основные функции связаны со сгибаниями и разгибаниями предплечья. На передней поверхности плечевой части расположены бицепсы – мышцы, сгибающие руку в локтевом суставе. На тыльной стороне предплечья расположены трицепсы – мышцы-разгибатели локтевого сустава. Локтевому суставу противопоказаны самостоятельные активные движения – его подчинённая роль с действиями плечевой части руки (плечевого сустава) должна неизменно сохраняться. При изолированных сгибаниях и особенно разгибаниях локтевого сустава предплечье начинает двигаться в автономном режиме. Это провоцирует потерю взаимодействий исполнительной части зоны и силовой. Беря на себя ведущую двигательную роль, предплечье фактически выключает плечевую часть руки из активных действий. Плечевая часть утрачивает свою ведущую роль и напрягается вхолостую. В зоне мышечных групп плечевого сустава образуется фаза физиологической непроходимости силовых импульсов, части исполнительной зоны не получают должной поддержки силовой зоны руки, происходит раскоординирование всех частей руки.

Кистевой сустав, так же как и плечевой, окружён всеми группами разнодействующих мышц. Однако, мышцы кистевого сустава относительно слабые. Они не выдерживают значительных физических нагрузок. Формируя двигательный процесс области кисти - пальцев, необходимо всемерно развивать и использовать силовой потенциал мышечных групп, расположенных на основании ладони и основании пальцев. Эти мышечные группы выполняют ведущую силовую роль при разгибании кистевого сустава и пальцев. Силовые импульсы, возникающие в мышечных группах оснований пальцев, дают возможность активно поднимать пальцы и стабильно удерживать их в поднятом положении. При падениях пальцев, напряжения в мышечных группах, удерживающих пальцы в поднятом положении, уменьшается до необходимого минимума. Это позволяет падающим пальцам за счёт инерции падения и их веса с лёгкостью, без излишнего нажима, опуститься на плоскость. Когда основное движение пальцев формируется за счёт их падений – сгибаний, эпицентром напряжений становятся мышцы-сгибатели пальцев. Эти мышцы, расположенные на внешней стороне основных фаланг пальцев, намного слабее разгибателей. Прижимая пальцы к плоскости с излишней силой, они неизбежно перенапрягаются. Мышцы-разгибатели, практически выключенные при этом из активных действий, утрачивают свой силовой двигательный потенциал.

Исходя из основного принципа взаимодействия суставов руки, необходимо исключить совместные синхронные движения кистевого и пальцевых суставов – они в данном случае несовместимы. Движения разгибания кистевого сустава должны носить всегда первичный, опережающий характер. Опережая на мгновение движения пальцев, движущаяся кверху кисть занимает определённое стабильное положение, после чего пальцы активно разгибаются. Зона мышц основания большого пальца – наиболее сильная в области кисти. Необходимо воспитывать в этой зоне ощущения точки опоры не только области кисти, но и всей руки. И главное использование силовых возможностей мышц основания большого пальца – эффективный способ уменьшить до необходимого минимума проявления силы хватательного рефлекса.

Двигательные ощущения, формирующиеся в более слабых мышечных группах, начиная от пальцев, требуют совместных, активных действий более сильных мышечных групп. Начальные осязательные импульсы, формирующиеся в пальцах, стремятся снизу вверх, через предплечье, плечевую часть – к силовому центру руки – области мышечных групп лопатки. Ответные силовые импульсы, организующие конкретные движения частей руки и управляющие ими, идут в противоположном направлении – сверху вниз – от лопатки к кисти и пальцам. Музыкант ощущает руку как единое целое и активно управляет ею. Эти ощущения руки сохраняются даже тогда, когда действия совершаются лишь отдельной частью руки.

Комплексы специальных упражнений учитывают основные взаимосвязи мышечных групп организма и координируют действия этих групп, в процессе обучения. Регулярные занятия упражнениями помогают исполнителю более осознанно организовать двигательный процесс, поддерживать его на должном уровне, активно управлять им, осуществлять координацию всей системы двигательного процесса ученика, а также исправить постановочные и технологические недостатки, допущенные в процессе обучения.

Вопросы развития технического мастерства нельзя решать каким-то односторонним методом. Необходима специальная работа по активизации художественного мышления, музыкально-слуховых представлений, воспитанию культуры мышечных ощущений и объединению этих компонентов в звукодвигательный комплекс. Также многообразие человеческих индивидуальностей требует от педагога вдумчивого и различного подхода к изучению особенностей музыкальных и моторных данных ученика. При этом знание научно обоснованной методики, которая учитывает сложное многоуровневое построение исполнительских двигательных-технических

движений, поможет педагогам в каждом случае добиваться максимальных результатов.

Список литературы:

1. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.: Классика XXI, 2007.
2. Лесман И. Пути развития скрипача. - Л., 1934.
3. Мазель В.Х. Движение – жизнь моя. – СПб.: Композитор, 2010.
4. Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. – Л.: Музыка, 1986.

НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП ОСВОЕНИЯ ГИТАРЫ «ОБУЧЕНИЕ С УВЛЕЧЕНИЕМ»

Прокушева Галина Георгиевна,

преподаватель

МБУДО «Корткеросская районная школа искусств»

Основываясь на собственном опыте работы с учениками, могу утверждать, что самым важным в освоении инструмента является пробуждение интереса к нему. Главное найти индивидуальный подход к каждому ребенку.

На первых уроках целесообразно объединить детей в группу из не менее двух учащихся. В форме диалога провести беседу об истории происхождения, видоизменениях и развитии гитары.

Дети с удовольствием высказывают предположения относительно возраста гитары, о возможном количестве струн, о вариантах варьирования внешней ее формы. Необходимо при этом следить, чтобы ребенок не переутомлялся.

С самых первых уроков озвучиваются фамилии известных гитаристов прошлого и нынешнего времени с наиболее интересными фактами их биографий. Коротко и в доступной форме подчеркиваем их неоценимый вклад на пути развития и пропаганды этого великолепного инструмента. Так, например, становлению шестиструнной современной гитары способствовали выступления в нашей стране испанца Андреаса Сеговии. Гениальный виртуоз – исполнитель, выступивший с рядом концертов в нашей стране, показал ее возможности, что привело к популяризации академической гитары и активизации создания в стране ряда учебных заведений с отделениями гитары. Также с интересом дети воспринимают рассказ о судьбе Никколо Паганини,

который, будучи гениальным скрипачом – виртуозом, в совершенстве владел гитарой, писал много пьес для нее.

Знакомство детей с возможностями инструмента целесообразно начинать с общего обзора основных технических моментов. В самом начале на открытых струнах ребенок пробует повторять за учителем различные штрихи и приемы игры со сменой динамики. Затем можно на основе сборника Е. Попляновой «Путешествие на остров сеньориты Гитары» продемонстрировать, как все это применяется для выражения образов главных героев. В этом сборнике пьесы о сказочных персонажах сопровождаются иллюстрациями в картинках. Дети ясно представляют и бабу Ягу и Дуняшу, если предварительно в форме диалога обсудить варианты возможных штрихов. Причем сначала можно сыграть так как предложат они и если, допустим, вальс промокшего зонтика получится скорее похожим на топот кощей, то детям самим становится смешно от сравнения и они ищут другие варианты, то есть вместо форте – пиано, а вместо стаккато – легато.

Работа над техникой – развитием подвижности пальцев, совместно должна проходить с работой над звуком, учитывая при этом название пьесы, ее характер, темп. Ребенок должен привыкать одновременно слушать, думать и чувствовать.

Большую роль в проявлении интереса к занятиям играют родители. Если они иногда похвалят свое чадо за маленькие достижения, то ему захочется удивить их и порадовать еще раз.

Гитара обладает большим разнообразием выразительных возможностей, которые позволяют использовать ее в качестве аккомпанемента.

Знакомство с этим видом деятельности – очень действенный момент для привлечения большего внимания ребенка. С первых же уроков, работая над постановкой правой руки и освоив с учащимся самые простые виды арпеджио, можно уже играть совместно на одной гитаре. При этом ученик ведет партию правой, а учитель левой руки, сопровождая игру пением. Желательно, чтобы звучала известная песенка. Таким образом, ребенку может показаться, что он самостоятельно умеет вести аккомпанемент, и это, несомненно, придает ему уверенности в собственных способностях.

Знакомство с высотой звука начинается с бытовых примеров. Ребенок легко определяет высоту звучания, сравнивая голоса птиц и животных, детей и взрослых, звуки от ударов по различным предметам (стол, пюпитр и т.д.) Затем переходим к инструментам, тем более, что в классе помимо гитары и пианино имеется комплект народного оркестра, включая контрабас. И уже когда мы начинаем переходить конкретно к гитаре детям становится понятной разница в

словах – верхний и высокий, нижний и низкий. Это потому, что при правильной посадке, чем ниже находятся струны и лады, тем выше звучание.

Часто, как известно, ребенка в школу приводят родители без его особого желания. И если с самого начала отмечать малейшие достижения, то появляется заинтересованность. Успех вдохновляет на дальнейшее развитие. Помимо музыки надо находить время, чтобы поинтересоваться его проблемами относительно других предметов или другой школы, а также каких-то его увлечений (кружков, секций). В этом случае уроки музыки никогда не станут для него обузой, особенно если удастся помочь решить одну из этих проблем.

Важную роль в увлечении ребенка играет участие в ансамбле. Оно расширяет представление об инструменте. Классический репертуар формирует вкус юного гитариста. С самых первых уроков, играя только одним большим пальцем по «открытым» басовым струнам и одновременно слушая партию преподавателя, ребенок чувствует себя сопричастным к созданию полноценного номера для выступления.

Чтобы ученик мог получить удовольствие от своей игры, поверил в собственные силы необходимо учитывать его способности и возможности. Всегда нужно предлагать на выбор несколько пьес или этюдов с аналогичными задачами.

Работая над ритмом, очень легко заинтересовать ребенка различными упражнениями, например хлопками или шагами сопровождать различные поговорки, стишки, или песенки. То есть знакомство с длительностями нот может происходить посредством ритмослогов.

Конечно занятия музыкой – это, прежде всего преодоление трудностей, кропотливая работа, а не развлечение. Поэтому помимо того, что мы пытаемся привить интерес к занятиям важно также выработать у учащегося выдержку и силу воли, внимание и умение сосредоточиться, соблюдать режим домашних занятий, а главное – достичь уважения и любви к инструменту. И, может быть, в ближайшем будущем появится яркий гитарист, сохраняющий традиции классической гитары и продвигающий современные достижения исполнительского мастерства.

Список литературы:

1. Долгих Е. В.: Развитие навыка чтения с листа в классе гитары. Методическая разработка. 2013. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://educontest.net/>
2. Фетисов Г. А. «Первые шаги гитариста» / ИД В. Катанского, / М., 2002. – 56 с.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ХОРМЕЙСТЕРАМ ПРИ ОРГАНИЗАЦИИ РАБОТЫ НАД ДВУХГОЛОСНЫМ ПЕНИЕМ В МЛАДШЕМ ХОРЕ

*Ревунець Валентина Михайловна,
преподаватель
Гимназии искусств при Главе Республики Коми,
г. Сыктывкар*

Повышение уровня хорового пения в коллективе невозможно без широкого внедрения многоголосия. Первым этапом работы в этом направлении является овладение двухголосным пением. Согласно ФГТ изучение двухголосного пения по дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программе в области музыкального искусства «Хоровое пение» начинается со второго класса, и именно начальный этап работы над двухголосием представляет большие трудности для преподавателя.

Так же, как и пение а`capella, исполнение многоголосных сочинений требует определенного уровня развития слуха и мышления певцов, кропотливой работы по приобретению необходимых навыков. Главное в многоголосном пении – это умение поющих самостоятельно вести свою партию и вдумчиво вплетать её в общее хоровое звучание.

Рассмотрим важные моменты работы с младшим хором на начальном этапе обучения двухголосным пением.

Распределение детей по хоровым партиям должно осуществляться **не по вокальным данным** (так как только к десяти годам в голосовом аппарате детей складываются предпосылки для формирования тембра), а **по музыкальным данным** (уровень развития музыкального слуха, способность к чистому интонированию, сила голоса).

Важно, чтобы в партиях были **равномерно распределены** хорошо интонирующие и слабо интонирующие обучающиеся, дети с яркими и тихими голосами. Такое распределение помогает эффективной работе всех певцов. Часто, одной из серьезных ошибок хормейстеров является, когда в партии альтов находятся дети с хорошо развитым слухом, а в сопрано – слабо интонирующие обучающиеся. В результате гармонический слух детей, поющих верхний голос, совсем не развивается, а двухголосие все равно не получается, т.к. сопрано поют фальшиво и сбивают этим альтов.

Многоголосием следует заниматься уже с самого начала работы **хорового коллектива, сочетая многоголосное пение с унисоном**. Можно придумать очень простые задания, лишь бы они были интересны, пробудили у

детей интерес и любовь к музыке, и желание заниматься многоголосным пением.

Обучение двухголосному пению детей младшего школьного возраста происходит поэтапно. Схематично этот длительный и сложный процесс обучения можно разделить на три этапа:

1. накопление слушательского опыта;
2. исполнительская подготовительная деятельность;
3. формирование навыка пения на два голоса.

Первый этап – накопление слушательского опыта – очень важен для развития навыка многоголосного пения. С первых занятий необходимо учить элементарному анализу прослушиваемых и исполняемых произведений (причем, не только вокальных, но и инструментальных): строение и направление мелодии, роль партии сопровождения, регистры и тембр инструментов, и т.д. Умение слышать музыкальную ткань будет развиваться, и совершенствоваться на всем протяжении обучения детей пению в хоре. Работая над многоголосным произведением, необходимо обращать внимание поющих на ведущее значение того или иного голоса, на их самостоятельность или, наоборот, полную слитность.

В исполнительскую подготовительную деятельность включается, прежде всего, выработка интонационно устойчивого унисона всего хора при самых разнообразных условиях и, особенно при пении без сопровождения. Очень полезно освоить игру на простейших музыкальных инструментах (ложках, колокольчиках, трещотке, барабане). Это прекрасная база для развития многоголосного слуха ребят, чувства ансамбля.

Непосредственное формирование навыка пения на два голоса начинается с подготовительных упражнений.

Упражнение 1. К подобной работе можно приступить после того, как дети научились петь на одном звуке какую-либо прибаутку и ознакомились с понятием музыкальной высотности. Работа начинается со слухового анализа аккорда на ступенях тонического трезвучия. Вначале аккорд воспринимается как один звук в своеобразной тембровой окраске. Но, внимательно вслушиваясь в аккорд при повторном проигрывании, дети начинают выделять из него отдельные звуки. При сопоставлении этих звуков они различают их по высоте. Далее эти слуховые представления закрепляются в пении всех ступеней трезвучия поочередно. А через некоторое время возможно начать пропевание какой-либо прибаутки уже в одновременном звучании всех ступеней трезвучия. Позднее это упражнение можно петь и в положении сектаккорда. (Исполнение прибаутки «Андрей-воробей», или любой другой попевки на одном звуке. Исполнять её на разных устойчивых ступенях)

Упражнение 2 (распевание хора):

- пение гаммы (хор поет гамму, а педагог держит I ступень, и наоборот);
- пение гаммы каноном;
- «обнимаем» устойчивые ступени;
- «Дили-дон» (альты держат остинато I ступень, а сопрано поют мелодическую линию, и наоборот);
- «Ми-я» (одноголосный и двухголосный варианты).

Роль голосоведения в обучении

Отдельные виды голосоведения в «чистом виде» в произведениях встречаются не часто, обычно они чередуются, образуя самые разнообразные сочетания, поэтому целесообразно в обучении использовать разные их виды.

Например, использование фольклора в начальном периоде музыкального воспитания.

В народной песне используются различные типы многоголосия (соединения голосов):

- гетерофонный тип, наиболее древний, в нем голоса не подразделяются на ведущий и подчиненные, их мелодии являются близкими вариантами;
- подголосочно-полифонический, менее древний, в нем мелодии голосов достаточно индивидуализированы; здесь уже можно говорить о появлении ведущего голоса и подголосков;
- втора, сравнительно молодой по времени происхождения, в нем основной ведущий голос поддерживается параллельными движениями остальных мелодических линий чаще всего в консонирующий интервал, голоса соотносятся здесь как варианты;
- аккордово-гармонический, самый молодой по времени образования; голоса в нем движутся синхронно; созвучия, образуемые в каждый данный момент, приобретают совершенно определенную значимость.

