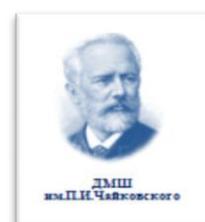


Департамент культуры и молодежной политики
Администрации г.о.Самара

Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования г.о.Самара
Детская музыкальная школа им.П.И.Чайковского

Ресурсная методическая площадка
в сфере художественного образования Самарской области
«Перспектива»



Межрегиональный форум
в сфере художественного образования
Креативная единая научно-методическая неделя

НЕДЕЛЯ НЕФОРМАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ

Сборник работ преподавателей и концертмейстеров
по итогам проведения
Креативной единой научно-методической недели
в Самарской области

САМАРА, 2024

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

БОДРОВА В.А., руководитель Ресурсной методической площадки в сфере художественного образования Самарской области «Перспектива», директор МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского», заслуженный работник культуры РФ.

ШИНДЯПИНА Е.Н., заместитель директора по научно-методической деятельности МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ» им. П.И. Чайковского», преподаватель высшей квалификационной категории.

ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ: Сборник работ преподавателей и концертмейстеров по итогам проведения Креативной единой методической недели в Самарской области / Сост. В.А.Бодрова, Е.Н.Шиндяпина, Н.Г.Осипенко; МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского», 2024. 67 с.

«Взгляд в будущее» – сборник методических работ преподавателей и концертмейстеров ДМШ, ДШИ г.Самары и Самарской области. В сборник включены методические статьи, открытые уроки, доклады, которые были представлены на мероприятиях Креативной единой методической недели, в том числе на IV областной творческой лаборатории «Живые струны».

Креативная единая научно-методическая неделя проводилась во всех организациях дополнительного образования Самарской области с 25 по 30 марта 2024 года.

Материалы данного сборника могут представлять профессиональный интерес для преподавателей и концертмейстеров ДМШ и ДШИ.

© МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|----|---|----|
| 1. | Программа Креативной единой научно-методической недели..... | 5 |
| | МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского» «Взгляд в будущее». | |
| 2. | Калашникова Ольга Ильинична, преподаватель..... | 7 |
| | МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского». | |
| | ПОДБОР СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА КАК СПОСОБ МОТИВАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ КЛАССА ДОМРЫ И ГИТАРЫ | |
| 3. | Водовская Наталья Александровна, концертмейстер | 11 |
| | МБУ ДО «ДШИ №1» г.о.Октябрьск Самарской области. | |
| | РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПОДГОТОВКЕ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ К ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ | |
| 4. | Стреленская Елена Валентиновна, преподаватель..... | 17 |
| | МБОУ ДО ДШИ №4 с.Лопатино м.р. Волжский Самарской области. | |
| | ПРИЧИНЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ У ОБУЧАЮЩИХСЯ И СПОСОБЫ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ | |
| 5. | Мигунова Елена Анатольевна, преподаватель..... | 28 |
| | МБУ ДО г.о.Самары «ДМШ им.П.И.Чайковского». | |
| | РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КРУПНОЙ ФОРМЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ В КЛАССЕ ДОМРЫ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ | |
| 6. | Перевертова Любовь Алексеевна, преподаватель..... | 33 |
| | МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского». | |
| | ПРЕОДОЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В РЕПЕРТУАРЕ БАЯНИСТОВ-ВЫПУСКНИКОВ (ПОДГОТОВКА К ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ) | |
| 7. | Лычагин Сергей Владимирович, преподаватель..... | 36 |
| | ГПБОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г.Шаталова» г.о.Самара. | |
| | ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ЭСТРАДНОГО ОТДЕЛЕНИЯ | |

| | | |
|-----|--|----|
| 8. | Морозова Людмила Георгиевна, преподаватель..... | 42 |
| | МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского». | |
| | РАЗВИТИЕ АССОЦИАТИВНОГО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ КАК ВАЖНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ОСМЫСЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЗАДАЧ УЧАЩИМИСЯ-ПИАНИСТАМИ | |
| 9. | Яковлева Александра Вадимовна, преподаватель..... | 51 |
| | МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского» | |
| | ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ. ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.И.ДЮБЮКА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО | |
| 10. | Киласева Наталья Владимировна, преподаватель..... | 63 |
| | МБОУ ДО «ДШИ №4» с.Лопатино м.р.Волжский Самарской области | |
| | ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ. ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО М.И. ГЛИНКИ | |
| 11. | Ларцева Татьяна Иосифовна, преподаватель..... | 76 |
| | МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ им. П.И. Чайковского». | |
| | РАЗВИТИЕ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ КАК ВАЖНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В ОСМЫСЛЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЗАДАЧ УЧАЩИМИСЯ-ПИАНИСТАМИ | |
| 12. | Васенина Елена Юрьевна, преподаватель..... | 82 |
| | МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского». | |
| | КАК РАБОТАТЬ НАД ВИРТУОЗНОЙ ПЬЕСОЙ. «LIFENASK» ДЛЯ ЮНЫХ СКРИПАЧЕЙ | |
| 13. | Зубарева Маргарита Александровна, преподаватель..... | 86 |
| | МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского». | |
| | МЫ - НАСЛЕДНИКИ ТРАДИЦИЙ, МЫ - ТВОРЦЫ БУДУЩЕГО | |
| 14. | Плеханова Виолетта Вячеславовна, преподаватель..... | 90 |
| | МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского» | |
| | РИТМО-ТЕХНИКА BODY PERCUSSION В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕ | |

**НЕДЕЛЯ НЕФОРМАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В МБУ ДО Г.О.САМАРА ДМШ ИМ.П.И.ЧАЙКОВСКОГО
«ВЗГЛЯД В БУДУЩЕЕ»**

**Молодые профессионалы
как продолжатели отечественных традиций художественного образования
и творцы будущего**

Творить, пробовать, искать и развиваться!