Наиболее простым видом является «педальное» двухголосие, в котором второй голос появляется эпизодически и связан с включением лишь одного выдержанного звука, исполняемого небольшой группой хора. Особенно удобны в этом плане народные песни с часто повторяющимися основными или квинтовыми тонами. Например, «Скок, скок поскок, молодой дроздок», «Кошкин дом», «Долгоногий журавель», «У кота-воркота», «Едет, едет паровоз». Также хормейстеру допустимо в некоторых случаях и самому сочинять подголоски.

Упражнение 3. (Исполнение песен «Скок, скок», «Едет паровоз»).

Далее можно рекомендовать песню с бурдоном в нижнем голосе. Замечательными песнями с бурдоном являются так называемые «гуканки». В них партию нижнего голоса исполняет хор, а основную мелодию – солист.

Интересны для развития навыка двухголосного пения и такие песни, в которых одна из партий хора построена на постоянно повторяющейся попевке, основанной на двух-трех звуках (варьированный бурдон), как, например, «Как под горкой под горой», «Во поле береза», Ц. Кюи «Загорелась зорька».

Упражнение 4. (Исполнение песенки «Как под горкой под горой»). При разучивании таких песен необходимо, чтобы обучающиеся, сольфеджируя, сознательно интонировали образующиеся по горизонтали интервалы. Полезно давать предпочтение в динамическом звучании нижним голосам, а также исполнять их партию со словами, а верхнюю – с закрытым ртом или на какой-либо слог.

Развитие полифонического слуха и мышления певцов – важная задача в работе хора. Начинающему хору еще пока не доступны сложные полифонические формы. Но в репертуаре должны быть произведения с элементами имитаций и каноны.

Канон (от греч. *kanon* - правило, образец) – один из приемов полифонического письма, основанный на имитации. Канон – строго выдержанная имитация, при которой каждый из голосов, исполняющих одну и ту же мелодию, вступает с некоторым опозданием по отношению к предыдущему.

Пение канонов с одной стороны довольно легкая задача, т.к. кажется, что достаточно хорошо выучить всем хором одну единственную мелодию и можно распевать её на несколько голосов. Но качественно и по-настоящему грамотно исполнить канон на самом деле оказывается очень непростым заданием. Неразвитый слух певцов не позволяет им слушать другие партии и вплетать свою мелодию в мелодии других голосов. Главная ошибка хормейстеров – формально соединять партии в исполнении канона, когда дети поют по принципу «ничего не вижу, ничего не слышу».

Начинать работу над канонами лучше всего тогда, когда у маленьких певцов уже достаточно развит мелодический слух, когда они уже начали петь *a`capella*, когда достаточно развит гармонический слух. Но для того, чтобы заинтересовать детей, внести элемент игры в занятие, приучить детей к самостоятельности ведения своей партии, важно включать разнообразные виды канонов в самом начале обучения: речевой канон, «прыжковый» канон, мимический канон, канон жестов, тембровый канон, мелодико-ритмический канон, и привычный, мелодический канон.

Упражнение 5. Мимический канон. В таком каноне темой становится последовательность определенных движений мышц лица. К мимике можно добавить звуки-возгласы, покачивания головой, минимум жестов.

Упражнение 6. Речевой канон. Темой канона становится поэтический текст, исполняемый в определенно организованном ритме. Дети очень любят стихи, особенно шуточные. Очень полезное занятие для развития чувства ритма.

Упражнение 7. Мелодический канон. Сначала выучивается мелодия и текст, и исполняется как одноголосная песенка. У нас уже накоплен довольно большой репертуар канонов.

Исполнение канонов: «Василек», «Дождик», «Дедушка Егор», «Прыгалка-считалка». Гамма Ре-мажор.

Пение гамм канонном крайне полезное занятие. Кроме понятия канона, это упражнение поможет наладить чистоту интонирования мажорной и минорной гамм, станет полезной тренировкой в пении параллельных терций, причем с перестановкой голосов.

Пение канонном значительно облегчает усвоение и всех других видов двухголосия, таких как **вторя**. При соединении голосов возникают цепочки консонирующих интервалов, верхний голос представляет собой как бы расцвеченный подголосок. Желательно начинать с песен, в которых главная мелодия находится в нижнем голосе.

Упражнение 8. Эстонская народная песня «У каждого свой музыкальный инструмент».

Наибольшую сложность для маленьких певцов представляют произведения с двухголосием параллельными терциями. Различная краска терцовых созвучий, тембральная и регистровая близость голосов вносит определенные сложности в работу. Здесь поможет поддержка фортепиано, умение вслушиваться в его звучание. Важно научить детей точно попадать на первые звуки каждого начального построения. Главная трудность в терцовой фактуре – ансамблевая слитность голосов в динамике, характере звуковедения, фразировке, в уравновешенном звучании каждой партии. Такие произведения очень полезны для развития чуткости обучающихся.

В заключении выделим основные методические рекомендации хормейстерам при организации **работы над двухголосным пением в младшем хоре:**

- проводить предварительную работу по подготовке слуха обучающихся к восприятию многоголосия: слушать и анализировать музыку, учиться слушать музыкальную ткань;
- распределять певцов грамотно и постоянно по хоровым партиям: равномерно в количественном и качественном отношении;
- музицировать на доступных разнообразных инструментах, создавать из них небольшие ансамбли, оркестры;

– включать в репертуар многоголосные произведения на начальном этапе с сопровождением фортепиано (гармоническая поддержка инструмента, ненавязчивое дублирование голосов помогут на первых этапах освоения двухголосия, добавят ему качества и выразительности).

– вводить в репертуар двухголосные произведения по принципу «от простого к сложному»: сначала эпизодическое двухголосие – произведения, где партии поют попеременно, чередуясь друг с другом, и лишь иногда соединяются в полноценное двухголосие, позднее вводить устойчивое двухголосие.

– избегать единообразия партий при разучивании канонов, добиваться выразительности голоса, выпуклости фразировки, характера звуковедения, особенностей в преподнесении текста, чтобы потом, при пении на несколько голосов, сохранять всё это и передавать из голоса в голос. Полезно петь по принципу «эха» - пение одной и той же фразы, предложения, периода разными партиями по очереди. Задача повторяющих – в точности передать исполнительскую манеру предыдущего исполнения.

– использовать следующие приемы работы над двухголосным произведением: пение всего хора дуэтом с хормейстером; начинать разбор нового произведения с унисонного исполнения всем хором каждой партии отдельно; петь с одной партией закрытым ртом, а другой партией сольфеджио или со словами; петь произведение поочередно партиями или предложениями.

Список литературы:

1. Семенюк В. Хоровая фактура. Проблемы исполнительства. – М.: Композитор, 2008-328 с.
2. Поплянова Е.М. Уроки господина Канона. Весёлые игры и всякая всячина для детей/ Учебное пособие. – СПб.: Композитор, 2016. – 72 с.
3. Поплянова Е.М. Игровые каноны на уроках музыки./Учебное пособие. – СПб.: Владос, 2002 -80 с.
4. Роганова И.В. Современный хормейстер/Сборник статей. – М.: Композитор, 2013 -130 с.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА

Сердитова Анжела Львовна,

преподаватель

МБУДО «Корткеросская районная школа искусств»

Исследование закономерностей музыкального восприятия и его развития является одним из важнейших направлений в теории и практике музыкального воспитания. К настоящему времени музыкантами – педагогами и психологами накоплены обширные научные данные, касающиеся специфики музыкального восприятия, закономерностей его формирования у дошкольников и школьников в процессе целенаправленного обучения. В работах О.А. Апраксиной, Ю.Б. Алиева, В.К. Белобородовой, Н.А. Ветлугиной, Н.Л. Гродзенской, Г.С. Ригиной прослежены различные аспекты этого сложного вида деятельности, которые касаются целостности и образности музыкального восприятия, его связи с соответствующими способностями, умениями и навыками. Большой вклад в развитие этой проблемы внесли исследования Б.М. Теплова, А.Н. Леонтьева, Е.В. Назайкинского, В.В. Медушевского, А.Н. Сохора, В.Г. Ражникова, которые предпринимали попытки рассмотрения музыкального восприятия как процесса, органически связанного с личностью человека во всем многообразии ее отношений с действительностью.

При всех тех несомненных достижениях, которыми располагают ныне музыкальная педагогика, психология и социология в области изучения закономерностей музыкального восприятия, приходится все же констатировать, что в изучаемой этими науками системе «музыка – слушатель» больше изучено первое звено, т.е. особенности собственно музыковедческие.

Музыкальное восприятие – сложный процесс, в основе которого лежит способность слышать, переживать музыкальное содержание как художественно-образное отражение действительности. Восприятие музыки осуществляется уже тогда, когда ребенок не может включиться в другие виды музыкальной деятельности, когда он еще не в состоянии воспринимать другие виды искусства.

Восприятие музыки - ведущий вид музыкальной деятельности во всех возрастных периодах дошкольного детства. Слышать, воспринимать музыку - это значит различать ее характер, следить за развитием образа: сменой интонации, настроений. Восприятие у ребенка и у взрослого в силу различного музыкального и жизненного опыта не одинаково. Восприятие музыки детьми раннего возраста отличается произвольным характером, эмоциональностью. Постепенно, с приобретением некоторого опыта, по мере владения речью,

ребенок может воспринимать музыку более осмысленно, соотносить музыкальные звуки с жизненными явлениями, определять характер произведения. У детей старшего дошкольного возраста с обогащением их жизненного опыта, опыта слушания музыки восприятие музыки рождает более разнообразные впечатления. Восприятие музыки взрослым человеком отличается от детского тем, что музыка способна вызвать более богатые жизненные ассоциации, чувства, а так же возможностью на ином, чем дети, уровне осмыслить услышанную музыку [4, с.56].

Вместе с тем качество восприятия музыки не связано только с возрастом. Неразвитое восприятие отличается поверхностностью. Оно может быть и у взрослого человека. Качество восприятия во многом зависит от вкусов, интересов. Если человек рос в «немузыкальной» среде, у него зачастую формируется негативное отношение к «серьезной» музыке. Такая музыка не вызывает эмоционального отклика, если человек не привык сопереживать выраженным в ней чувствам с детства. Н.А. Ветлугина пишет: «Развитие музыкальной восприимчивости не является следствием возрастного созревания человека, а является следствием целенаправленного воспитания» [1, с.28].

Таким образом, восприятие зависит от уровня музыкального и общего развития человека, от целенаправленного воспитания.

Различие нюансов музыки развивается у детей, начиная с раннего возраста. На каждом возрастном этапе наиболее яркие выразительные средства ребенок различает с помощью тех возможностей, которыми он обладает - движение, слово, игра и т.д. Следовательно, развитие музыкального восприятия должно осуществляться посредством всех видов деятельности. На первое место здесь можно поставить слушание музыки. Прежде чем исполнить песню или танец, ребенок слушает музыку. Получая с детства разнообразные музыкальные впечатления, ребенок привыкает к языку интонаций народной классической и современной музыки, накапливает опыт восприятия музыки, различные по стилю, постигает «интонационный словарь» разных эпох. Знаменитый скрипач С. Стадлер однажды заметил: «Что бы понять прекрасную сказку на японском языке, надо хотя бы немного его знать». Как говорилось выше, усвоение любого языка начинается в раннем детстве. Музыкальный язык не является исключением. Наблюдения свидетельствуют о том, что дети раннего возраста с удовольствием слушают старинную музыку И.С. Баха, А. Вивальди, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта и других композиторов - спокойную, бодрую, ласковую, шутливую, радостную. На ритмичную музыку они реагируют произвольными движениями. На протяжении всего дошкольного детства круг знакомых интонаций расширяется, закрепляется, выявляются

предпочтения, формируются начала музыкального вкуса и музыкальной культуры в целом [2, с.38].

Восприятие музыки осуществляется не только через слушание, но и через музыкальное исполнительство - пение, музыкально-ритмические движения, игру на музыкальных инструментах.

Рассмотрим, как влияют те или иные виды музыкального исполнительства на развитие музыкального восприятия.

Детское музыкальное исполнительство. Музыкальное исполнительство осуществляется в пении, музыкально-ритмических движениях, игре на музыкальных инструментах. Для освоения различных видов исполнительской деятельности необходимо формировать у детей определенные навыки и умения. Для того, чтобы детское исполнительство и творчество могли проявляться успешно, ребенку нужно накопить музыкальные впечатления (через восприятие музыки). Если дети различают смену характера музыки, могут соотносить музыкальные образы с жизненными явлениями, хорошо ориентируются в средствах музыкальной выразительности, они используют опыт восприятия музыки при исполнении музыкальных произведений и в творческих импровизациях. Без развитого восприятия исполнительская деятельность детей сводится к подражанию и не выполняет развивающей функции. Часто детское исполнительство не несет в себе ценности для других людей, но оно необходимо самим детям для дальнейшего музыкального развития. К детскому исполнительству вряд ли можно применить требование художественности, скорее элементарной выразительности. Через него дети передают свои чувства, мысли, переживания.

Рассмотрим **виды музыкальной деятельности** по порядку [3, с.98].

Пение. *Пение* является самым массовым и доступным видом исполнительства. В пении успешно формируется весь комплекс музыкальных способностей: эмоциональная отзывчивость на музыку, ладовое чувство, музыкально-слуховые представления, чувство ритма. Кроме того, дети получают различные сведения о музыке, приобретают умения и навыки. В пении реализуются музыкальные потребности ребенка, так называемые знакомые и любимые песни он может исполнять по своему желанию в любое время. Пение наиболее близко и доступно детям.

Музыкально-ритмические движения. *Ритмика* - один из видов музыкальной деятельности, в котором содержание музыки, ее характер передаются в движениях. Основой ритмики является музыка, а разнообразные физические упражнения, танцы, сюжетно-образные движения используются как средства более глубокого ее восприятия и понимания. Б.М. Теплов доказал факт сопровождения восприятия музыки двигательными реакциями

(вокализациями, мелкими движениями пальцев и т.д.). Поэтому движения успешно используются в качестве приемов, активизирующих осознание детьми характера мелодии, качество звуковедения (плавного, четкого, отрывистого), средств музыкальной выразительности (акцентов, динамики, взлетов и падений мелодии, темпа, ритмического рисунка и т.д.). Эти свойства музыки можно моделировать с помощью движения рук, танцевальных и образных движений. Занимаясь ритмикой, важно, чтобы центром занятия была музыка.

Игра на детских музыкальных инструментах. В работе с детьми применяются различные *музыкальные инструменты*. Они вызывают у ребенка большой интерес. Применение детских музыкальных инструментов обогащает музыкальные впечатления для дошкольников, развивает их музыкальные способности. Игра на музыкальных инструментах, не имеющих звукоряда, помогает выработать чувство ритма, расширяет тембровые представления детей. Мелодические музыкальные инструменты развивают все три основные музыкальные способности: ладовое чувство, музыкально-слуховые представления и чувство ритма. Кроме того, игра на музыкальных инструментах развивает волю, стремление к достижению цели, воображение.

Таким образом, все виды музыкальной деятельности взаимодействуют между собой. Музыкальное восприятие ребенка не будет развиваться и совершенствоваться в полной мере, если оно основано только на слушании музыкальных произведений. Важно для развития музыкального восприятия использовать все виды музыкального исполнительства.

Список литературы:

1. Ветлугина Н.А. Музыкальное воспитание в детском саду - М.: Просвещение, 2005.
2. Методика музыкального воспитания в детском саду / под. Ред. Н.А. Ветлугиной. – М, 2004.
3. Психология музыкальной деятельности / под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Академия, 2010. – 368;
4. Черноиваненко Н.М., Дмитриев Л.Г. «Методика музыкального воспитания», 2008.

ИННОВАЦИОННЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ МЕТОДИКИ В РАБОТЕ ФОРТЕПИАННЫХ КЛАССОВ

*Симантьева Лидия Валериевна,
преподаватель,
МБУДО «Детская музыкальная школа»,
п.г.т. Седкыркещ*

Тема организации развивающего обучения в классе фортепиано детской музыкальной школы остается актуальной уже в течение многих десятилетий, причем в последние 25 лет эти вопросы стали обсуждаться особенно интенсивно. В этот период музыкальная педагогика пришла к выводу, что сложившиеся в середине XX века традиционные, направленные в основном на исполнительское обучение методы занятий в классе фортепиано, не могут быть использованы для всех детей, пришедших в музыкальную школу. Сегодня в класс фортепиано приходят дети самого различного уровня одарённости и подготовки. Многие из учащихся не имеют к моменту поступления в школу необходимого уровня развития музыкальных способностей и умения учиться. Ребенок приходит в музыкальную школу, и преподавателю приходится обучать его независимо от уровня музыкальных данных. Задачи общего музыкального воспитания поставили перед преподавателями необходимость изменения методов музыкального обучения. Как правило, почти каждый ребенок при поступлении в музыкальную школу имеет достаточно ясную мотивацию для учебы. Ему нравится музыка, и он хочет научиться играть. В процессе обучения он должен получить средства для реализации цели – освоить необходимые навыки и знания. Однако учеба оказывается достаточно трудным и не очень приятным занятием, поэтому интерес к музыке постепенно исчезает. Сегодня основными задачами детского музыкального образования являются развитие музыкальности и музыкального мышления ребенка; превращение обучения в увлечение; обеспечение активного участия учащегося в учебной деятельности; повышение личного интереса к музыкальным занятиям; организация условий, при которых проявлялись бы самостоятельность и творческая инициатива учащегося.

Традиционное обучение игре на инструменте, к сожалению, не создает полноценных условий для решения этих задач. Поэтому тема организации развивающего обучения в классе фортепиано детской музыкальной школы является достаточно актуальной на сегодняшний день.

Музыкальное образование и воспитание детей характеризуется своей особой ролью в развитии личности ребенка. В современном мире образованный

человек должен уметь ориентироваться в традициях отечественной и мировой культуры, в системе ценностей, отличаться мобильностью и активной социальной адаптацией в обществе. Все эти требования не могут быть реализованы без использования дополнительного образования, где учащиеся занимаются различными видами творческой деятельности, имеют возможность раскрыть и реализовать свои способности, самореализоваться во многих видах искусства.

В настоящее время музыкальная педагогика претерпевает внедрение инноваций в процесс обучения игре на музыкальных инструментах. Опираясь на традиционные методики подготовки юных музыкантов, используя личный накопленный опыт, прибегая к помощи коллег и научных разработок, мы, преподаватели, получаем в итоге качественно новый продукт, который и называется «инновацией». В современное время это просто необходимо.

Изменился мир, мы вступили в эпоху информационных технологий, выросло новое поколение детей, которое требует от преподавателей новых знаний, умений, быть в курсе последних тенденций. И, пожалуй, самое важное, что в наши учреждения дополнительного образования мы зачисляем детей, желающих научиться игре на различных музыкальных инструментах, имея при этом разный уровень базовых профессиональных способностей (память, слух, ритм). Основное их желание – научиться играть.

По своим способностям учащиеся делятся на одарённых, талантливых, способных и учащихся со средними музыкальными данными. Именно для последних, в первую очередь, необходимы инновационные методические программы, специальные методики, направленные на развитие таких свойств и качеств как интеллект, эмоциональная отзывчивость на музыку, слуходвигательная координация, музыкальный слух и музыкальное воображение. Именно этим часто вынужден заниматься преподаватель на уроках специальности, поскольку недостаточное развитие отмеченных выше качеств учащегося является безусловным тормозящим фактором успешного обучения такому сложному виду деятельности как музицирование. Порой приходится разъяснять, казалось бы, и самые простые вещи: ведь то, что кажется само собой разумеющимся и понятным преподавателю, не всегда представляется таким же учащемуся.

Современное состояние общества характеризуется тем, что многие области человеческой деятельности, в том числе и образование, в большей мере развиваются за счет внедрения различных инноваций. Хотя инновации и образование имеют много общего, внедрение инновационных методов в образование идет очень трудно. Это связано с тем, что инновации, как производство новых идей и их внедрение в жизнь общества, находятся в

сложных, противоречивых отношениях с социальным институтом образования, который, по сути своей, консервативен. Музыкально-компьютерные технологии – очень молодая и динамично развивающаяся область знаний. Вопрос о применении компьютеров в музыкальном образовании вызывает, безусловно, неоднозначные суждения. И сегодня довольно часто звучит вопрос: а зачем в музыкальной школе компьютерные технологии? Именно информационные технологии позволяют в полной мере раскрыть педагогические, дидактические функции учебных методов, реализовать заложенные в них потенциальные возможности, в своей педагогической практике некоторые из них я использую.

Если войти на сайт <http://www.muz-urok.ru/> то можно совершить увлекательное путешествие в мир музыки: тому, кто собрался заниматься музыкой, предлагается огромный перечень того, с чего можно начать занятие. Это занимательные музыкальные рассказы, посвящённые истории музыки и истории России. Большая коллекция интересных сказок и рассказов о музыке и музыкантах, мультфильмы и фильмы для детей о музыке и музыкантах, интересные игры, упражнения, советы: как правильно выбрать фортепиано, как за ним ухаживать, как правильно сидеть за инструментом, какие упражнения помогут преодолеть трудности при обучении. И много другой интересной информации для детей и родителей.

И все это можно узнать, нажав определенную кнопку, не тратя усилий по поиску тех или иных сведений. Так как в классе интернета нет, я советую родителям вместе с детьми познакомиться с этим сайтом. На своих уроках я применяю обучающие программы, в которых объясняются многие музыкальные термины, элементы музыкальной грамоты и теории музыки, и даются тестовые задания на определения нот, интервалов, длительности, размера, высоты и движения звука. («Нотный тренажер», «Уроки детского творчества», «Нотограф»).

Музыкальное образование и воспитание детей характеризуется своей особой ролью в развитии личности ребенка. В современном мире образованный человек должен уметь ориентироваться в традициях отечественной и мировой культуры, в системе ценностей, отличаться мобильностью и активной социальной адаптацией в обществе. Все эти требования не могут быть реализованы без использования дополнительного образования, где учащиеся занимаются различными видами творческой деятельности, имеют возможность раскрыть и реализовать свои способности, самореализоваться во многих видах искусства.

В настоящее время музыкальная педагогика претерпевает внедрение инноваций в процесс обучения игре на музыкальных инструментах. Опираясь

на традиционные методики подготовки юных музыкантов, используя личный накопленный опыт, прибегая к помощи коллег и научных разработок, мы, преподаватели, получаем в итоге качественно новый продукт, который и называется «инновацией». В современное время это просто необходимо.

Изменился мир, мы вступили в эпоху информационных технологий, выросло новое поколение детей, которое требует от преподавателей новых знаний, умений, быть в курсе последних тенденций. И, пожалуй, самое важное, что в наши учреждения дополнительного образования мы зачисляем детей, желающих научиться игре на различных музыкальных инструментах, имея при этом разный уровень базовых профессиональных способностей (память, слух, ритм). Основное их желание – научиться играть.

По своим способностям учащиеся делятся на одарённых, талантливых, способных и учащихся со средними музыкальными данными. Именно для последних, в первую очередь, необходимы инновационные методические программы, специальные методики, направленные на развитие таких свойств и качеств как интеллект, эмоциональная отзывчивость на музыку, слуходвигательная координация, музыкальный слух и музыкальное воображение. Именно этим часто вынужден заниматься преподаватель на уроках специальности, поскольку недостаточное развитие отмеченных выше качеств учащегося является безусловным тормозящим фактором успешного обучения такому сложному виду деятельности как музицирование. Порой приходится разъяснять, казалось бы, и самые простые вещи: ведь то, что кажется само собой разумеющимся и понятным преподавателю, не всегда представляется таким же учащемуся.

Применение компьютерных технологий на уроке способствуют: повышению интереса к музыке; росту познавательной активности учащихся в процессе обучения; повышению интереса к творческой деятельности; воспитанию активности и самостоятельности; формированию эстетического, эмоционально-целостного отношения к музыкальному искусству; развитию теоретического мышления. Использование информационных технологий в образовательном процессе предоставляет преподавателю большие возможности при проведении урока, делает занятие более увлекательным, запоминающимся и наглядным. Во время занятий, использование информационных технологий решает ряд важнейших задач, прежде всего, – это повышение интереса к обучению и к учебно-познавательной деятельности, усвоение учебного материала, активизация познавательной деятельности, реализация творческого потенциала учащихся.

Список литературы:

1. Гаккель А. Д. Фортепианная музыка XX века. – М.: Советский композитор, 1998. – 136 с.
2. Грохотов С. В. Как научить играть на рояле. – М.: издательский дом «Классика – XXI», 2005. – 216 с.
3. Сальникова Т. П. Педагогические технологии. – М.: ТЦ Сфера, 2000. – 240 с.
4. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. Методическое пособие. – М.: Классика-XXI, 2002. - 176 с.
5. Щуркова Н. Е. Диагностика воспитанности: Педагогические технологии. – Краснодар, 1993. - 19 с.

ДОШКОЛЬНЫЙ ВОЗРАСТ РЕБЕНКА (6-7 лет)

Стахиева Альбина Викторовна,

преподаватель

МБУДО «Корткеросская районная школа искусств»

Возраст 6-7 лет - важный этап в развитии и воспитании ребенка, готовившегося в школу, к дальнейшему развитию и воспитанию ребенка.

6 год жизни дошкольника, характерен нарастанием физических и интеллектуальных сил, развитием способности к целенаправленной, систематической коллективной деятельности, регуляции своего поведения.

Программы и методы обучения на сегодняшний день приобрели сложный и интересный характер учебной деятельности: (темп занятий, их последовательность и организация; воспитание у детей навыков учебной работы; содержанием и распоряжением свободного времени; положительных, доброжелательных взаимоотношений детей; нравственно-духовного поведения.)

На 6-ом году жизни у ребенка-дошкольника продолжается процесс окостенения скелета, развитие крупной и мелкой мускулатуры. Повышается способность к координации движений, к совершенствованию его нервной деятельности. Тем самым ребенок-дошкольник находит возможность управлять своими движениями и поведением в обществе.

Дети дошкольного возраста достаточно развиты, физически здоровы, крепкие и выносливые. Самое важное достижение ребенка этого возраста заключается в том, что выполняемые им движения и действия контролирует сознание. Ребенок различает, но и регулирует их силу, т.е. направляет на достижение результата, контролирует и согласовывает между собой. Поэтому

дети 6-го года жизни могут точно выполнять правила какой – либо игры, дольше просматривать книги, рисовать, лепить и т. д.. Таким образом продолжительность занятий с учетом возможностей детей должна составлять не более 30 минут.

Одним из важных показателей общего развития - является свободно регулировать свои движения. Наблюдая за детской игрой, мы увидим, что в ней отражается деятельность людей, более содержательные взаимоотношения, чем раньше, игра имеет общий замысел. Ребята действуют по согласованию и каждый из них стремится внести свою инициативу, выдумку и опыт.

Дети дошкольного возраста способны выполнять более сложные трудовые обязанности в группе и в семье, требующие согласованных действий, Ребята умеют уже справедливо оценивать свои цели и задачи.

Положительное отношение к труду составляет одну из основных сторон психологической подготовки детей к трудовой деятельности. В этом возрасте ребенок способен: убирать свою постель (с помощью взрослого), подметать пол; кормить рыбок; поливать комнатные растения; протирать мебель; стирать носовой платок; мыть и убирать игрушки; накрывать стол для еды, убирать посуду; перекапывать и рыхлить землю, поливать, сеять семена, пропалывать сорняки; подклеивать книги; помогать взрослым по дому (прибить доску, поколоть дрова, чистить вареный картофель, делать пирожки, пельмени, винегрет, салат), помогать нести сумку, повесить белье, мыть овощи; принимать участие в изготовлении из дерева, необходимых для украшения дома и др.

Жизнь детей дошкольного возраста значительно эмоциональнее, богаче, появляются зачатки интеллектуальных чувств, эстетического воспитания. Их радует красота, природа, обстановка, картины, они испытывают радость от хороших песен, стремятся быть полезными окружающим, стремятся на деле выразить эти чувства. Вместе с этим перед педагогом-воспитателем (родителями) стоят следующие цели и задачи:

- ✓ Развивать движения детей (в том числе движения рук), необходимые для овладения навыками письма;
- ✓ Добиваться их большей координации, точности, быстроты;
- ✓ Воспитывать самостоятельность и быстроту движений при самообслуживании;
- ✓ Расширять представления детей об общественной жизни и природе, труде взрослых, воспитывать правильное отношение к ним;
- ✓ Воспитывать умение удерживать цель, следовать указаниям взрослого, сосредоточенность и целеустремленность;

- ✓ Формировать у детей отдельные понятия, развивать логическое мышление;
- ✓ Развивать связную речь детей;
- ✓ Совершенствовать художественные умения в рисовании, пении, танце, чтении стихов, пересказывании сказок, рассказов, обогащать эстетические восприятия и переживания;
- ✓ Воспитывать у детей навыки коллективного труда;
- ✓ Формировать элементы общественной активности каждого вида деятельности;
- ✓ Развивать произвольное управление детей своим поведением.

При изложении педагогических и воспитательных задач, педагог-воспитатель указывает на приемы и методы их реализации совместными усилиями дошкольного учреждения и семьи, акцентируя внимание родителей на своеобразии решения этих задач и дома:

1. Цель труда и ее мотивация
2. Приемы труда, советы
3. Качество работы
4. Темп
5. Поощрение

В старшем дошкольном возрасте дети воспринимают все непосредственно и понимают общественную значимость труда. Это обусловливается психологическими особенностями дошкольников, стремление к практическому действию, безграничным доверием ко взрослому.

Возраст детей 7-го года жизни

Педагогам образовательных и профессиональных школ широко известны основные направления работы, которые направлены на повышение уровня образования учащихся, формирование у детей ответственности и индивидуальности. Поступая в 1-ый класс, дети занимаются по обычной школьной программе

Педагогам 1-го класса необходимо с самого начала учебного года организовать работу с семьями, используя различные формы общения с родителями, (возможно и индивидуальные), помочь родителям объяснить цели, задачи и специфику в обучении и воспитании детей 7-го года жизни, подготовки их к школе в современных условиях. Все это будет способствовать повышению качества успеваемости, повышению ответственности родителей за воспитание детей.

Программы обучения, прежде всего, направлены на физическое, умственное, нравственное, трудовое и эстетическое воспитание, формирование личности ребенка, готовность к обучению должна быть как интеллектуальной,

так и личностной: (нравственно-волевая готовность, желание быть школьником).

В этих условиях наиболее успешно проходит усвоение детьми знаний, навыков, умений, необходимых при обучении (чтению, письму, математике). Ребенок 7 лет при необходимости умеет быть сдержанным, преодолевать трудности, даже поступаться чем-то своим ради другого человека: (близкие, родственники, дети).

На 7-ом году жизни необходимо уделять большое внимание дальнейшему физическому развитию ребенка: формирование правильной осанки, охрана зрения и слуха, охрана нервной системы в целом, обеспечение нужной длительности сна (не менее 10 часов в сутки).

Педагогу (воспитателю) и родителям нужно обращать внимание на совершенствование всех сторон речи ребенка. Одной из важных задач обучения школьника является развитие связной речи.

Для успешного развития устной связной речи наряду с пересказом художественных произведений ценны различные виды рассказывания: по картинке, об игрушке, об увиденном. Педагоги находят нужный материал, методы работы, рекомендуют его родителям и в домашних условиях.

Дети школьного возраста много читают: стихи, отрывки из поэтических произведений классиков, продолжают с внимание слушать сказки читаемые родителями. Им необходимо ненавязчиво задавать ребенку такие вопросы, которые бы помогли их сыну или дочери понять прочитанное, воспитывали бы культуру речи. Музыка стиха воспитывает ребенка, способствует активному приобщению его к литературе. Перед педагогами и родителями стоит задача формирования гуманных чувств и отношений, проявляющихся в поведении ребенка. Это уважение к родителям, старшим членам семьи, к учителю, своим сверстникам, к более широкому кругу людей, которое должно выражаться в добрых поступках, дисциплинированном и культурном поведении ребенка, в признании авторитета взрослых, уважения к их труду, в желании и умении помочь, сделать что-либо когда это необходимо, т.е. когда нужно проявить волевые качества.