| Время | Тема дня | Выступающие |
|--|---|---|
| <p>25 марта, понедельник, 10-30-12-30 14-00 – 16-00</p> <p>Бодрова В.А., директор, заслуженный работник культуры РФ</p> | <p align="center">«Профессор и стажер нам одинаково важны»</p> <p>Открытие методической недели. Выставка методических работ преподавателей.</p> <p>ФПО. Мастерская педагогического опыта. 1. Сетевое взаимодействие при реализации методического исследовательского проекта «Фортепиано – детям. Забытые страницы».</p> <p>2. ФПО. Практический семинар. Открытые уроки с презентациями «Развитие ассоциативно-образного мышления как важная составляющая в осмыслении художественных задач учащимися-пианистами».</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Шиндяпина Е.Н., зам.директора по НМД. • Тарская Т.В., преподаватель, рук. МО преподавателей ФПО. • Яковлева А.В., преподаватель, концертмейстер. • Киласева Н.В., преподаватель ДШИ №4 с.Лопатино. • Булкина Т.А., преподаватель ДШИ с.Кинель-Черкассы. • Куляева Т.А., преподаватель, концертмейстер ДШИ с.Кинель-Черкассы. • Морозова Л.Г. преподаватель ДМШ им.П.И.Чайковского. • Ларцева Т.И., преподаватель ДМШ им.П.И.Чайковского. |
| <p>26 марта, вторник, 13-00 – 15-00</p> <p>Плеханова В.В., преподаватель, руководитель МО преподавателей ВХО</p> | <p align="center">«Учитель должен быть крылатым и обязательно с мечтой»</p> <p>ВХО. Методические диалоги. Профессиональные старты молодых преподавателей (доклады, презентации, открытые уроки).</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Зубарева М.А. Мы – наследники традиций, мы – творцы будущего. Презентация опыта работы. • Попова Е.А. Проблемы и задачи современного хорового воспитания. Открытый урок. |
| <p>27 марта, среда, 10-30-14-30</p> <p>Мамченко С.Н., руководитель МО преподавателей ОНИ,</p> | <p align="center">«Педагогические традиции: от начала до наших дней»</p> <p>1. Областная творческая лаборатория «Живые струны» (ОНИ).</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Мамченко С.Н., ЗРК РФ, преподаватель ДМШ им.П.И.Чайковского. • Афанасьев Е.А., ЗРК РФ, преподаватель, заведующий отделением народных |

| | | |
|--|--|--|
| <p>заслуженный работник культуры РФ</p> | <p>«Современный подход к формированию репертуара обучающихся старших классов ОНИ при подготовке к итоговой аттестации».</p> <p>2. III Областной концерт молодых исполнителей на русских народных инструментах «Юность. Мастерство. Талант».</p> | <p>инструментов СМУ им.Д.Г.Шаталова.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Перевертова Л.А., преподаватель ДМШ им.П.И.Чайковского. • Водовская Н.А., концертмейстер, ДШИ №1 г.Октябрьск. • Фролова В.М., автор вступительного слова и ведущая областного концерта. |
| <p>28 марта, четверг, 10-30-12-30</p> <p>Шиндяпина Е.Н., зам.директора по научно-методической деятельности</p> | <p>«Мы в вас берем свое начало...»</p> <p>Методический семинар «Единый методический день».</p> <p>Выступления молодых преподавателей с открытыми уроками, докладами и презентациями.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Пруцкова А.С. Работа с начинающими пианистами. Формирование и развитие игровых (технических) навыков и образного мышления. • Плеханова В.В. Ритмо-техника Body Percussion в современном хоре. Из опыта работы. • Шачкова Я.Д. Ансамбль – эффективная форма работы в классе духовых инструментов. |
| <p>29 марта, пятница, 10-30-12-30</p> <p>Бодрова В.А. Шиндяпина Е.Н.</p> | <p>«Хороший учитель – не тот, кто хорошо учит, а тот, кто сам учится»</p> <p>1.«Школа – ресурсная методическая площадка: освоение новых форм методического творческого обмена между преподавателями и учреждениями».</p> <p>2. Обучающий семинар. Готовимся к аттестации.</p> | <ul style="list-style-type: none"> • Шиндяпина Е.Н. • Мамченко С.Н. • Горбунова О.В. • Фролова В.М. • Морозова Л.Г. • Яковлева А.В. |
| <p>30 марта, суббота, 18-30-21-00</p> <p>Калашникова О.Н., преподаватель, председатель первичной профсоюзной организации.</p> | <p>«Пусть в жизни вашей будет много радости»</p> <p>Мы идем в театр!</p> | <ul style="list-style-type: none"> • САТОБ. Опера «Евгений Онегин». 30 марта 18-30. • Тетра драмы им.М.Горького «Камерная сцена». Прошлым летом в Чулимске. 30 марта 18-00. • Самарская государственная филармония. «Симфонические танцы». Дирижер - Денис Власенко 30 марта 18-30. |

ПОДБОР СОВРЕМЕННОГО РЕПЕРТУАРА КАК СПОСОБ МОТИВАЦИИ ОБУЧАЮЩИХСЯ КЛАССА ДОМРЫ И ГИТАРЫ

Методическое сообщение с иллюстрациями учащихся
на III Областной творческой лаборатории «Живые струны»

Автор Калашникова Ольга Ильинична, преподаватель
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского»

Тема: Подбор нового репертуара как способ мотивации обучающихся в классе домры и гитары ДМШ и ДШИ.

Цель: привить интерес к занятиям, развитие чувства уверенности в своих возможностях.

Задача: анализ репертуара для учащихся класса домры.

Преподаватель: Калашникова Ольга Ильинична.

Концертмейстер: Новоселова Юлия Анатольевна.

Иллюстраторы: Жукова София, 2 класс, Пырочкин Григорий, 3 класс, Павлов Вадим, 4 класс.