Основные методы и средства воспитания этих качеств:

- Наличие обязанностей у ребенка дома
- Привычка выполнять свои обязанности
- Повышение уровня сознания правил поведения (собственный пример родителей)
- Поддерживать контакт с педагогом, советоваться с ним.

Российская семья – это коллектив, в которой задачи и цели в воспитании и образовании ребенка должны совпадать с дошкольным и образовательным

учреждением. И здесь педагоги (воспитатели) рекомендуют занять ребенку активную позицию, принимать участие в жизни, общаться со своими сверстниками. На ряду с нравственным воспитанием ребенок должен освоить значения моральной нормы, правила поведения, т. е. быть определенным образом интеллектуально развитым. В этом направлении имеет большое значение пример взрослых, который вызывает у детей стремление подражать «хорошему».

Эстетическое, художественное воспитание родители нередко связывают с музыкальной и изобразительной деятельностью. Родители организуют такую деятельность: водят ребенка в соответствующие кружки, школы искусств, центры дополнительного образования. Активно приобщаются дети, особенно дошкольного возраста, к художественно-декоративной, прикладной, сценической культуре и актерскому мастерству и другой творческой деятельности.

Детям 6-7 лет необходимо давать полную свободу и самостоятельность во время рисования, лепки, чтению музыкальных произведений и т. д.

Но положительный результат будет лишь в том случае, если ребенок работает старательно, соблюдает нужный темп, стремится к хорошим результатам своей работы, и в этом ему помогут такие качества как: сосредоточенность, ответственность, нравственно-волевые черты характера, упорство в достижении цели.

Хорошим результатам деятельности способствует психологическая и практическая подготовка детей. Психологическая подготовка предусматривает формирование мотивов труда.

Игра как важнейшее средство воспитательно-образовательной работы с детьми широко используется педагогами дошкольного воспитания. Родителям следует обратить внимание на то, что особая роль в нравственном воспитании, формировании качеств принадлежит сюжетно-ролевой игре, если ею руководит сам ребенок. Это игры со сверстниками, с братом, сестрой, драматические, театрализованные, режиссерские игры. Такие игры ценные для углубления и закрепления познавательных интересов, конкретных знаний, навыков и умений. Они способствуют формированию положительного отношения к школе, любви к книге и стремления бережно к ней относиться, интереса к учебной деятельности, труду.

Программа воспитания детей дошкольного возраста предусматривает дальнейшую воспитательно-образовательную работу, которая обеспечивает всестороннее развитие детей и их специальную подготовку к тем предметам, которые будут изучать первоклассники в школе. Современная школа требует от

детей, поступающих в 1-ый класс, не только конкретных знаний, навыков, умений, но и более глубокой подготовки.

Список литературы:

1. Детский сад и семья /под ред. Т.М. Марковой. - 4-е изд., испр. и доп. - М.: Просвещение, 2010. - 207 с.
2. Гуз А.А. Взаимодействие дошкольного учреждения и семьи: пособие для педагогов учреждений, обеспечивающих получение дошкольного образования/ Мозырь: ООО ИД «Белый Ветер», 2007.

ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

*Стороженко Татьяна Геннадьевна,
преподаватель
МБУДО «Детская школа искусств»,
г. Сосногорск*

Большую помощь как более так и менее продвинутым ученикам оказывает умение сознательно проследить различные этапы развития своей работы.

Работа над музыкальным произведением – тернистый, сложный путь, где невозможно применение штампов и клише. Одно и то же произведение, в зависимости от способностей ученика, требует нового взгляда, иного прочтения. Педагогическое мастерство заключается в том, чтобы превратить работу над произведением в увлекательный процесс, как для ученика так и для педагога. Этот процесс можно разделить на три основных части, преследующие определенные цели и требующие соответствующих методов работы.

I-й этап:

Музыкальное и психологическое ознакомление с произведением (представление о характере, структуре, стиле, индивидуальном своеобразии, художественном содержании пьесы, познание основной технической концепции)

МЕТОДЫ РАБОТЫ:

а) Работа над музыкальным произведением начинается с его прослушивания. Педагог сам исполняет новое произведение ученику, тем самым вдохновляет и стимулирует его к дальнейшей работе

б) Прослушивание изучаемого произведения в видео- и аудиозаписи в исполнении известных музыкантов.

в) Следует рассказать обучающемуся о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло, о стиле и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, сюжете, форме, структуре, композиции

Эту беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведения в целом и его фрагменты.

Ознакомившись с произведением обучающийся приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору.

II-ЭТАП

Точное усвоение полного нотного текста (музыкальное и техническое овладение всеми деталями, формирование слуховых и мышечных рефлексов)

МЕТОДЫ РАБОТЫ:

Можно выделить ряд требований к разбору музыкального произведения:

- тщательное прочтение нотного текста в медленном темпе;
- метроритмическая точность;
- выбор и использование точной аппликатуры;
- применение верных штрихов;
- осмысленная фразировка и динамика.

Этот анализ проводится в форме беседы, во время которой преподаватель несколько раз проигрывает произведение целиком и по частям, расспрашивает о впечатлениях ученика, ставит ему конкретные вопросы, сам делает необходимые пояснения.

Затем учащийся, глядя в ноты, проигрывает музыкальное произведение в медленном темпе. Темп игры следует выбирать такой, чтобы соответствующую задачу в каждом отдельном случае можно было хорошо контролировать слухом.

Так же можно выделить несколько методов разучивания произведения:

- играть каждой рукой в отдельности
- двумя руками вместе
- отдельные места
- отдельные голоса
- с педалью и без педали
- подбирая наиболее удобную аппликатуру и подходящие типы звукоизвлечения
- транспонируя и варьируя
- частично разучивая наизусть.

Работа над звуком считается самой сложной. Исполнительские намерения учащегося должны подчиняться слуховым представлениям, слуховое внимание

должно быть чрезвычайно строгим, а общее внимание организованным. (Развитие этих качеств поможет обучающемуся замечать неточности в своем исполнении, правильно реагировать на плохое звучание и настойчиво добиваться хороших результатов)

Работа над звуком заключается в освоении тембра, динамики и штрихов.

Они также составляют часть технических средств музыкального исполнения, не менее важную, чем беглость. Важно! Научить выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные состояния души - одна из главных задач педагога на данном этапе.

Одним из важных моментов при работе над произведением является элемент выразительности – Динамика. Она поможет вывить кульминационные моменты произведения и изучить те эффекты динамики, с помощью которых композитор передает настроение эмоционального напряжения или его спад. Обучающийся должен выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность местных кульминаций соответствовала их значимости в общем контексте. Фразировка является средством выражения художественного образа музыкального произведения. Обучающийся должен глубоко вникнуть и понять все авторские указания, касающиеся фразировки, штрихов, динамики и т.д. Все это в комплексе поможет ему раскрыть своеобразие стиля композитора и конкретного произведения.

Результатом работы должно быть свободное и уверенное владение учащимися всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

III- этап

Третий этап работы над произведением включает в себя выявление целостности произведения, уточнение исполнительского замысла, подготовка к концертному исполнению.

МЕТОДЫ РАБОТЫ:

Беглая, свободная игра всего произведения, наизусть, на разных инструментах, в разных помещениях, выступление перед различной аудиторией.

Этот этап предполагает, что обучающийся будет часто возвращаться к методам работы второго этапа с тем, чтобы в технике и закрепить игру наизусть. При совершенствовании же образной трактовки произведения следует обратиться к своему внутреннему представлению о нем, которое сложилось еще в первом этапе.

Не следует полностью игнорировать ни один из этапов. Так например, подвинутому ученику нужно оставить достаточно много времени для того, чтобы он мог сам вникнуть в художественную идею и эмоциональную

сущность произведения (первый этап) до того как он начнет работать над деталями.

Нельзя пренебрегать и последним этапом, который часто недостаточно разрабатывается преподавателем, не надо ограничиваться одноразовым хорошим исполнением на уроке. Между тем именно в последнем этапе работы формируется техническое и музыкальное мастерство исполнителя.

Эстрадное выступление подводит итог всей проделанной работы. Очень важно, чтобы исполняемое произведение стало для ученика любимым, приносило творческое вдохновение юному музыканту. Яркое, эмоциональное исполнение всегда будет иметь большое значение, а иногда может оказаться крупным достижением ученика и для педагога. Роль педагога в процессе работы над произведением огромна. Участие его должно быть активно-творческим на всех этапах работы.

Заключение. Вся работа музыканта над произведением направлена на то, чтобы она звучала в концертном исполнении. Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное исполнение, завершающее работу над музыкальным произведением, всегда будет иметь важное значение для обучающегося, а иногда может оказаться и крупным достижением, своего рода творческой вехой на определенной ступени его обучения.

Список литературы:

1. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. - М.: Классика-XXI, 2003. – 100 с.
2. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. \ К.А. Мартинсен - М.: Классика-XXI, 2003.-120 с.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ ПРАКТИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ КОМПОЗИТОРОВ КОМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

*Тегленкова Елена Александровна,
преподаватель
МБУДО «Детская школа искусств»,
г. Усинск*

Проживая на территории Коми края, считаю актуальным вопросом преподавания и исполнительства духовно – нравственных ценностей, народных традиций, национальных особенностей Коми народа на примерах творческого наследия композиторов Коми.

В целом, на мой взгляд, любое истинное произведение искусства несёт в себе проявление высокого духа. Если музыка помогает ребенку раскрыться, прикоснуться и приобщиться к высокому - она и будет для него духовной, нравственной, и как следствие - патриотичной.

Каждый ребёнок по - своему проявляет интерес к музыке, отдаёт предпочтение какому - либо определённому музыкальному жанру, композитору, отдельному произведению. Обучающиеся, которые имеют уже определенный опыт общения с музыкой, оценивают музыку, отмечают динамическое развитие образов, столкновение и борьбу музыкальных тем - они вырабатывают свой музыкальный вкус. В итоге, у них возникает потребность постоянного общения с музыкой, художественные переживания становятся всё более тонкими и разнообразными.

Таким образом, воспитание нравственности, патриотических чувств, эстетического отношения к жизни и искусству - одна из приоритетных задач музыкального обучения ребёнка.

Проблема воспитания нравственных качеств личности у обучающихся возникла не на пустом месте и продиктована теми социально - экономическими изменениями, которые произошли в нашем обществе в связи с вступлением в рыночные отношения. Для современной ситуации характерен процесс разрушения традиционной системы ценностей, падения нравственности, рост потребительских настроений среди подрастающего поколения, которое не может правильно сориентироваться в потоке информации, обрушившейся на него. Эти проблемы отразились и на духовно- нравственном, патриотическом развитии детей. Сейчас, как никогда, необходимо формировать нравственные, духовные ценности через взаимодействие обучающегося с миром добра и красоты, через светлые образы и мысли.

В своей практической педагогической деятельности я постоянно обращаюсь к изучению музыки и культуры родного Коми края. Изучение произведений композиторов Республики Коми неразрывно связано с изучением истории Коми края, его народного творчества, эпоса, суровых природных особенностей, климата и в то же время красоты полярного края, наложивших свой отпечаток на характер и особенности быта художественных образов, заложенных в музыкальное содержание произведений.

Тяжесть борьбы с природой, необходимость оберегать плоды своего труда в суровом северном климате вырабатывали у Коми такие черты, как упорство, выносливость и выдержка. Их национальный характер отличается миросозерцательностью, довольством малым, склонностью всецело отдаваться любимым занятиям и безгранично совершенствовать только знания и навыки в любимом деле.

Музыка наших современников – Коми композиторов отличается необычностью, сложностью в исполнении, в музыкальных произведениях прослеживаются и мотивы народных национальных мелодий.

В нашей школе на фортепианном отделении создан творческий проект «Классики глазами современников», цель которого - приобщить обучающихся и любителей музыки к лучшим образцам мировой фортепианной культуры родного края, приобрести опыт творческой, концертной деятельности.

В рамках данного проекта 2016-2017 учебный год был посвящён музыке Родного края. Обучающиеся моего класса приняли активное участие в мероприятиях, организованных в рамках данного проекта. Репертуар таких произведений настолько разнообразен, что требовало тщательного подхода к разбору и изучению музыкального материала. Остановлюсь на наиболее интересных произведениях.

И. Блинникова «Полька трёх поросят» (из сборника «Композиторы Республики Коми детям. Пьесы для фортепиано»)

Это произведение исполняла Васильева Диана на общешкольном фестивале джазовой и современной музыки (апрель 2016 г). Весёлая полька, навеянная известной сказкой, очень пришлась по вкусу девочке. Она с удовольствием разбирала и работала над данным произведением. За выступление на фестивале Диана была удостоена диплома I степени. В процессе работы мы познакомились с краткой биографией автора.

Блинникова Ирина Викторовна – композитор и музыковед. Родилась в г. Агрыз (Татария). В республике Коми живёт с семилетнего возраста. Окончила Ленинградскую консерваторию. Среди её сочинений – огромное количество фортепианных произведений для детей, мюзиклы: «Гришуня на планете лохматиков» по повести-сказке Елены Габовой, «Новогодние приключения Мадлен» по пьесе Любви Терентьевой, «Голубая роза» по мотивам сказок Г.Х. Андерсена (поставлены в Государственном театре оперы и балета Республики Коми). Член Союза композиторов России, лауреат Государственной премии Республики Коми, Заслуженный работник Республики Коми. Её музыка отличается яркой образностью, в ней очень заметны национальные мотивы.

Другая, очень интересная пьеса **И. Блинниковой «Пера - богатырь»** (из сборника «Парма Шыяс. Звуки Пармы») была исполнена Дусаевой Элиной на концерте «Музыка родного края» в рамках проекта «Классики глазами современников».

Наша совместная с ученицей работа над данной пьесой началась с обращения к Коми эпосу. Необходимо было узнать, кто, собственно такой, этот Пера – богатырь? Как он выглядит, чем занимается, кто его семья, каково его

происхождение? Без ответов на эти вопросы невозможно правильно определить какому образу соответствуют музыкальные темы пьесы, как они должны быть трактованы, в каком характере исполнены, каким звуком.

Пера-богатырь — главный герой преданий коми-пермяков. Люди верили, что его матерью была сама Парма, тайга. Пера стал первочеловеком-охотником: он сам сделал себе лук и стрелы. В пьесе прослеживается основная тема - тема Пера - богатыря. Средствами музыки передается его внешний облик. Линия баса, изложенная «ломаными» октавами подражает огромным шагам богатыря. Умеренный темп дает нам возможность показать неторопливый, рассудительный характер главного героя, его внешний облик- «сила недюжинная, взгляд суровый, глаза-добрые, руки сильные, плечи широкие, рост великий». Очень выразительно звучит тема тайги, изложенная параллельными терциями, певуче и в то же время могуче, показывая её суровую красоту. Музыкальные интонации очень схожи с национальными мотивами. Заключительные такты произведения звучат очень ярко, величественно, по - богатырски, с глубоким философским подтекстом о величии родного края. С этой пьесой Элина выступила и на муниципальном фестивале джазовой и современной музыки «Весенние синкопы» (апрель 2017 г), была удостоена диплома III степени.

Особо хочется отметить пьесу **И. Блинниковой «Гонка на оленях»** (из сборника **«Композиторы Республики Коми детям. Пьесы для фортепиано»**). Пьеса очень красочно передает колорит этого национального состязания. Темп presto и пассажи шестнадцатых нот, чередующиеся с аккордовой фактурой, требуют виртуозного исполнения. Леоненко Лиза имеет хорошую беглость и её исполнение на концерте «Музыка родного края» и муниципальном фестивале джазовой и современной музыки (апрель 2016 г.) было ярким и образным. Она была удостоена диплома II степени.

Совершенно в другом характере написана пьеса В. Брызгайловой «Колыбельная» (из сборника **«Композиторы Республики Коми детям. Пьесы для фортепиано»**). *Эту пьесу исполняла Диана Васильева на концерте «Музыка родного края».* **Диана в Интернете нашла краткие биографические сведения о композиторе.**

Брызгалова Валентина Евгеньевна – Заслуженный работник РФ и РК, Лауреат премии Союза композиторов России имени Д. Шостаковича, Лауреат Государственной Премии Республики Коми, преподаватель сольфеджио, теории музыки, гармонии, инструментоведения. *В работе над пьесой девочка старалась передать образ мамы, поющей колыбельную песню. Очень близкий по содержанию образ надо было передать на едином дыхании аккордовой фактурой, выделяя верхний голос, что нелегко далось ребенку. Звуковедение и*

фразировка пьесы нуждались в серьёзной кропотливой работе. Пьеса на концерте прозвучала очень светло и задумчиво.