Музыкальное воспитание детей - одна из важнейших задач гармоничного развития личности. Начиная музыкальное воспитание, необходимо помнить, что мир музыкальных звуков – это особая стихия, в которую погружать ребенка нужно естественным путем, в доступной форме. Постигая мир музыки, ребенок учится слышать окружающий мир, выражать свои эмоции, впечатления, приучается к целенаправленной работе и творческой деятельности.

Задача начального обучения – помочь ученику выбрать верные шаги к тому, чтобы музыка стала богатейшим достоянием его жизни с ранних лет. Младший школьный возраст является важным периодом развития учащегося, который оказывает решающее воздействие на последующее формирование его физических, умственных и творческих способностей. На начальном этапе

обучения игре на инструментах многократно возрастает роль выбора исполнительского материала, с помощью которого формируется воспитанный слушатель или будущий профессиональный музыкант.

В подборе репертуара необходимо учитывать особенности и способности учащихся. При подборе материала можно разделить учащихся на три группы:

К *первой группе* относятся перспективные учащиеся, успешно справляющиеся с более высокими требованиями программы, целостно усваивающие материал, проявляющие творческую самостоятельность.

Вторая группа – ученики, обладающие хорошими музыкальными данными, выразительно исполняющие кантиленные произведения, но недостаточно владеющие техническими навыками.

Третья группа – значительная часть учащихся. Обладает средними музыкальными данными, менее гибкие к восприятию музыки и усвоению навыков исполнительства.

В связи с этим от преподавателя требуется гибкий, индивидуальный подход при выборе программы. Нет необходимости говорить о значимости оригинального репертуара для домры, постоянную нужду которого мы ощущаем в своей педагогической деятельности.

Начальное обучение строится на развитии слуховых навыков учащихся и для этого необходимо проработать большое количество легких в техническом отношении пьес, близких ребенку по образному мышлению, доступных по форме и музыкальному языку (детские песенки, пьесы из сказок и мультфильмов, танцевальные мелодии, музыкальный материал со стихами и иллюстрациями).

К таким произведениям можно отнести сборники автора Ольги Моисеевой «В гостях у сказки», «Музыкальные картинки», написанных для домры в сопровождении фортепиано. Пьесы этого автора предназначены для учащихся младших классов в качестве учебного и концертного материала.

Сборник «В гостях у сказки» построен на основе образов русских народных сказок. В своих произведениях Ольга Моисеева использует

красочные приемы игры на домре: флажолеты, игра за подставкой, стук по панцирю, игра по приглушенным струнам, приемы глissандо, пиццикато, которое можно заменить игрой тремоло для более продвинутых учеников, игра аккордами, ритмические конфигурации, что придает произведениям яркость, динамичность и разнообразии. Все произведения написаны с большим знанием природы инструмента его фактурных и технических возможностей. Использование разнообразных приемов игры направлены на музыкально-образное и техническое развитие юного домриста.

«Музыкальные картинки» - сборник предназначен для учащихся 5-8 летнего возраста, пьесы просты и понятны по содержанию, удобны для исполнения, разнообразны по характеру. Материал выстроен по принципу «от простого к сложному». К каждому произведению прилагаются иллюстрации, рекомендованы для раскрашивания дома, что тренирует мышцы кисти, пальцев, развивает художественное воображение.

Е.Дербенко написал большое количество пьес для домры, ансамблей домристов, которые отличаются необыкновенной выразительностью музыкального материала. С их помощью можно развивать образное мышление, формировать технические навыки, прививать штриховую и артикуляционную культуру. Хотелось бы остановить свое внимание на произведения Е.П. Дербенко. Сборники «Юным домристам» (часть 1 и часть 2) могут быть использованы в работе с учащимися ДМШ и ДШИ. Некоторые пьесы можно объединить в сюиту.

Еще один автор - С.Федоров – композитор, исполнитель, аранжировщик, преподаватель РАМ им.Гнесиных, ГМПИ им.М.М.Ипполитова-Иванова. Им написано большое количество пьес для домры, гитары, ансамблей, которые позволяют обогатить музыкальный репертуар юных музыкантов.

Сборник «От классики до джаза» - представленный в нем репертуар охватывает музыкальные жанры XVIII-XX веков. Главная ценность данного издания - современный взгляд на проблемы синтеза музыкального и

технического развития юного домриста, чему способствуют яркие, образные композиции.

Следующий сборник авторских аранжировок и пьес «Румба – шурумба» автора С.Федорова адресован исполнителям на классической гитаре, учащимся 2-5 классов ДМШ и ДШИ и состоит из пьес различных эпох, стилей и жанров.

Центральное место альбома занимает сюита для гитары. Каждая часть знакомит учащихся с различными эстрадными стилями, особенностями их исполнения, а также характерной, изысканной тканью, которая насыщена различными красочными приемами игры. В сюиту включена яркая, виртуозная пьеса «Румба-шурумба», партия гитары содержит практически всё разнообразие выразительных музыкальных средств: штрихи, приемы игры, аппликатура, но при этом учитывается важный фактор современной специфики музыкального-технического развития юных исполнителей.

Умело подобранный, интересный репертуар способен породить у ребят уверенность в своих возможностях и будет активизировать интерес к занятиям.

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ПОДГОТОВКЕ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ К ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ

Доклад на IV Областной творческой лаборатории «Живые струны» (2024 год)

Автор Водовская Наталья Александровна, концертмейстер
МБУ ДО «ДШИ №1» г.о.Октябрьск Самарской области

Профессия концертмейстера с давних времен считается одной из самых сложных и востребованных профессий в мире музыки. Концертмейстер необходим как воздух любому солисту.

В обширной библиографии, посвященной фортепианному мастерству и искусству аккомпанемента, лишь фрагментарно затрагивается вопрос **возникновения профессии**. Искусство аккомпанемента зародилось благодаря появлению клавишно-струнных инструментов в эпоху Ренессанса (XIV век).