С незапамятных времён у народа коми бытуют сказания о Яг Мorte (дословно: человек из бора), лесном чудовище и колдуне, который приносит людям горе и страдания. Народные легенды не раз привлекали поэтов. В XIX веке Иван Куратов написал поэму «Яг Морт». Почти через сто лет один из первых советских поэтов Коми Михаил Лебедев обратился к той же теме. Взяв за основу эти две поэмы, композитор Яков Перепелица в 1961 году написал музыку к балету «Яг Морт». Современных композиторов Коми эта тема, этот колоритный персонаж национального этноса, также не оставили без внимания. Пьеса **Ирины Блинниковой «Пляска Яг Морта» (из сборника «Парма Шыяс. Звуки Пармы»)** насыщена яркими музыкальными красками, передающими этот зловещий образ.

Мелодика пьесы насыщена диссонансами, она то и дело перемещается из одного края клавиатуры в другой в темпе presto, подражая прыжкам этого колдуна. Постоянно меняются динамические оттенки от вкрадчивого piano до зловещего fortissimo. Изобилие форшлагов по звукам септаккордов, линия баса в виде «ломаных» октав делают это произведение достаточно виртуозным. Учащаяся ДШИ Балтабаева Екатерина хорошо справилась с данным образом, выступив на концерте «Музыка Родного края».

Очень интересное произведение Я. Перепелицы «Танец охотников» из балета «На Илыче». Имя С.Я. Перепелицы широко известно в нашей Республике. С детских лет судьба его связала с Коми краем, который он неустанно воспевал в своих песнях. Перепелица внес огромный вклад для расцвета музыкальной культуры Республики Коми.

Пьеса «Танец охотников» насыщена колоритом суровых охотничьих будней. Размашистая фактура, насыщенные аккорды помогает создать образ охотника того времени, когда сильно было влияние языческой культуры. Повторяющийся тонический бас, по моему мнению, имитирует удары в большой шаманский бубен. Вырисовывается картина ритуальной пляски перед охотой. Есть здесь и «лирическое отступление» - поющие птичьи трели и «снежная лавина» переходящая в повторяющийся «удар бубна». Обучающаяся Балтабаева Екатерина исполнила это произведение на концерте «Музыка родного края» и на муниципальном фестивале современной и джазовой музыки «Весенние синкопы», за что удостоена диплома I степени.

Таким образом, одной из важнейших задач своей педагогической работы я вижу формирование глубокого и устойчивого интереса обучающихся к высокохудожественному музыкальному искусству, отражающего страницы истории, традиции родного края. Музыка способна объединить людей в едином

переживании, стать средством общения между ними. Это своего рода чудо, когда музыкальное произведение, созданное одним человеком, находит отклик в сердцах других.

Список литературы:

1. Блинникова И. «Парма Шыяс. Звуки Пармы». Сборник пьес для фортепиано. Сыктывкар, 2007
2. Древние мифы и легенды народов русского севера. По материалам сайта www.kraevidenie.ru
3. Композиторы Республики Коми – детям. Пьесы для фортепиано. Москва. Издательский дом «Композитор», 2001
4. Осипов Александр, 1969. Статья «О Коми музыке и музыкантах. Коми балет «Яг Морт» Я.С. Перепелицы»
http://foto11.com/komi/art/singing/osipov_book56.php
5. Пера-богатырь: Сказки финно-угорских народов. — Сыктывкар: Издательство «Эском», 2012
6. Публикации в журнале «Арт» <http://www.artlad.ru/magazine/authors/551>
7. Шабаев Ю.П., 1999. Статья «Изменения в этническом самосознании коми» из этнографической электронной энциклопедии «Традиционная культура народов европейского северо – востока России»
8. Яг-Морт. Коми народная легенда
http://chudetstvo.ru/detskaya_ploschadka/stixi-i-skazki/narodnye/3898-yag-mort-komi-narodnaya-legenda.html

РОЛЬ АНСАМБЛЯ СКРИПАЧЕЙ В МУЗЫКАЛЬНОМ РАЗВИТИИ И ВОСПИТАНИИ УЧАЩИХСЯ В ДШИ

Урих Татьяна Александровна,
преподаватель
МБОДО «ДШИ с.Зеленец»

*Счастлив дом, где пенье скрипки наставляет нас на путь.
И вселяет в нас надежду; остальное – как-нибудь.
Счастлив инструмент, прижатый к угловатому плечу,
По чьему благословению я по небу лечу.
Б. Окуджава*

Общеизвестно, в каких сложных психолого-педагогических условиях осуществляется начальное обучение в скрипичном классе. Ребенок, пришедший с более или менее выраженным желанием играть на скрипке, вынужден поначалу терпеливо ждать, пока это станет возможным. А до того он мирится с очень скучной работой – воспроизведением монотонно звучащих звуков на открытых струнах и игрой щипком. Даже несколько позже, когда ученик уже играет смычком и всеми пальцами левой руки, он по требованию учителя время от времени возвращается к подобной «музыке», мало напоминающей настоящую игру скрипачей.

Однако есть фактор, позволяющий в значительной мере снимать противоречия, возникающие между существующей методикой начального обучения игре на скрипке и музыкальными потребностями ученика. Таким фактором является коллективное исполнительство маленьких скрипачей, имеющие свою динамику: от первых уроков, которые поначалу проводятся с двумя-тремя детьми, до объединения учеников в ансамбль, где они совместно играют начальный учебный репертуар – мелодии народных и детских песен и танцев. [2. с.100]

Поэтому совершенствование организации начальных этапов обучения скрипача следовало бы ориентировать на *сочетание индивидуальных и коллективно-групповых форм* занятий, что следует считать одним из методологически обоснованных принципов скрипичной педагогики. В начальном, «постановочном» периоде необходимо сочетание индивидуальных уроков с начинающими, где осуществляется совместно-разделенное музицирование ученика и педагога, и занятий с малой группой. [1. с.168]

Принцип сочетания индивидуальных и коллективно-групповых форм обучения скрипачей действенен в специальном классе и в виде разучивания на уроках не только сольных сочинений, но и разного рода дуэтов, трио, а иногда и более крупных по составу сочинений для нескольких скрипок. Однако партии этих скрипичных сочинений должны быть индивидуализированными по содержанию, чтобы у участников подобных ансамблей всегда сохранялось чувство солирования и художественной ответственности за качество своей игры.[1. с.169]

Ансамбль – это золотой ключик, который открывает ребенку дверь в волшебную страну музыки. В ансамбле профессиональные навыки скрипача формируются быстрее и устойчивее. В самом деле, где лучше разовьется в ребенке чувство ритма – в ансамбле или на индивидуальном уроке, потому что маленький музыкант должен следить за рукой дирижера, которая показывает ему общий ритм, следить за смычками товарищей, слушать фортепиано, напрягать свое внимание, иначе он тут же «выпадет из музыки». То же самое и

со слухом: ученик вынужден прислушиваться к своей группе, к соседним голосам, подстраивать интонацию. И музыкальная память развивается быстрее, так как приходится выучивать свой голос в соотношении с другими голосами, запоминая все паузы и вступления. Развивается память и потому, что практически каждый месяц разучивается новая пьеса. Художественный вкус ребенка становится гибче и разнообразнее. [3. с.7]

Коллективное музицирование является ведущим элементом музыкального развития детей в течение всего периода обучения. Индивидуальные уроки с педагогом по специальности обязательны, но они должны проводиться в тесном контакте с занятиями по ансамблю. У детей, с ранних лет занимающихся в ансамбле, быстрее и устойчивее формируются музыкальные навыки: чувство коллективного ритма, музыкальный слух, чтение с листа, ансамблевое внимание, эстрадная увлеченность. Не все ребята по своим музыкальным возможностям могут выйти на сцену и ярко сыграть соло, но им хочется принимать участие в музыке, выступать на сцене. И они получают эту возможность, занимаясь в ансамбле. Пусть ребенок исполняет лишь третий голос, но музыка наполняет его душу.

Художественно-эстетическая функция деятельности скрипичного ансамбля музыкальной школы состоит в открывающейся здесь возможности постижения широкого круга художественных образов, композиторских и национальных стилей, жанров и т.д., обусловленной, в первую очередь, разнообразием исполняемого репертуара.

Наконец, общепедагогическая функция интенсивного ансамблевого музицирования определяется тем, что оно имеет все основания, служить эффективным центром, реальным системообразующим ядром системы обучения скрипачей, которое нужно создавать в каждой активно функционирующей музыкальной школе. В противном случае работа скрипичных классов в ДМШ и ДШИ обречена на безрадостное существование, отнюдь не способствующее устойчивости скрипичных и музыкальных потребностей учащихся.

Не нуждаются в особых разъяснениях и обе задачи концертной деятельности школьного скрипичного ансамбля:

- *просветительская*, которая несет слушателю обширную информацию в области классической и современной музыки, приобщая его к ценностям культуры.

- *социокультурная*, неразрывно связана с первой, состоит в содействии бытованию музыкального искусства среди молодежи, в современном обществе в целом, и следовательно, нацелена на его духовное развитие.

Можно указать еще одну функцию, которую существующие в детских школах искусств ансамбли юных скрипачей, как правило, выполняют весьма успешно. Эту функцию можно назвать пропагандистской (или рекламной). Выступления ансамбля перед детской аудиторией – в общеобразовательных школах и детских садах, в специальных концертах для детей и их родителей, естественно, служат мощным фактором усиления интереса малышей к занятиям на скрипке, и в частности, к участию в действующем творческом коллективе. Поэтому создание скрипичного ансамбля, организацию его активной учебной и концертной деятельности следует рассматривать как одну из краеугольных задач любой музыкальной школы, в которой существуют классы скрипки. [2. с.106]

В своей педагогической практике с ансамблем скрипачей в основном я использую репертуар сборников Эдуарда Васильевича Пудовочкина – учителя скрипки, художественного руководителя детского скрипичного ансамбля «Светлячок». Он разработал специальный метод музыкального воспитания детей с раннего возраста, соединяющий скрипичную технику с развитием слуха, чувства ритма, музыкальной памяти. Эти сборники пьес предназначены для детских скрипичных ансамблей, помогая им с первых шагов обучения в продвижении к более высоким ступеням мастерства.

В основе Э. В. Пудовочкина лежат два основных принципа: ранние формы ансамблевого музицирования и комплексное развитие музыкальных способностей детей через игру в ансамбле. Большинство пьес, предоставленных в сборниках «Ступени 1-10», отредактированы Э.В.Пудовочкиным с учетом уровня музыкального развития юных исполнителей. Репертуар сборников составлен из наиболее популярных произведений, заслуженно пользующихся любовью участников ансамбля и их слушателей. Очевидно, что игра в ансамбле скрипачей – это возможность увеличить количество поступающих в класс скрипки и сохранить контингент. Чем раньше происходит встреча ребенка с коллективным творчеством, тем быстрее он начнет проявлять большую заинтересованность в занятиях, тем быстрее будет развиваться его аппарат и техника, совершенствоваться звукоизвлечение. Особенно это касается детей, обладающих средним уровнем общих и музыкальных способностей. В ансамбле такие учащиеся получают возможность не спеша и в дружественной обстановке развить свои музыкальные и общие способности, ключевые качества личности. Но, конечно, это не значит, что нужно совсем отказаться от индивидуального обучения.

Многолетняя и обширная музыкально-педагогическая практика убеждает: чем раньше учащиеся попадают в исполнительский коллектив, тем скорее и плодотворнее протекает процесс их художественного и технического

развития, осознания роли и возможностей инструмента как в сольном, так и в ансамблевом исполнительстве.

Список литературы:

1. Берлянчик М.М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество: Учебное пособие. – СПб.: Изд-во «Лань», 2000. – 256 с.
2. Берлянчик М.М. Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – 205 с.
3. Пудовочкин Э.В. Скрипка раньше букваря. – Издательство «Композитор Санкт-Петербург», 2005.

РАБОТА НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ

Филиппова Галина Николаевна,

преподаватель

МУДО «Детская музыкальная школа №2»,

г. Ухта

Крупная форма в классе ансамбля не является обязательным компонентом. И, тем не менее, некоторое количество произведений этой формы встречается в репертуаре.

Пересказывать биографию автора произведения, о котором пойдет речь – дело неблагодарное. Кто же не знает биографию великого Бетховена? И в то же время, невозможно пройти мимо этого, ведь жизнь композитора тесно связана с творчеством.

Итак, родился Людвиг ван Бетховен 16 декабря 1770 года в семье потомственного музыканта. Его отцу не давала покоя слава и доходы семьи Моцартов. Цели своей он не достиг, но музыкальное образование сыну дал. Бетховен с благодарностью вспоминал Готлоба Нефе – выдающаяся личность учителя оказала всестороннее влияние на мировоззрение молодого музыканта. Невзрачный горбун, подверженный приступам меланхолии, тем не менее очень энергичный и деятельный человек. его можно считать не первоклассным композитором, но одним из самых образованных музыкантов своего времени.

С 11 лет у Людвига закончилось детство: работа в капелле в качестве органиста, клавесиниста, а с 13 лет – он альтист в оперном оркестре.

В 16 лет родители отправили его в Вену, учиться у Моцарта. Стать учеником Моцарта не получилось, но ему удалось взять несколько уроков у Й. Гайдна, у И. Шенка и затем у более основательного И.Г. Альбрехтсбергера.

Помимо этого, желая усовершенствоваться в вокальном письме, он посещал в течение нескольких лет знаменитого оперного композитора Антонио Сальери.

Вскоре он вошел в кружок, объединявший титулованных любителей и профессиональных музыкантов. Князь Карл Лихновский ввел молодого провинциала в круг своих друзей.

Жизнь Бетховена его биографами делится на несколько периодов. Первый венский период – датируется 1792–1802 гг. Уже известный пианист и композитор. Музыка этого периода не столько похожа на музыку Гайдна и Моцарта, а скорее опирается на традиции.

Людвиг молод, его поступки не всегда обдуманны: перед сочинением музыкальных произведений Бетховен окунал голову в таз с ледяной водой. Некоторые специалисты утверждают, что такого рода процедуры могли стать причиной его глухоты.

Бетховен был известен своими странными ритуалами с водой. Приступая к сочинительству, он часто опускал голову в ушат с ледяной водой, а в моменты поиска нужного пассажа в задумчивости лил себе на руки воду из графина. Из-за этого его одежда часто была мокрой насквозь, и он подолгу ходил по комнате, не имея возможности сесть.

Карл Черни: «Бетховен... с помощью новых, смелых пассажей, педали, необыкновенного характера исполнения, особенно выделявшегося полным legato в аккордах, что породило новый вид мелодии, ему удалось извлечь много до той поры неслыханных эффектов. Его игра... была одухотворенной, величественной, в высшей степени полной чувства и романтики». Музыка Бетховена становится новаторской, живой, чувственной. Манера исполнения заставляет зрителей на одном дыхании слушать, впитывать звуки прекрасных мелодий. В это время он пишет камерные ансамбли и произведения для фортепиано.

Современники, встречавшиеся с молодым Бетховеном, описывали двадцатилетнего композитора как коренастого молодого человека, склонного к щегольству, порой дерзкого, но добродушного и милого в отношениях с друзьями. Как не похож этот портрет на более привычное изображение композитора. В это время Бетховен вполне здоров, открыт новым знакомствам, бывает в аристократических салонах.

Существует расхожее мнение, что «...произведения Л. Бетховена полны героики и трагизма, в них нет и следа галантной изысканности музыки Моцарта и Гайдна...». Думаю, что не стоит обеднять образ великого музыканта, изображая его резким грубияном с развевающимися волосами. Он – разный. Гайдн однажды мудро заметил, что стиль композитора – это он сам.

В фортепианных сонатах Бетховена раньше, чем в других жанрах, проявился новый стиль, многогранная образность, психологическая глубина. Путь от первой до последней сонаты – это целая эпоха в развитии фортепианной музыки. Бетховен начал со скромного классицистского стиля и закончил музыкой для современного рояля с его огромным диапазоном и многочисленными новыми выразительными возможностями.

Сонатная форма чрезвычайно быстро достигла своих вершин именно в творчестве Бетховена. Творчество Бетховена - это кульминация сонатной формы в чистом виде, её зрелый этап. Сонатная форма до Бетховена была подготовкой этой кульминации, после него - разрушением чистой сонатной формы и обогащением её за счет других принципов формообразования.

Итак, **Соната Ре мажор, соч. 6,**

В жанре *ансамблевой музыки* для фортепиано Бетховеном написано немного: соната, два цикла вариаций, 4 марша.

Соната соч. 6 – первая из двухчастных сонат. Опубликовано в 1797 г. Кстати, нумеровать свои сочинения Бетховен начал с 1795 года.

Арнольд Альшванг назвал подобную музыку так: «разновидность развлекательной музыки, которую Бетховен слышал в салонах знати». Но даже и в таких сочинениях проступает индивидуальность Л. Бетховена.

Соната ор.6 имеет две части. В данной статье мы будем разбирать 2-ю часть: Рондо.

Форма рондо наиболее типична для заключительной части сонаты.

*Рондо. Оно появилось во Франции времен Средневековья. Название формы ведет свое начало от слова *rondeau* – "круг". Так называли хороводные песни. При их исполнении солисты-запевалы исполняли свои фрагменты произведения, а хор повторял припев, в котором и текст, и мелодия оставались неизменными. Эти песни и оказались прообразом музыкальной формы рондо. Это специфический способ создания произведения, при котором основная тема – ее обычно называют рефреном – постоянно повторяется (как минимум трижды), чередуясь при этом с другими музыкальными эпизодами.*

Стоит обратить внимание на особенности развития формы рондо в музыке венских классиков. Одним из первых, кто использовал ее, был Й. Гайдн. Не обошел эту форму и Моцарт: «Турецкое рондо» - яркая иллюстрация к этому. В творчестве Л. Бетховена форма рондо также представлена. Широко известна его шутивная и задорная «Ярость из-за потерянного гроша», также написанная в данной форме

Рондо - вид крупной формы, вполне доступный детскому восприятию, но, пожалуй, наиболее трудный в смысле ведения общей линии, развития и достижения цельности.

Как и первая часть, Рондо написано в тональности Ре мажор. Обозначение темпа – *Moderato*.

Разберем рефрен. Тема рефрена светлая, песенно-танцевальная. Исполнение этой части требует от участников ансамбля хорошего вкуса и чувства меры. Она содержит множество мелких мотивов, которые необходимо исполнять с некоторым нажимом, не смотря на то, что они начинаются со слабых долей, что создает иллюзию свободы и некоторой непредсказуемости этой изящной, танцевальной темы.

Одна из главных черт музыкального языка представителей классической школы – четкие членения на краткие построения, объединенные в соответствующую структуру – период, как правило состоящий из 8 тактов, делящийся на два предложения, а они распадаются на двутакты. Именно так построен рефрен. Если композиторы-предшественники использовали, в основном, T – S – D, то венские классики используют диссонансы, хроматизмы, часто и разнообразно модуляции.

Сверхзадача педагога: научить ребенка относиться к музыке как к выразительному искусству, а не как к последовательности звуков, которая подбирается на инструменте. Разберем интонационно тему рефрена. Светлый ре мажор, интонации – нисходящие, женственные. И даже пунктирный ритм в затакте и *сфорцандо* не прибавляет мужественности.

Задача педагога состоит в том, чтобы совместно обсудить инструментовку разных тем, какие группы инструментов могут исполнять тот или иной фрагмент. В силу галантности, изящности стиля рондо, можно предположить, представляя инструментовку, что это рондо мог бы исполнить камерный оркестр.

Инструментальный состав камерного оркестра непостоянный, ведь каждое конкретное произведение требует наличия определенных музыкальных инструментов. Но ядром любого современного камерного оркестра являются струнные инструменты. Зачастую струнная группа представлена 6-8 скрипками, 2-3 альтами, 2-3 виолончелями и контрабасом. Для исполнения генерал-баса в оркестр включают клавесин и фагот. Нередко в состав камерного оркестра входят духовые инструменты. Начиная с XX века, составу камерных оркестров свойственна свобода, как бы случайность состава, которая определяется художественным замыслом.

Например, первый элемент темы исполняется не полным оркестром, хоть и камерным, а небольшой группой.

Часто употребляемый вид сопровождения – повторение отдельных звуков, двузвучий и аккордов. Такой прием носит название *барабанных басов*. Ровность восьмых в левой руке первой партии и правой второй – можно достичь отдельным разучиванием этих восьмых. полезно играть отдельно аккомпанемент в обеих партиях. а также отдельно мелодию с басом, выявляя басовую линию.

После 8 тактов галантной музыки с реверансами – диалог, который звучит довольно энергично.

Переключка гаммообразных пассажей может быть исполнена по-разному: вопрос-ответ или имитация, передразнивание, соревнование. И, конечно, важно предусмотреть инструментовку – II партия – насыщенное звучание виолончелей, I партия – *дивизи* скрипок. Пассажам противопоставляются изящные терции с восьмыми паузами. Естественно, в терциях необходимо хорошо прослушать верхний голос. Далее снова первая тема, которая, возможно исполняется *tutti*, с эмоциональным подъемом.

Особенностью бетховенской *динамики* является контрастность. Ее можно охарактеризовать как неожиданную, внезапную, «*dinamikasubita*». Наиболее типичные для Бетховена динамические приемы – сопоставление контрастных динамических уровней, акцентировка и нюанс $p < p$ (т.е. *crescendo*, которое в кульминационной точке обрывается *piano*). Бетховен придавал динамике исключительное значение, об этом свидетельствует детально разработанная им система динамических обозначений и та тщательность, с которой он выставлял в тексте знаки динамики. Он считал, что исполнитель его музыки обязан точно выполнять все авторские динамические предписания. Обращал внимание и на выразительный смысл динамических обозначений, ведь как бы они не были детализированы, не могут исчерпать все богатства оттенков выразительности, которые кроются в музыке: каждый динамический знак может иметь множество выразительных значений.

Акценты Бетховена в ряде случаев имеют то же значение, что и в ораторском искусстве, подчеркивают характерной интонацией отдельные музыкальные слоги. *Sf* в разных динамиках и темпах звучат по-разному.

Далее **I эпизод**. Переходы от рефрена к эпизоду и наоборот необходимо прорабатывать отдельно, стараясь сосредоточенно дослушивать исполняемый раздел и с первого же звука следующего раздела начинать «рисовать» новый образ.

Работа над переходом

Мелодии эпизода начинается с октавного возгласа, продолжается речитативной декламацией, что придает сильное драматическое напряжение эпизоду. Ритм несёт в себе заряд мужественности, воли, активности.

Маршевость мелодии сочетается с бурным триольным сопровождением, которые мы позже неоднократно услышим в произведениях Ф. Шуберта. Это как раз тот самый момент, где мы вспоминаем об особенностях бетховенского стиля. Темы в характере марша, с упругим ритмическими пунктирами. Мелодически в эпизоде автор весьма экономен, фразы не отличаются разнообразием интонаций, скорее происходит развитие одной интонации. Строение – классический период. Интонационно тема не смотря на энергичный ритм – нисходящая, окончания мотивов идут вверх, но не так бурно. 3 фраза: более длинная лига, сочетается с секвенционным развитием основного мотива. Следующий период сокращен – 7 тактов, а точнее последний такт эпизода является первым в следующем построении.

В эпизоде мы столкнулись со сложностью данного произведения: *полиритмия*, сочетание триолей в партии аккомпанемента и пунктирный ритм мелодии /не самая сложная, но требующая точности/.

Как работаем над эпизодом. II партия – важно добиться четких и ровных триолей в сочетании с активной линией баса. Поиграть отдельно триоли разными способами: аккордами, *staccato*, комбинированный штрих. В басу встречаются *sf*, так любимые автором. Акцентирование слабых времен иногда выражает своеобразие действия, специфику танцевального движения и т.д. *Sf* в разных динамиках и темпах звучат по-разному.

Оркестровка. В исполнении эпизода задействован весь камерный оркестр.

А далее, последняя нота эпизода является и первой нотой модулирующего перехода.

Накал напряжения возрастает: бурлящие шестнадцатые, *sf*, мелизмы, уплотнение аккомпанемента /триоли сменяются 4 шестнадцатыми/ из минора возвращают в «уютный», галантный Ре мажор.

Мелизмы. Небольшое количество мелизмов подтверждает, что данное произведение сочинено для пианистов – любителей. Встречаются в виде небольшой трели в ре минорном эпизоде, группетто в моделирующем эпизоде. юным исполнителям рекомендуется вслушаться в интонации первой партии, играть как мелодию вокального типа.

Проблема – слаженность в исполнении шестнадцатых обеими партиями. Можно попробовать поиграть со сменой лидера: первая партия Р, вторая – солирует и наоборот.

Рефрен. Без затей. Основная тема проходит практически без изменений звучит изящно и мы рады после бурно проведенного эпизода «согреться» в приятной мелодии

Периодичность повторения рефрена может придать исполнению монотонность и статичность. Необходимо в каждом проведении

повторяющейся темы найти особую прелесть и новизну. При одинаковом тексте рефрены должны восприниматься и звучать по-разному, в зависимости от предшествующего эпизода, и педагогу вместе с учениками важно почувствовать этот новый оттенок каждого проведения рефрена. Можно по-другому оркестровать второе проведение темы, в частности поручить его исполнение небольшой группе из 2-3 инструментов, что сделает исполнение более прозрачным.

II эпизод. Именно Бетховен начинает использовать *смешанные музыкальные формы*. Речь идет о сонатном рондо.

И дальше нас ждет неожиданный поворот в формообразовании. Логика подсказывает, что II эпизод должен быть еще более напряженным. Но какое лукавство: эпизод добродушно – юмористически начинается с галантных «реверансов» *secondo*, подслушанных в окончании рефрена у *prima*, которая тут же включается в диалог. Все это больше напоминает элементы разработки. Обмен реверансами заканчивается небольшим фрагментом, напоминающим каденцию, где солирующая I партия высказывается в Ля мажоре, являющемся доминантой главной тональности.

Последнее проведение рефрена сочетает в себе танцевальность и изящество темы и многопланового сопровождения: «барабанные басы» сменились квартолями шестнадцатых. Не смотря на ремарку композитора *dolce*, в теме слышатся тревога и волнение, которые уравниваются восьмыми первой партии в виде повтора секундовых интонаций. Такая фактура часто используется композитором в медленных частях сонат.

Изменения в рефрене коснулись 3 предложения. Этот фрагмент разросся, модулируя в Соль мажор.

Далее следует Кода /«хвост»/, небольшая, гармонически традиционная, утверждающая тонику при помощи доминанты. Основная тема рефрена поручается II партии, но только ненадолго, тема опять в *Prima*. Последние 4 такта – повторение мотива из второго предложения рефрена.

Суммируя, что же является предметом изучения, работы в данном произведении, обращаю внимание, что как и в любом другом сочинении для ансамбля, должна постоянно вестись работа над координацией звучания партий, соотношением уровней звука.

Аппликатура. Она была для Л. Бетховена не только техническим средством, но и средством, которое могло обеспечить осуществление артикуляции, фразировки и выразительности.

Несколько слов о педали. В тексте педали нет. Это дает некоторый простор исполнителям. Можно немного добавить педального звучания для

более оркестровой окраски звука, для улучшения legato в октавах в басу. Сам Бетховен в изданных сонатах выставлял педаль, начиная с №12.

Заключение

Сонаты, сонатины – произведения этого жанра сопровождают юного музыканта от первого до последнего класса ДМШ. Классические сонаты знакомят учащихся с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, ритмическую устойчивость исполнения, игра в ансамбле – это воспитание чувства ритма. Сонаты, сонатины чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность исполнения всех деталей текста.

Приложения

Произведения крупной формы для фортепианных ансамблей.

- И.С. Бах. Концерт, ре минор, финал
- И.С. Бах. «Рондо» из Сюиты №2
- И. Хр. Бах. Концерт Соль мажор. Рондо
- И. Беркович. Концерт №2
- Я. Ванхаль. «Аллегretto» из Сонаты соч. 64
- Й. Гайдн. «Венгерское рондо»
- Г. Ф. Гендель. «Concerto Grosso» Си бемоль мажор
- Г.Ф. Гендель. Концерт соль минор. Финал.
- Г.Ф. Гендель. Концерт Фа мажор.
- К. Заупе. Сонатина
- В.А. Моцарт. Сонатины До мажор, Ре мажор
- В.А. Моцарт. Концерт №26, Ларгетто, /2 часть/
- А. Пахмутова. «Маленькие вариации»
- А. Роули. Миниатюрный концерт Соль мажор /1 часть/
- М. Сильванский. Легкий концерт
- Д. Шостакович. Концертино

Список литературы:

1. Альшванг А. Бетховен. - М.: Музыка, 1977. – 448 с.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. - 288 с.

РАБОТА НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ В КЛАССЕ СКРИПКИ

Филиппова Ирина Николаевна,

преподаватель

МАУДО «Эжвинская детская музыкальная школа»,

г. Сыктывкар

Основы звукоизвлечения в игре на скрипке.

Принцип извлечения звука на скрипке основан на сложном механизме использования упругости струны и смычка, сцепления струны и волоса при помощи расплавляющейся от трения канифоли. Первая задача звукоизвлечения с одной стороны, максимально возбудить колебания струны, а с другой- не задавливать её, дать ей возможность свободно колебаться и поддерживать эти колебания смычком. Чтобы добиться непрерывного соприкосновения волоса со струной, необходимо указательным пальцем правой руки производить определённый нажим на трость. Доброкачественный же звук зависит прежде всего от правильного распределения применяемого нажима. Сила нажима зависит от многого: динамических оттенков, продолжительности штриха, от части смычка и др., но ещё большее значение имеет постоянно меняющееся место контакта волоса и струны.

О месте контакта волоса со струной

1.*Сила звука* зависит от места контакта волоса со струной: *forte*, как правило, исполняется у подставки, а *piano* – у грифа.

2.*Высота позиций.* В нижних позициях целесообразно вести смычок между подставкой и грифом, а в верхних позициях- у подставки.

Типичные недостатки звукоизвлечения на скрипке

1.*Чрезмерный нажим смычка* (царапающий звук). Это результат преувеличенного давления указательного пальца и отдалённость места нажима от подставки. Способ устранения этого недостатка: исполнитель должен ослабить нажим смычка в нижней его половине, а в верхней - усилить дополнительным нажимом. Упражнения для укрепления мизинца:

1. Быстрое короткое дёташе на *pp* у самой колодочки.
2. Медленное дёташе нижней половиной смычка на *pp*.
3. Быстрое чередование смежных струн у колодочки.
4. Дёташе всем смычком.

2.Недостаточный нажим смычка (свистящий звук)

Упражнения для избавления от этого недостатка:

1. Беззвучное упражнение для нажима смычка: положив конец смычка на струну, прижимают его с помощью указательного пальца.

2. Упражнение на мартле.
3. Исполнение портато.

Встречающиеся звуковые недостатки:

1. Царапающее деташе, причина которого кроется в том, что точка касания смычка к струнам находится слишком близко к подставке.
2. Неопределённое «смазанное» деташе, причина которого в недостаточном нажиме смычка, исправить которое возможно исполняя беззвучное упражнение у конца смычка.
3. Плоский звук, причина которого в том, что точка касания смычка к струнам лежит слишком близко к грифу. Устранение недостатка: исполнение выдержанных звуков в высоких позициях.

Для того чтобы улучшить звукоизвлечение, нужно с самого начала приучать ученика исправлять не только фальшивые звуки, но и все тоны, заполненные побочными призвуками, постоянно искать наилучшее место контакта смычка и струны.

Динамика звукоизвлечения

В динамике звукоизвлечения различают пять узловых точек: сильный звук (f), слабый звук (p), постепенно усиливающийся звук (crescendo), постепенно ослабевающий (diminuendo), акцентированный (sforzando).