Термин «аккомпанемент» происходит от фр. «accompagnement», что означает «сопровождать». Исполнителя на клавишно-струнных инструментах, сопровождающего солирующего исполнителя, называли «клавирист» или «аккомпаниатор». «Концертмейстером» в ту эпоху назывался только первый скрипач в оркестре. Даже в конце XIX века в словаре Брокгауза и Ефрона концертмейстер – это первый скрипач оркестра, способный заменить капельмейстера. В словаре Даля это понятие вообще отсутствует.

В эпоху Ренессанса светская музыка стала принадлежностью дворцового быта. Считалось, что любой придворный должен быть музыкантом – петь с листа и играть на различных инструментах. В то время основой исполнительства была импровизация, особенно ценна была неподготовленная импровизация, основанная на технике генерал-баса. Композиторы той эпохи прописывали лишь мелодию и бас, дальнейшая судьба произведения отдавалась на откуп исполнителю, статус которого был в разы выше

композиторского. Фактически, аккомпаниатор выступал соавтором композитора.

В эпоху классицизма с уходом из обихода техники генерал-баса, отходом от импровизации, переходом к авторским произведениям и точной передаче замысла композитора от концертмейстера уже требуется правильное прочтение творческой задумки автора.

Россия стала первой страной, где профессиональное отношение к искусству аккомпанемента закрепилось введением в музыкальные заведения предметов данного профиля. В 1867 году Антон Рубинштейн предложил открыть в консерватории специальные классы для совершенствования ансамблевых навыков пианистов и инструменталистов.

Итог работы у музыканта всегда один – публичное выступление: будь то сцена огромного концертного зала или небольшая сцена в небольшой детской школе искусств, которая также порой пугает начинающего музыканта. Поддержка концертмейстера необходима каждому солирующему инструменту. Поэтому работа концертмейстера в ДШИ – это всегда поддержка исполнителя: психологическая, техническая, музыкальная и т.д.

Самым важным качеством концертмейстера можно считать его умение создать в любой ситуации стабильную, психологически комфортную атмосферу между солистом и концертмейстером. Ведь учащиеся порой настолько волнуются на сцене, что перестают контролировать все происходящее, тут им на помощь и приходит опытный наставник, коллега и просто друг. Уверенно сыгранное вступление, поддерживающий взгляд перед аутфактом, добрая улыбка делают порой чудеса на сцене (при условии выученного произведения, несомненно)! Творческое вдохновение концертмейстера передается начинающему солисту и помогает ему обрести уверенность.

Конечно, нельзя упускать из вида такое качество, как заинтересованность в работе. Порой мы видим бездушных играющих преподавателей, которым настолько надоели детские пьесы и их однообразие из года в год. Это,

безусловно, отрицательно сказывается на начинающем музыканте. Только высокий художественный уровень исполнения аккомпанемента и увлеченность концертмейстера своим делом служит для начинающего солиста эталоном в мире музыки. На сцене от профессиональных качеств концертмейстера зависит превращение ученика в исполнителя.

К профессиональным компетенциям концертмейстера стоит отнести:

- Грамотное чтение нот с листа. Пианист, не умеющий бегло и чисто читать с листа, не может считаться хорошим концертмейстером. Как часто возникает такая ситуация, что концертмейстеру «подсовывают» ноты в последний момент со словами «да там нечего играть»? Довольно часто! Любой музыкант знает, что для того, чтобы читать с листа, нужно читать с листа. Навык как развивается, так и довольно быстро утрачивается.
- Ансамблевая интуиция. Умение понимать не только специфику солирующего инструмента, но и индивидуальную манеру игры солиста, интуитивное предвосхищение событий. Ценно умение вовремя уступить и вовремя повести, играть ярко, выразительно, соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.
- Мобильность и быстрота реакции. Непредсказуемость выступления порой играет злую шутку с концертмейстером – пропущенная солистом реприза, переход на вторую вольту или раздел – страшный сон любого концертмейстера! А забытые слова солиста-вокалиста, когда ты в третий раз играешь короткое вступление и шепчешь ему первую строку романса...

Подготовка к итоговому выступлению (выпускному экзамену) начинается задолго до выпускного класса. Это, прежде всего, многие совместные с концертмейстером выступления, детали которых оттачиваются годами. При подготовке к ответственному выступлению особенно важно находиться на одной психоэмоциональной волне с солистом. Общие цели (например, получение места на конкурсе) объединяют. Можно записывать свои исполнения на видео и совместно их анализировать. Большое количество

успешных совместных выступлений рождает у учащегося уверенность в своих силах, доверие к концертмейстеру, уменьшается боязнь сцены.

Из личного опыта можно сказать, что иногда дети настолько привыкают к манере игры своего концертмейстера, что с другим человеком могут совершенно не сыграть выученное произведение. Поэтому в моей практике в процессе подготовки к конкурсным или концертным выступлениям используется метод смены концертмейстера – учащийся сразу слышит другую агогику, темпоритм, другой оттенок характера исполнения. Все это развивает в начинающем солисте гибкость и мобильность игры в ансамбле.

Выступление на эстраде начинается уже с выхода артистов. Очень часто даже талантливые и профессионально ориентированные дети выходят на сцену сумбурно, зажато, не понимая культуры поведения на сцене. Это исполнительский музыкальный этикет, владение которым для людей музыкально воспитанных, является очень важной деталью для оценки исполнения в целом. Совместный выход, как и уход со сцены, безусловно, репетируется. Выходить на сцену нужно вместе, концертмейстер пропускает солиста вперед. Подойдя к роялю, концертмейстер должен положить все ноты слева и не садиться к инструменту, пока не смолкнут приветственные аплодисменты. Одновременный поклон легким кивком головы до выступления, является приветствием для слушателей.

Перед началом выступления солист и концертмейстер обмениваются взглядами, для определения готовности друг друга – это очень важный психологический момент, когда старший, более опытный музыкант может трезво оценить ситуацию. Зная психологические особенности своего солиста, его поведение на сцене в стрессовой ситуации, концертмейстер может оттянуть момент начала игры, дать адаптироваться солисту на сцене, либо наоборот начать сразу. Лучшее средство снять нервное напряжение солиста перед выступлением – это сама музыка. Особо выразительная игра аккомпанемента, повышенный тонус исполнения, творческое вдохновение в процессе игры

передается ученику и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу.

Как правило, многие педагоги репетируют выход на сцену, а к моменту ухода со сцены относятся не так внимательно. Тем не менее, уход со сцены ещё важнее, чем выход на неё. Итоговым поклоном мы говорим зрителям спасибо. Даже не совсем удачные выступления не должны завершаться «побегом» со сцены.

После выступления нужно обязательно отметить положительные стороны исполнения, поддержать обучающегося. Отмечая положительные моменты выступления, мы способствуем более свободному поведению обучающегося на сцене, развитию его артистизма. Подробное обсуждение концертного выступления лучше проводить не сразу после концерта, а в последующие дни, похвалить за удачи, наметить пути исправления недостатков.

Практика показывает, что концертмейстер, имеющий большой опыт работы в каком-либо инструментальном классе, овладевает определенными знаниями в области методики обучения игры на солирующем музыкальном инструменте и нередко при необходимости может заменить педагога по специальности. Таким образом, можно сказать, что «концертмейстер, работающий в музыкальных учебных заведениях, выступает в нескольких ипостасях. На первом этапе работы над музыкальным произведением он наряду с педагогом по специальности — грамотный наставник, далее — умный эрудированный интерпретатор, помогающий ученику-исполнителю в постижении замысла музыкального произведения, и, наконец, в совместном сценическом выступлении — равноправный, тактичный, гибкий участник ансамбля» [1, с.37].

Конечно, нельзя обойти извечный спорный вопрос: кто же есть концертмейстер – актер второго плана или равноправный солисту музыкант? Для слушателей-обывателей концертмейстер просто обслуживающий персонал (как бы обидно это не звучало), ведь все аплодисменты они адресуют солисту. Но в партии аккомпанемента сосредоточена бóльшая часть «музыкального

пространства»: гармония, метрическая структура, богатство тембрового колорита, словом, все, что сольная партия сама дать не в состоянии.

В заключение хочется подчеркнуть, что сегодня понимание истинной роли и места концертмейстера постепенно пробивается в жизнь. Так, стало доброй традицией на исполнительских конкурсах всех уровней отмечать лучших концертмейстеров дипломами. В музыкально-педагогической практике утверждается положение о том, что деятельность концертмейстера напрямую влияет на эффективность образовательного процесса, на музыкальное развитие учащихся-солистов, на уровень совместных концертных выступлений.

Список используемой литературы:

1. Кленова Н. М. В концертмейстерском классе (из опыта практической работы) // Концертмейстерский класс и камерный ансамбль в контексте специальных дисциплин: сборник докладов научно-практической конференции. — Курск, 2001. С.37–41.
2. Мельникова Ж.В. Специфика работы концертмейстера в классе домры // Концертмейстерское искусство: теория, история, практика: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Казань: Полиграфическая лаборатория Казанской государственной консерватории, 2011. С. 199–203.
3. Равчеева Н.А. Мир науки, культуры, образования. №6 (43), 2013. Эл.ресурс: <https://studylib.ru/>
4. Сахарова С. П. Воспитание концертмейстера: сборник методических статей / С. П. Сахарова. — Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2001.

ПРИЧИНЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ВОЛНЕНИЯ У ОБУЧАЮЩИХСЯ И СПОСОБЫ ЕГО ПРЕОДОЛЕНИЯ

Методическая разработка, представленная на IV Областной творческой лаборатории «Живые струны» (2024 год)

Автор Стреленская Елена Валентиновна, преподаватель
МБОУ ДО ДШИ №4 с.Лопатино м.р. Волжский Самарской области

Сценическое волнение — одна из актуальных проблем, которая жизненно важна для музыкантов-исполнителей. В среде музыкантов эта проблема рассматривается с конца XVII века. Даже самые опытные музыканты-исполнители не застрахованы от неудач на сцене. Уровень подготовки ученика зависит не только от его одаренности, умений, навыков, но еще и от того, как он реагирует на сценическую ситуацию, которая является повышенным стрессовым фактором. Такие явления, как дрожь в коленях, тряска губ, рук, сильное сердцебиение, панический страх выходить на сцену - все это проявление синдрома сценического волнения.

Как показывает практика, дети младшего школьного возраста любят выступать. Но это желание улетучивается, как только они начинают осознавать, что их выступление на сцене будет оценено другими людьми, сидящими в зрительном зале. В моей практике очень часто бывали случаи, когда ученики запрещали своим родителям находиться в зрительном зале, мотивируя это тем, что они будут еще больше переживать за свое выступление.

Большинство педагогов, психологов сходятся во мнении в том, что первое проявление сценического волнения начинается в возрасте 10-11 лет. И я с ними совершенно согласна. Чтобы предотвратить сценические срывы и понизить тревожные состояния, необходимо начинать сценическое воспитание юного исполнителя с первых дней обучения.

Существует мнение, что музыкант-исполнитель, который много и

успешно выступал в детстве, обладает большей психологической устойчивостью в дальнейшем, легче справляется с эстрадным волнением.

В моей практике были ситуации, когда одаренный ученик терпит сценическое фиаско, а средний по одаренности ученик себя очень неплохо показывает. Сцена проверяет и природные данные, и «технический» потенциал, и психологическую устойчивость. Психологи рассматривают концертное выступление как «итоговую музыкальную деятельность в экстремальных условиях».

Если проанализировать проблему сценического волнения, то многое здесь зависит от психологического настроения исполнителя, типа его нервной системы, силы воли. У меня в классе был ученик, который спокойно играл на зачетах и экзаменах, а во время концертных выступлений испытывал панический страх, объясняя это тем, что на экзамене он получает оценку за свое выступление, а на концерт пришли люди в надежде получить удовольствие от его игры, и он просто не имеет права сыграть плохо, поэтому начинает волноваться от того, что может не оправдать их доверия, и как он потом будет смотреть слушателям в глаза. Поэтому нужно знать особенности личности ребенка, т. е. свойства его нервной системы, мышления, темперамента, памяти.