Скрипичный звук должен обладать способностью резонировать. Одинаковую силу звука можно получить двумя способами:

1. Большим расхождением штриха со слабым нажимом и удалением смычка от подставки.
2. Меньшим расхождением смычка с сильным нажимом вблизи подставки. Близость к подставке требует нажима смычка, который возможен лишь вне посредственной близости к подставке.

Сильный звук целесообразно начинать вниз смычком, т.к. необходимый для этого нажим получается автоматически. Чем дольше штрих, тем ближе к подставке должна находиться точка касания смычка к струне.

Слабый звук (p) достигается уменьшением расходования смычка, ослаблением нажима и большей приближённостью смычка к грифу. Слабый звук извлекается естественнее всего ослабленным нажимом, предпочтительнее верхней частью смычка. *Постепенно усиливающийся звук* достигается двумя способами: постепенным увеличением расходования смычка или постепенным усилением его нажима. Естественным движением будет считаться движение смычка вверх к колодке. *Постепенно ослабевающий звук* наоборот достигается уменьшением нажима смычка или постепенным сокращением расходования смычка. Начинать движение смычка естественнее от колодки к концу.

Роль акцента в качественном звукоизвлечении

Акцент представляет собой сильнейшее выразительное средство, придающее исполнению остроту, живость и энергию. Без него игра скрипача была бы монотонной, вялой и безжизненной. Выполнение акцента включает в себя два основных момента. Во-первых, собственно акцент, то есть более интенсивное начало или атака звука; во-вторых – ведение смычка после атаки звука на протяжении оставшейся длительности звука. В наиболее простом и распространенном виде акцента, наглядным образом которого может служить штрих мартеле, соотношение между атакой и последующим движением смычка таково: на сам акцент приходится шестнадцатая и на время последующего ведения смычка длительность трёх шестнадцатых. Динамически следовательно будет звучать *f-r*. Такие акценты применимы в исполнении музыки танцевального характера классического стиля: рондо, менуэты.

Другая разновидность акцента, когда сила звука после атаки снижается незначительно и сохраняется интенсивность звучания до конца акцентируемой ноты. Акцент такого рода уместен в произведениях монументального и патетического характера. Большое значение для качества выполнения акцента имеет вибрация. Но начало её должно совпадать с началом акцента.

Филировка звука.

Филировка звука, т.е. его постепенное ослабление до полного исчезновения, является одним из тончайших исполнительских приёмов. Она применяется обычно в кантилене при окончании нот большой длительности, обозначенных фермой. Этот приём необходим почти во всех случаях окончания фраз, предложений, мотивов, отделённых от последующего музыкального построения паузой или цезурой.

Филировка звука при окончании фразы в кантилене связана с приёмом задержания смычка на струне. Этот несложный приём заключается в том, что смычок остаётся лежать на струне ещё некоторое время.

Принципы наилучшего способа начала ведения смычка:

1. Наилучшим способом начала ведения смычка тот, у которого совершенно отсутствуют различные царапающие и другие призвуки.
2. Если музыкальное построение начинается штрихом вверх, то желателен предварительный контакт смычка со струной.
3. В нюансе **piano** у колодки начало штриха достигается без предварительного контакта (с воздуха).
4. Смычок не должен падать сверху.

Распределение смычка

Распределение смычка является важнейшим приёмом, тесно связанным с такими средствами выразительности, как нюансировка и фразировка.

Распределение смычка имеет большое значение для достижения ровности звучания. Типичные недостатки: играющий сперва чересчур «экономит» смычок, а затем быстро проводит его до конца, что вызывает усиление звука, а иногда и акцент. Обратный случай, когда играющий к концу штриха «задыхается» вследствие нерасчётливого ускорения движения смычка вначале.

Искусство распределения смычка включает также умение правильно использовать различные части смычка в соответствии с их особенностями. Имеются ввиду такие особенности, как лёгкость и устойчивость смычка в конце, удобство выполнения переходов со струны на струну и отскакивающих штрихов в середине, тяжесть и плотность штриха у колодки.

Декламация

Декламационные моменты в исполнении на смычковых инструментах относятся к числу приёмов, помогающих исполнителю особо подчеркнуть интонационную выразительность той или иной музыкальной фразы или мотива. Для этого начало каждой ноты слегка акцентируется смычком.

Декламационные моменты, несомненно, украшают игру скрипача, если только они применяются с чувством меры.

Заключение

От качества скрипичного звука во многом зависит не только интонирование, но и стиль, манера высказывания. Важнейшим условием успешной работы над подлинно художественным скрипичным звуком является всемерное развитие внутренних слуховых представлений музыканта, «внутреннее» слышание музыки. Поэтому *предслышание* звука, т.е. внутреннее представление о его силе, интенсивности, окраске должно стать первичным в акте звукообразования, а само движение руки со смычком – вторичным, подчинённым слуховой реакции.

Другой определяющей стороной слуха является слуховой, в котором можно выявить две функции: а) контроль качества извлекаемого звука, его чистоты и интенсивности и б) контроль звуковой выразительности, характера звучания в связи с художественным образом и стилем исполняемой музыки.

Целенаправленное воспитание звукового критерия в сочетании с организацией слухового контроля и формированием правильных мышечных ощущений служит залогом успешной работы над качественным звукоизвлечением на скрипке.

Список литературы

1. Флеш К. Искусство скрипичной игры. - М., 1963.
2. Ямпольский А. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей. - М., 1968.

3. Янкелевич Ю. О первоначальной постановке скрипача/ Вопросы скрипичной исполнительства и педагогики, сост. С. Сапожников - М., 1968.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ТЕМЫ «ДИАТЕНИЧЕСКИЕ ЛАДЫ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ. ПЕНТАТОНИКА» В 7 КЛАССЕ ДШИ

Филонова Любовь Александровна,
преподаватель
МБУДО «КРШИ» с. Корткерос

Разработка посвящена теме «Методика преподавания темы «Диатонические лады народной музыки. Пентатоника» в 7 классе ДШИ.» Учит тому, как интереснее преподнести эту тему, как научить детей легко запомнить все правила.

Структура разработки

1. Аннотация.
2. Содержание.
3. Введение.
4. Структура урока.
5. Заключение.
6. Список использованной литературы.
7. Приложение.

Цель: Раскрытие опыта проведения урока - теоретическое и практическое.

Перечень наглядных пособий и ТСО для урока: карточки-схемы, учебники, карточки-задания, компьютер, доска, фортепиано.

Методы обучения: наглядный, практический, пропевание и проигрывание ладов учениками, слушание музыки, проверка и оценка знаний.

Слушание музыки: отрывок из оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского - «Песня Варлаама», отрывок из оперы «Снегурочка» - хор «Ай во поле липенька» Н.А. Римского-Корсакова, Г. Свиридов - пьеса «Парень с гармошкой», А.К. Лядов - «Мазурка» оп.15 № 2, упражнения из учебников.

План урока:

1. Вступительное слово.
2. Сообщение нового материала, осознание и осмысление учащимися информации.
3. Применение знаний – практическая работа.
4. Информация о домашнем задании.
5. Подведение итогов работы.

Введение

Отличительной чертой урока по этой разработке является то, что урок даёт объёмные знания по ладам народной музыки – это лады ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский, локрийский, пентатоника мажорная и минорная. Даются исторические сведения возникновения ладов. Учащиеся прослушивают народные обработки классиков, отрывки народных песен, пьесы композиторов, фрагменты из опер.

В разработке приводятся способы действия для быстрого запоминания и усвоения темы.

Содержание урока

Вступительное слово	<p>Приветствие. Тема и цель урока. Эпиграф-пословица к теме.</p> <p>Лад - это прекрасное слово. В семье – это дружба, согласие. Есть пословица: «На что и клад, коли в семье лад». Обозначает в музыке - согласованность между звуками.</p>
Сообщение нового материала	<p>Мы знаем, что самыми распространёнными ладами считаются мажорный и минорный. Вспомним, что мажор в переводе с латинского значит «твёрдый», минор - «мягкий». На основе этих ладов существуют диатонические лады народной музыки: ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский, эолийский и пентатоника мажорная и минорная.</p> <p>На карточках-схемах, которые раздаются ученикам, будет таблица. Она нужна для того, чтобы дети легче усвоили тему и без труда научились играть лады.</p> <p>Содержание карточки-схемы (красным цветом обозначены мажорные лады, зелёным цветом - минорные):</p> <ul style="list-style-type: none">– «до-до» ионийский (мажор натуральный)– «ре-ре» дорийский (минорный без си бемоля) VI+– «ми-ми» фригийский (минорный без фа диеза) II-– «Фа-фа» лидийский (мажорный без си бемоля) IV+– «соль-соль» миксолидийский(мажорный без фа диеза VII-– «ля-ля» эолийский (минорный натуральный)– «си-си» локрийский (минорный без фа диеза и до диеза) II- и V- <p>Лады играть только по белым клавишам от указанных тонов, не использовать чёрные клавиши.</p> <p>Объяснить, что от I IV V (главных ступеней лада) строятся мажорные лады, остальные минорные.</p>

Напоминать, что начальная терция определяет мажорный или минорный это лад.

Следующий способ быстрого запоминания мажорные или минорные это лады таков: лидийский и миксолидийский (начальные буквы «Л», «М» – порядок букв в алфавите) – это мажорные лады, остальные минорные.

Далее речь идёт об историческом зарождении ладов и географии их использования.

Дорийский лад - минорный, играть на фортепиано от «ре» до «ре» по белым клавишам (объяснить по таблице строение). Распространился из Древней Греции и был одним из самых почитаемых среди греческих мыслителей. Так, по мнению Гераклита, согласно преданию Атения дорийская гамма выражает мужество, торжественность, является серьёзной и сильной. Платон и Аристотель считали этот порядок мужественным и уравновешенным. Аристотель считал этот порядок полезным для воспитания.

Прослушать: Лядов А.К. «Мазурка» op.15 №2; [1, с.154 №856]; [3, с.133 №743]; [4, с.227 №551].

Ученики должны петь и играть лад на фортепиано, а также петь удобные по тесситуре упражнения.

Лад распространён в России, Киргизии, Молдавии.

Фригийский лад - минорный. Назван по имени исторического региона Греции - Фригии. Платон считал, что фригийский лад передаёт мир и покой.

Имеет широкое применение в Испании, России, Молдавии.

Играть от «ми» до «ми» по белым клавишам, объяснить строение лада.

Слушать «Песню Варлаама» из оперы «Борис Годунов»; [1, с.155 №863]; [3, с.131-132, №735 -737].

Постараться, чтобы все ученики проиграли лад и пропели.

Лидийский лад - мажорный, играть по белым клавишам от «фа» до «фа». Пришёл тоже из региона Древней Греции – Лидийского царства. Характерен своим мечтательным, задумчивым, духовным звучанием. Популярен на Украине, в Татарстане.

Слушать пьесу Г. Свиридова «Парень с гармошкой»; [1,с.153№850]; [3,с.130№726]; [2,с.181№232].

Миксолидийский лад - мажорный, играть по белым клавишам от «соль» до «соль». Пришёл из Древней Греции. Популярен в России, Польше, Молдавии.

	<p>Слушать на компьютере хор из оперы «Снегурочка»- «Ай во поле липенька» Н.А. Римского-Корсакова;[3,с.132-133 № 739-742].</p> <p>Эолийский лад - минорный натуральный, играть от «ля» до «ля». Существует со времён древнегреческого племени эолийцев. Используется во многих странах.</p> <p>Локрийский лад: минорный, играть от «си» до «си» по белым клавишам, в основе лежит «ум53». Является условно диатоническим. Звучит мрачно, менее употребимый.</p> <p>Пентатоника мажорная и минорная: мажорная - отсутствуют IV и VII ступени, минорная - отсутствуют II и VI ступени.</p> <p>В ладах по 5 звуков, отсутствуют полутона. Играть на чёрных клавишах в поступенном порядке в пределах октавы: мажорную пентатонику по строению б2 б2 м3 б2; минорную пентатонику - м3 б2 б2 м3.</p> <p>Характерна для китайской, татарской, шотландской, башкирской, марийской музыки.</p>
Практическая работа	Указана на карточке – задании.
Домашняя работа	Выучить определения народных ладов.
Подведение итогов урока	В форме вопросов – ответов закрепить понятия и характеристики ладов.

Заключение

Эта тема рассчитана на 2 урока подряд. Можно рассказать детям, что раньше диатонические народные лады называли по-другому - церковные.

Список литературы:

1. Арцышевский Г. Курс систематизированного сольфеджио. Учебно – методическое пособие для учащихся 1 – 7 классов ДМШ. – М.: Советский композитор, 1989.
2. Вахромеев В.А. Элементарная теория музыки – М.: Музыка, 2009
3. Калмыков Б., Фридкин Г. «Сольфеджио» «Одноголосие» ч.1 –М.: Музыка, 1985.
4. Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной грамоте. Учебное пособие. – М.: Музыка, 2014. – 296 с.

РАБОТА НАД ГАММАМИ С УЧАЩИМИСЯ 1 КЛАССОВ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Хохлова Анастасия Сергеевна,

преподаватель

МАУДО «Эжвинская детская музыкальная школа»,

г. Сыктывкар

Работа над гаммами и всем гаммовым комплексом является необходимой составной частью воспитания пианиста. В начальный период обучения закладывается фундамент пианистической техники, формируются и совершенствуются навыки игры на инструменте. Игра гамм развивает такие технические качества как беглость, ловкость, четкость и точность звукоизвлечения, силу и выносливость, независимость и самостоятельность пальцевых движений, координацию движений в партиях обеих рук, вырабатывает аппликатурные привычки.

Кроме решения узкотехнических задач, изучение гамм позволяет овладеть определенными формулами фортепианной техники, ведь, как известно, гаммовый комплекс - это основа фактуры классических произведений.

Изучение гамм на уроках требует особого внимания в силу следующих причин:

- гаммы, а также аккорды и арпеджио – развивают ладовый, мелодический и гармонический слух (учащиеся различают мажорное и минорное наклонение гамм, ощущают ладовые функции мажора и минора, их виды - натуральный, гармонический и мелодический, усваивают направление движения (вверх, вниз), слышат интонационную сторону тонов-полутонов - интервалику, осваивают кварто-квинтовый круг тональностей).
- гаммы - способствуют развитию двигательного аппарата(вырабатывается пальцевая четкость, ровность, беглость).
- гаммы - помогают освоить основные формулы фортепианной техники.
- гаммы - нужны для понимания основных закономерностей аппликатуры.
- гаммы - необходимы для ознакомления с клавиатурой и хорошей ориентации в ней.
- Гаммы - помогают развитию и расширению музыкально-теоретических представлений (учащиеся знакомятся с определенной терминологией, с

названием тех или иных понятий - звукоряд, гамма, лад, тональность, аккорды, интервалы, гармония, созвучие, арпеджио). [3,с.6].

О порядке изучения гамм

Существует несколько методических рекомендаций. Маргарет Лонг советует начать изучение с хроматической гаммы. Она элементарна по своей структуре, подкладывание первого пальца совершается в очень тесной позиции, вырабатывается точность прикосновения, ловкость и гибкость первого пальца. Другой вариант – начать с гаммы имеющих наименьшее количество знаков, т.е. от До мажора двигаться по квинтовому и квартовому кругу тональностей.

С точки зрения технического освоения лучше начинать с Си мажора для правой руки и Ре-бемоль мажора для левой. Минорные гаммы можно учить как параллельные мажорным (C-dur – a-moll, G-dur – e-moll и т.д.), или как одноименные (C-dur – c-moll, G-dur – g-moll и т.д.). Иногда можно изучать гаммы согласно учебному репертуару учащегося, т.е. работать над гаммами в тех тональностях, в которых написаны произведения.

Начальный период работы над гаммами.

К изучению гамм необходимо приступать в то время, когда учащиеся уже ознакомились с клавиатурой, нотной грамотой, с определенными навыками игры на инструменте. Лучше всего приступать к гаммам, когда хорошо освоены пятипальцевые последования на legato. Приступая к изучению гамм, необходимо дать ученикам некоторые теоретические понятия:

- «Звукоряд» – «звук» и «ряд», это звуки, расположенные в ряд или по порядку. Проговорить, пропеть и поиграть звукоряды от разных звуков.
- «Мажор» и «Минор». Можно для сравнения сыграть две одноименные гаммы (к примеру, C-dur и c-moll), провести сравнительный анализ.
- объяснить соотношение тонов и полутонов в гамме (мажор – 1т. 1т.1/2т. 1т. 1т. 1т. 1/2т., минор – 1т. 1/2т. 1т. 1т. 1/2т. 1т. 1т.).
- дать понятие устойчивых и неустойчивых, опорных и неопорных звуков, пропеть и проиграть их вместе с учеником.