Психологи выделяют следующие психологические типы:

1. **Исполнители-флегматики** с сильной инертной системой нервной деятельности. Они чаще впадают в состояние «творческой апатии». Инертный человек проявляет лень, переключает внимание на посторонние дела. У него много времени уходит на «раскачку».
2. **Исполнители-холерики.** Имеют сильный неуравновешенный тип нервной системы. Они очень артистичны, стремятся играть легко и выразительно. Тяжело переживают неудачи. Чаще других испытывают сценическое состояние, напоминающее «предстартовую лихорадку». Ко всему новому холерик привыкает легко и быстро, но устойчивые навыки формируются у него долго и с большим трудом.

3. **Исполнители-сангвиники.** Переносят неудачи сравнительно легко, быстро адаптируются к непривычным условиям работы, полны творческих сил, с удовольствием выступают, но им быстро надоедает музыкальное произведение, даже то, которое сами выбрали. Их работоспособность очень высока, она зависит от внутренних и внешних причин. Привычки образуются легко и быстро, а сформированные навыки закрепляются и долго сохраняются.

4. **Исполнители-меланхолики.** Слабый тип нервной системы. Сильнее других страдают от нездоровых форм сценического волнения. Очень болезненно переживают неудачи. Умственные способности меланхолика обычно столь же хорошие, сколько и неустойчивые. Он с одинаковой легкостью и быстротой схватывает материал и забывает его.

В чем же заключаются причины сценического волнения и как их преодолеть? Очень часто бывает так, что программа хорошо выучена, а при выходе на сцену из-за волнения, страха сыграна не так, как хотелось бы. Ученик, находясь на сцене, чаще всего думает не о произведении, а о том, как он выглядит, что о нем скажут другие, каковы будут его оценки. Эти мысли как раз и отвлекают его от главного, от исполнения произведения.

Как правило, у детей не развит самоконтроль, они не знают, как себя успокоить, как вести себя на сцене, как сесть, что делать во время пауз, в перерывах между произведениями. Это тоже может стать причиной волнения. Но основная проблема, на мой взгляд, кроется в умении ученика сосредоточиться на исполняемом произведении. Способность само сосредоточения — это самый эффективный метод борьбы со сценическим волнением. И эту способность надо развивать.

Педагог должен обращать внимание ученика на режим дня накануне выступления, на то, сколько времени он отводит на занятия, чем занимается перед выступлением.

Еще одна основная причина сценического волнения — это боязнь забыть текст. Дети волнуются, потому, что бояться забыть, и забывают именно

потому, что очень волнуются. В результате затуманивается сознание, мысли начинают путаться, контроль за движением рук и пальцев ослабевает. Ученик теряет самообладание, допускает ошибки, не свойственные ему при обычном исполнении, произведение рассыпается. Нередко у ученика, хорошо знающего текст, вдруг случаются провалы в памяти.

Существует двухсторонняя связь между уверенностью памяти и большим внутренним смыслом игры. Уверенность памяти — исходный пункт внутренней устремленности, настрой, которые укрепляют работу памяти. Если произведение по-настоящему выучено — отсутствия в твердой вере в памяти быть не должно. Шекспир писал: «Наши сомнения - это наши предатели. Они заставляют нас терять то, что мы возможно могли выиграть, если бы не боялись попробовать».

Музыкальная память — понятие комплексное — она слуховая, зрительная и мышечно-игровая, т. е. память уха, глаза, прикосновения и движения. Активное запоминание произведения происходит во время предварительного анализа, сюда входит тональный план, внутреннее строение и взаимоотношение частей. Без изучения структуры материала, без умения разобраться в мельчайших подробностях — запоминание сводится к приобретению чисто технических навыков, которые зависят от долгих тренировок, это так называемое «механическое» выучивание только пальцами, и закономерно, что при сильном волнении все ведет к провалу. Н.А.Римский - Корсаков повторял, что волнение тем больше, чем хуже выучено сочинение». «Сделанность» материала успокаивающе действует на психику, что спасает от «капризов» памяти.

Основные приемы заучивания наизусть музыкального произведения:

1. Разделить произведение на отдельные отрывки с завершенным, логическим смыслом. Важно запоминать осмысленно, объединять мелкие части в более крупные. И в случае забывания во время исполнения, память начинает вспоминать опорные места.
2. Сопоставление между собой тонального плана, голосоведения,

мелодии, аккомпанемента. Обращать внимание на интервалы, аккорды, секвенции.

3. Работа над внимательным изучением нотного текста при помощи внутреннего слуха, определить настроение произведения, средства выразительности, главную идею.
4. Проговорить нотный текст - с какого звука начинается произведение, как движется мелодия, где кульминация.
5. Пропеть голосом, без инструмента, запоминая мелодию на слух.
6. Учить текст нужно в течение нескольких дней, это гораздо эффективнее, чем зубрить все в один день, и после этого — чередовать игру по нотам, а затем на память.
7. Проигрывать произведение в медленном темпе. Это приносит большую пользу при выучивании наизусть.
8. Чередовать реальную игру на инструменте с мысленной.
9. Закрыв глаза, мысленно представить нотный текст, включая оттенки, штрихи. Если ученик справился с этой задачей, значит, текст произведения закрепился не только в пальцах, но и в памяти.

Чтобы ученик чувствовал себя уверенно на концерте, музыкальное произведение должно быть выучено на 150 %.

Одинаковые для всех «рецепты» психологической подготовки к сценическому выступлению вывести трудно. Ошибка, которую многие допускают, состоит в попытках «бороться» с волнением, старание подавить страх только ухудшает положение. Нужно не заикливаться на неприятных воспоминаниях о неудачах, а вспомнить те случаи, когда ученик выступал с особым успехом. Лишь приятные эмоции всегда вытесняют страхи.

Но как не велики сложности публичного выступления, они устраняются, если владеть способами их преодоления. Каким же образом создать те благоприятные условия, при которых ученик будет чувствовать себя комфортно на сцене?

В своей педагогической практике я с успехом пользуюсь

методами выработки психологической устойчивости ученика во время выступления на сцене, которые предлагает преподаватель школы искусств Ставропольского края В.В. Воронина, а именно:

1. Метод самовнушения. Сила самовнушения - великая вещь, и пользы от нее, гораздо больше, чем от всех таблеток вместе взятых. Очень полезно во время занятий представлять себя на сцене большого концертного зала, внушить себе состояние творческого волнения и в этом состоянии исполнить программу. Но это надо делать тогда, когда все произведения хорошо выучены. Все внимание нужно сосредоточить на создании художественного образа произведения. Следует также повторять почаще вслух и про себя: «Я с нетерпением жду концерта» - страх перед выступлением постепенно будет уступать чувству уверенности, ведь перед концертное волнение основано на беспокойстве за качество выступления, и правильная психологическая установка на успешное выступление — это разумное сбережение нервно-психической энергии, это умение владеть своим состоянием, управлять собой и переводить переживания в нужное русло.

2. Метод игры перед мысленно представляемым слушателем. Этот прием помогает проверить степень влияния сценического волнения на качество исполнения, выявить слабые места, которые проявляются при волнении. При повторных проигрываниях с применением этого метода волнение уменьшается. Некоторые педагоги создают искусственный стресс.

3. Метод обыгрывания. Это еще один важный метод, когда создается подобие концертной атмосферы. Чем чаще выступления, тем реже ученик страдает от волнения. Играть можно при любом слушателе: друзья, одноклассники, соседи. Играть можно в детских садах, общеобразовательных школах, музеях. Хоть публика там не профессиональная, но очень благодарная и доброжелательная. В своей практике, перед ответственными концертами, экзаменами, я устраиваю прогоны программы перед родителями. Они помогают выявить

слабые стороны ученика, и у меня остается время, чтобы их устранить до главного выступления.

При частых выступлениях, справляться с волнением начинают даже самые робкие ученики. Педагог должен приучать ученика игнорировать на сцене любой промах, т.к. из-за одной неправильной ноты, разволновавшись, можно испортить все произведение. После обыгрывания программы полезно провести работу над ошибками.

При регулярных обыгрываниях организм ученика приучается справляться с волнением, но если перерывы между выступлениями слишком большие, то все старания сводятся к нулю. Как говорил Станиславский: «Обыгрывание программы надо делать как можно более часто, чтобы трудное стало привычным, привычное — легким, а легкое — приятным. Секрет успешного выступления сводится к тому, чтобы полностью забыть страх, все мысли направить на исполняемое произведение и быть посредником между автором и слушателем. Очень полезно записывать свою игру, делать видеозаписи и вместе с учеником их просматривать, исправляя ошибки.

4. Метод предельной концентрации внимания, с осознанием и прочувствованием всего, что связано со звукоизвлечением на инструменте.

Здесь все внимание направлено на слуховые ощущения. При этом полезно проделывать такие упражнения: пропевание учеником (сольфеджирование) без поддержки инструмента; пропевание учеником вместе с инструментом; пропевание учеником про себя (мысленно); пропевание учеником вместе с мысленным проигрыванием.

Педагог направляет внимание ученика на двигательные ощущения. Таким образом проверяется свобода движений, наличие в мышцах зажимов, которые должны быть сразу сброшены. Концентрация внимания при проигрывании произведения должна осуществляться учеником в медленном темпе, не допуская ни одной посторонней мысли. Медленная игра помогает концентрировать внимание и усиливает тормозные процессы.

Предконцертное самочувствие ученика зависит и от психологического состояния его педагога. Он должен уметь вселять бодрость и положительный настрой.

5. Метод выявления возможных ошибок. Когда программа хорошо выучена, не лишним будет застраховаться от случайных ошибок, т. к. всегда найдется случайная ошибка, которая обязательно вылезет во время выступления.

Как же обнаружить эту ошибку?

1. Во время проигрывания программы, педагог неожиданно произносит слово «ошибка», а ученик при этом не должен ошибиться.
2. Игра с помехами, т. е. ученик должен проиграть свою программу при включенном радио, телевизоре. Можно создать разного рода шумовые помехи. После таких тренировок ученик будет застрахован от всяких неожиданностей на сцене.
3. Установка на безошибочную игру. Ученик должен медленно проиграть свою программу с завязанными глазами. При этом не должно быть мышечных зажимов.
4. Попрыгать, побегать, по приседать до учащенного сердцебиения, и сразу исполнить концертную программу. Похожее состояние бывает перед выходом на сцену.

В идеале, педагог должен строить свою работу таким образом, чтобы угадать высшую точку готовности ученика, и чтобы эта точка совпала по времени с его публичным выступлением. Кроме этого, не нужно подчеркивать неумелость ученика, и не перехваливать его.

Наиболее сложные задачи стоят перед юным исполнителем, когда он готовит не одно произведение, а целую программу. Важно запланировать работу так, чтобы ее трудные номера были заранее подготовлены.

Чтобы развивать исполнительские навыки, полезно начинать урок с выученного произведения.

Чтобы достигнуть эстрадной готовности, нужно пройти ряд этапов:

1. Играть не отдельные пьесы, а всю программу, как на концерте.
2. Репетиции должны проходить с полной отдачей.
3. Репетировать нужно перед специально приглашенными слушателями.
4. Не играть программу два раза подряд, т. к. второе проигрывание, как правило, лучше первого, и создает неверное представление о готовности.