Начав знакомство с гаммами, нужно вводить буквенное обозначение, тем самым повышать профессиональный уровень учащихся. Можно воспользоваться рекомендацией австралийского преподавателя Ричарда Канта, адаптировав ее для учащихся младших классов. «Одним пальцем, одну октаву, отдельно каждой рукой. Сыграть гамму и произносить вслух название игровой ноты. Еще раз сыграть гамму, но на этот раз произносить вслух название интервала между соседними нотами (т.е. для мажора: тон - тон - полутона - тон - тон - тон - полутона или большая секунда - большая секунда - малая секунда - большая секунда - большая секунда - большая секунда - малая секунда)» [4, с.1].

Выучив одну гамму, запомнив ее звучание, следует остальные гаммы подбирать по слуху. Это принесет гораздо больше пользы, чем показ и объяснение педагога или обращение к пособию по гаммам.

Подготовительные упражнения.

Усвоив строение гаммы, переходим к ее игре. Сначала нужно научиться свободно исполнять гаммы от любого звука, в любой тональности, а для этого следует играть их двумя руками по тетрахордам:

Первая группа – трихорд – играется 123 пальцами, вторая группа – тетрахорд – 1234. Этот пример дан для правой руки, левая играет в «зеркальном» расположении, т.е. той же аппликатурой, но придвижении вниз.

- Игра кластерами. Те же группы нот гаммы играть вместе (как аккорд) пальцами 123, затем смещая руку в бок, играть пальцами 1234. Сделайте это упражнение в пределах одной октавы, затем в пределах двух, трех и четырех октав. Это значительно улучшит зрительное восприятие периодичности гаммы на клавиатуре.

- Вариант предыдущего упражнения. Те же группы нот, но в этот раз «отделить» большой палец. То есть, необходимо играть: 1 (отдельно) 23 (как аккорд), 1 (отдельно) 234 (как аккорд). Это можно сделать двумя способами (и нужно тренировать оба): сдвигая руку в бок (большой палец ставится сверху) и подкладывая большого пальца снизу.

Первый способ готовит руку к быстрым темпам, второй к связной игре гаммы на legato. Ровность при игре гамм зависит от legato внутри позиции и подкладывания первого пальца. Существует много упражнений на подкладывание и перекладывание пальцев. Учиться подводить первый палец под ладонь можно сначала без инструмента, повернув руку ладонью вверх и медленно, без толчков, вести первый палец к пятому, а затем так же медленно и плавно отводить его обратно. Упражнение «колечко» - соединять 1-2, 1-3, 1-4, 1-5 пальцы, образуя колечко.

Левой рукой эти упражнения исполняются в «зеркальном» расположении.

Можно воспользоваться еще одним упражнением: играть любую гамму аппликатурой 12121212, или 13131313, или 14141414 добиваясь хорошего legato. Теперь нужно поработать различными вариантами – темповыми, артикуляционными, динамическими, ритмическими и т.д. В пределах двух октав, для продвинутых учеников - четырех октав, отдельно каждой рукой, играть гаммы изменяя скорость игры (быстро-медленно и медленно-быстро), изменяя артикуляцию (staccato, non legato, legato), изменяя динамику, изменяя ритм (например, исполнять гамму в пунктирном ритме). Проучить гамму с различными акцентами, играя дуолями, триолями, квартолями, квинтолями).

Приступать к игре гамм двумя руками следует после того, как хорошо усвоена игра отдельными руками. Р. Кант рекомендует как можно дольше работать над гаммами отдельными руками.

В работе над гаммами формируются определенные аппликатурные формулы, которые, превращаясь в навыки, используются потом в фортепианной игре.

Таким образом, изучение гаммового комплекса способно принести большую пользу для технического и музыкального развития учащихся. Познакомиться с ладотональной системой, освоить кварто-квинтовый круг, познакомиться с основными аппликатурными позициями, выработать пальцевую четкость, ровность, беглость.

Изучение гамм развивает двигательные возможности пианиста, оказывает помощь в чтении с листа, быстром разборе произведений.

Список литературы:

1. Гнесина Е. Фортепианная азбука. Вступ. ст. М., 1978
2. Дельнова В.В. Развитие фортепианной техники в младших классах музыкальной школы. Методические указания. М., 1972.
3. Корыхалова Н. Играем гаммы. М., 1995.
4. Ричард Кант. "METHOD OF PRACTISING SCALES". Перевод статьи на http://www.muz-urok.ru/k_uroku_muzyki.htm
5. Ширинская Н. М. Гаммы и арпеджио для фортепиано. Учебное пособие, 1984.

НАИБОЛЕЕ ВАЖНЫЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ НАД ШТРИХАМИ ДЕТАШЕ И ЛЕГАТО В КЛАССЕ ВИОЛОНЧЕЛИ

Черепанова Ольга Анатольевна,

преподаватель

МБУДО «Детская музыкальная школа»

п.г.т. Краснозатонский

Благородному, бархатному тембру виолончели подвластны широкие напевные мелодии и виртуозные пассажи. От смычка во многом зависит характер звучания. На протяжении веков конструкция и форма смычка менялись: от короткого - лукообразного до слегка вогнутого, снабженного колодкой и винтом для натяжения волоса.

Специфика начального периода обучения игре на виолончели заключается в том, что для исполнения даже самых простейших песенок и мелодий на этом инструменте требуется гораздо более длительный период обучения, чем на фортепиано. Извлечь чистый красивый звук и воспроизвести простейшую мелодию на виолончели очень трудно. При искусственном ускорении процесса овладения техническими приемами (не добившись полнейшей свободы их исполнения) ученик, играя сложную пьесу, будет испытывать двигательные затруднения: напрягать мышцы, играть скованными руками. Излишние напряжения приведут к тому, что в дальнейшем он не сможет достигнуть свободы, красоты и естественности звучания на инструменте. Поэтому большое внимание уделяется свободе рук. Только при правильной постановке рук может начинаться работа над штрихами.

Важнейшим элементом мастерства правой руки виолончелиста является атака звука. Со стороны смычка хорошая атака звука обеспечивается плавным движением, а также умением переносить вес смычка и руки на игровую точку в момент начала игры. При прикосновении смычка к струне должна синхронно возникать слуховая реакция, которая у учеников обычно запаздывает. Для воспитания атаки требуется координация слуховых, двигательных, осязательных и зрительных ощущений, которой надо учить начинающего. С первых шагов также важно целенаправленно развивать навык распределения смычка. Нельзя играть быстрые пьесы всей длиной смычка. Это оттягивает темп, слышатся призвуки, тяжелит по характеру пьесу. Все должно быть в меру. Длинные ноты - большой смычок, короткие ноты – маленький смычок. Этот известный принцип, к сожалению, не всегда осуществляется.

Гибкость и свобода пальцев, держащих смычок, одна из решающих предпосылок достижения легкости движений правой руки во всех штрихах. Эластичность пальцев, передающих на трость смычка импульсы руки, обеспечивается с помощью закругленности всех пальцевых суставов. Не случайно педагоги постоянно ведут борьбу с «выпиранием косточек» и вытягиванием пальцев на смычке. Последнее всегда приводит к ограничению подвижности пальцев, крайне необходимой при сменах движения смычка и при исполнении штрихов. Особенно важна роль округленного мизинца, гибкость которого способствует свободе движений смычка у колодки. Также податливым, изменчивым в своем положении должен быть большой палец. При приближении к колодочке рекомендуется «подбирать» пальцы, как бы поднимая смычок над струной, тем самым нейтрализуя лишнюю его «тяжесть». Ощущение гибкости каждого сустава руки должно соединяться с целостным ощущением готовности к движению во всех суставах одновременно.

Необходимо во всех штрихах и технических приемах добиваться преимущественного использования движения смычка, а не его нажима.

Первый штрих, с которым знакомится ученик, - это штрих *деташе*. *Detache* (франц) – штрих (разделять, отрывать), при котором каждый звук исполняется отдельным движением смычка вниз и вверх. Каждый звук извлекается новым направлением движения смычка без отрыва от струны. Начало звука должно быть мягким. Смена направления смычка плавной. В исполнении штриха *деташе* у учащихся встречаются типичные недостатки. Изменение качества звука в зависимости от направления движения смычка: звуки, приходящие на движение смычка вверх не пропеваются, а продергиваются, что подчас даже ведет к укорачиванию их длительностей. Причина этого явления кроется, прежде всего, в плохом слуховом контроле, а также в недостаточно свободном управлении мышечными усилиями, что приводит к судорожному неравномерному ведению смычка. Полезно играть при этом упражнение, которое заключается в том, чтобы играть один и тот же отрезок мелодического движения, применяя по очереди прямые и обратные штрихи, стараясь сохранить при этом метрическую верную акцентировку. При таких упражнениях движение смычка вверх будет попадать то на сильную, то на слабую долю такта, что поможет выравнивать общее звучание штриха. Большое значение для ровности звучания штриха *деташе* имеет сохранение плоскости ведения смычка при смене его на одной и той же струне, а также изменение силы и тембра звучания на протяжении одного штриха или одной фразы из-за отсутствия постоянной точки, в которой осуществляется сцепление смычка со струной. Это явление часто вызвано недостатками в организации работы правой руки, отсутствием правильной координации между движениями отдельных ее частей (плеча, предплечья, кисти, пальцев), когда смычок скользит вдоль струны, то есть перемещается между грифом и подставкой. В поисках плотного звука, неопытный исполнитель часто начинает «давить», продолжая вместе с тем играть лишним широким смычком. Звук от этого будет лишь ухудшаться. Необходимо добиваться преимущественного использования движения смычка, а не его нажима. При исполнении *деташе* в быстром темпе коротким отрезком смычка сочетаются два сложных навыка, каждый из которых требует хорошего развития мелких движений пальцев – смена смычка и смена струн. Недостаточное развитие этих движений и координационных навыков нередко влияет и на беглость пальцев. Быстрый штрих *деташе* хорошо развивает координацию.

Учеников увлекает быстрая игра. Объясняется это тем, что процессы возбуждения возникают легче процессов торможения, к тому же желание

испытать, свои силы и возможности очень свойственны детскому и юношескому возрасту. Простой запрет играть быстро, как это подтверждается практикой, дает ничтожные результаты. Даже психологически важно, чтобы педагог время от времени предлагал ученику играть быстрее. У педагогов-практиков нередко бытует мнение, что умение играть быстро приходит само собой, как вызревание усвоенных медленных навыков и что быстрой игре якобы и учить не нужно. Это мнение ошибочно. Быстрой игре нужно специально учить. «Не всякий навык в медленном темпе автоматически переходит в быстрый темп,- так пишет в своей статье педагог Готсдинер. Есть произведения, которые учить медленно просто противопоказано. Было бы странно учить какое-нибудь «Вечное движение» четвертями вместо шестнадцатых. Если ученик не может сыграть быстрыми восьмыми вместо шестнадцатых, значит, он попросту не подготовлен для изучения этой пьесы. Играть быстро – это, прежде всего, мыслить быстро. На обращенный к известному виртуозу И. Гофману вопрос одного пианиста, почему ему трудно играть очень быстро, Гофман ответил: «Я полагаю, что в вашей фортепианной игре проявляется общая ваша медлительность». Гофман рекомендовал в этом случае настойчиво тренировать способность к быстрому мышлению.

Как показали наблюдения музыкантов и научные исследования, для получения качественного звука на смычковом инструменте необходимо соблюдать следующие основные условия:

1. Смычок нужно вести перпендикулярно к струне, а волос смычка должен плотно прилегать к струне как при игре *forte*, так и *piano*. Легкое, поверхностное ведение смычка применяется главным образом для достижения особых звуковых красок.

2. В каждой точке струны на участке ее между грифом и подставкой (где ведется смычок) необходимо достигнуть правильного соотношения скорости ведения смычка и давления (нажима) его на струну. При этом нужно учесть, что упругость струны в различных ее частях неодинакова; вблизи подставки струна более "жесткая", чем у грифа. Поэтому близко к подставке давление смычка может быть значительным, а скорость его движения сравнительно небольшой. Вблизи грифа, где струна более податлива, можно вести смычок с большей скоростью (то есть применять более широкие штрихи), но при меньшем давлении. От того, в какой точке струны ведется смычок, зависит тембр звука: ближе к подставке достигается более яркий, резкий звук, а ближе к грифу - более мягкий и приглушенный. В соответствии с объективными условиями звукоизвлечения нужно при нюансе *forte* вести смычок ближе к подставке, в особенности на выдержанных нотах, а при нюансе *piano* - ближе к грифу; в особенности при игре широкими штрихами. С начинающими

виолончелистами рекомендуется вести смычок в средней части струны между грифом и подставкой, добиваясь ровного звука в нюансе *mf*. Постепенно, по мере овладения навыками звукоизвлечения, можно переходить к работе над различными оттенками звука и к использованию всего отрезка струны между грифом и подставкой. Для чистоты и ясности звука пальцы левой руки должны плотно прижимать струну к грифу (но не чрезмерно). Легкий нажим струны пальцами применяется главным образом для получения флажолетов.

После изучения штриха деташе ученик приступает к изучению штриха легато. *LEGATO* (итал.) – связное произношение. На струнных инструментах легато означает исполнение ряда звуков на одно движение смычка. Легато представляет собой один из важнейших штрихов в струнно-смычковом исполнительстве, что делает необходимым его изучение на протяжении всего процесса обучения. Обучение данному штриху должны предшествовать развитие мелодического слуха, а также формирование культуры игровых движений. Освоение штриха легато невозможно без освоения учеником метроритмической организации звуков, метроритмической ровности исполнения ряда звуков. Это зависит, прежде всего, от двух условий: во-первых, от ритмической точности движений пальцев левой руки, а во-вторых – от доигрывания (дослушивания) смычком длительностей, особенно слабых долей. Хорошее выполнение штриха легато связано не только с мягкой атакой звука и плавным движением смычка, но и с правильным его распределением. Смычок условно подразделяется на 2,3,4 и т.д. частей, т.е. столько, сколько основных ритмических единиц связаны одной лигой. Смычок всегда необходимо вести плавно и непрерывно, как при игре на одной струне, так и при переходах со струны на струну. Исполнение легато – это умение хорошо распределять смычок, помогающее достичь мягкого, но очень певучего и выразительного звучания всех нот, объединенных лигой.

Для выразительного музыкального исполнения, прежде всего, необходимо высокое качество звучания. Художественно полноценным считается звук чистый, без призвуков и интонационно точный, мягкий, полный, певучий, богатый оттенками (красками). Искусство извлечения такого звука вырабатывается в результате многолетнего труда музыканта и требует высокоразвитого музыкального слуха, двигательной чуткости, постоянного внимания, знания условий и приемов звукоизвлечения на данном инструменте.

Уже с первых шагов обучения необходимо добиваться у учащихся качественного звука, также как чистой интонации, соответственно развивая у них музыкальный слух, внимание и требуемые практические навыки.

Заключение. Штрихи являются очень важным средством музыкальной выразительности. От характера и качества выполнения штрихов во многом зависит правильное раскрытие музыкально-образного содержания и стиля исполняемого произведения. Чтобы выработать музыкально-выразительные штрихи, ученик должен, прежде всего, ясно представлять себе характер звучания каждого штриха - (мягкий, отрывистый и т.д.), проанализировать движения руки, необходимые для выполнения этого штриха, и путем упражнений добиваться требуемого качества его звучания. Нужно не жалеть времени и помнить, что развитию штриховых навыков учащегося требуется уделять постоянное внимание как педагогу, так и учащемуся, чтобы достичь совершенства.

Список литературы:

1. Ауэр Л. Моя школа игры на инструменте. – СПб.: Композитор, 2006
2. Броун А. Очерки по методике игры на виолончели: Государственное музыкальное издательство, 1960.
3. Беккер Хуго, Динар Даго Техника и искусство игры на виолончели. – М.: Музыка, 1978.