Репетиции не нужно проводить ежедневно, т. к. они отбирают много энергии. Во время работы между репетициями необходимо:

- продумать те места, которые не получились на репетиции;
- мысленно отработать те моменты, которые получились недостаточно технично;
- уметь проиграть в уме любое место в произведении;
- уметь хорошо проиграть любое место с первого раза в любом темпе; это умение показывает, что все куски прочно сидят в памяти;
- должен быть резерв беглости, выносливости;
- не должно быть технических трудностей. Если они есть, значит, произведение по-настоящему не выучено.

Во время игры должно быть ощущение удобства движений; отсутствие скучных мест; приподнятость; отсутствие напряженного внимания; слушать себя как бы со стороны.

Очень хорошо, начиная с детского возраста, накопить хотя бы небольшой репертуар. Ученик, умеющий сыграть некоторое количество произведений, выгодно отличается от того ученика, который учит произведения, чтобы потом их забыть. Это развивает память, выдержку, накапливает опыт работы.

Накануне концерта хорошо поиграть все в сдержанном темпе, беречь эмоции, силы. Можно почитать с листа, поиграть старый репертуар, лечь раньше спать и хорошо выспаться, много не заниматься.

В день концертного выступления обязательно нужно хорошенько разыграться. Организм должен войти в состояние «боевой готовности» - повышается пульс, учащается дыхание, скорость протекания мыслительных

процессов. Важно помнить, что игра в быстром темпе перед выходом на сцену ведет к усилению беспокойства и трате нервной энергии. Для разыгрывания лучше поиграть упражнения, гаммы, а исполняемое произведение проиграть один раз в медленном темпе, не разделяя на куски. Для холодных рук можно сделать разогревающую гимнастику.

Нельзя фиксировать внимание ученика на проблемах волнения, расспрашивать его, не волнуется ли он. Важнее мобилизовать его волю, стойкость. Для снятия стресса можно предложить съесть небольшую плитку шоколада и запить ее теплым чаем, т. к. глюкоза расслабляет мышцы желудка, который испытывает при стрессе спазмы. Это ведет к нормальному питанию мозга и восстановлению кровообращения.

Какие же советы должен дать педагог ученику перед выступлением:

1. Выходя на сцену — сделать несколько глубоких вдохов и выдохов, сердцебиение приходит в норму и появляется спокойствие.
2. Выступление можно загубить неподходящим по размеру стулом, т. к. связано с привычками техники.
3. Необходимо быть в удобной одежде.
4. Выходить на сцену не торопясь.
5. Сразу не кидаться исполнять произведение, а мысленно проиграть начало про себя. Так легче начать в нужном характере.

Все перечисленные методы можно использовать при одном важнейшем условии — если педагог пытается развить не только музыкально-исполнительские способности ученика, но и его личность в целом. Важно строить свои отношения с учеником на основе диалога, а не с помощью авторитарных методов. Чем больше ученик доволен своим обучением игре на инструменте, тем сильнее его возможность реализовать себя в музыкально-исполнительской деятельности, а значит и ниже его тревожность. И, наоборот, страх из-за боязни быть наказанным, критика, заниженная самооценка, раздражительность, агрессивность педагога создает подъем личной тревожности. Умение тонко чувствовать настроение ученика в

определенный момент, подкорректировать его чувства и настроения при подготовке к выступлению — являются фактором снижения тревоги.

Снижение уровня тревожности, улучшение качества исполнения программы на экзамене, конкурсе, концерте возможно только в едином комплексе: ученик - родитель — педагог. Часто недостаточная степень контроля со стороны родителей или безразличное отношение к ребенку также способствуют личной тревожности. Пробудить у ученика интерес к музыке возможно, если в доме юного музыканта царит дух любви и уважения к ней. Педагог и родители — партнеры-единомышленники, отсюда и популярные формы работы: совместные концерты ученики и родители, интересные лекции, походы в театр, филармонию.

Причина страха может быть в неправильно подобранной программе, в ее завышенности, когда от непродуманных «скачков» в развитии на сцену выползают все предыдущие «пробелы». Для публичного исполнения нужно выбирать произведения, которые способны раскрыть индивидуальность ученика, использовать его сильные стороны, так как слабые и без того обязательно вылезут на сцену. Лучше исполнять не сложные произведения правильно и хорошо, чем посредственно играть трудные! Но в любом случае, самое главное — не останавливаться на достигнутом. В музыке все, что не движение вперед, то движение назад!

Список использованной литературы:

1. Баланчивадзе Л.В. Индивидуально-психологические различия музыкального исполнения. Психол. Журнал №1. 1998.
2. Воспитание актера. - М.: Искусство 1964.
3. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. – М.: 1975.
4. Кочунас Р. Психологическое консультирование. -М.: 1998.
5. Маккиннон Л. Игра наизусть. – М.: 1967.
6. Петрушин В.И. Музыкальная психология. Учебное пособие. - М: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 1997.
7. Селье Г. Стресс без дистресса. Рига: 1992.

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КРУПНОЙ ФОРМЫ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ В КЛАССЕ ДОМРЫ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Методическая статья, представленная
на IV Областной творческой лаборатории «Живые струны» (2024 год)

Автор Мигунова Елена Анатольевна, преподаватель
МБУ ДО г.о.Самары «ДМШ им.П.И.Чайковского»

Произведения крупной формы входят в репертуар обучающихся класса домры музыкальной школы с начальных классов. Долгое время репертуар домристов в этом жанре ограничивался переложениями произведений композиторов XVII-XIX веков, написанных для скрипки или флейты. В современных репертуарных сборниках для музыкальных школ и школ искусств стали появляться оригинальные произведения крупной формы: сюитные циклы А.Цыганкова, В.Зверева, П.Чекалова, Е.Дербенко, А.Курченко, домровые концерты Е. Дербенко, В. Лоскутова, А. Лаптева. Появление оригинальных произведений, обогатило и расширило учебно-концертный репертуар обучающихся домристов, так как появились новые возможности для развития и раскрытия технического и художественного потенциала юного исполнителя.

К произведениям крупной формы относятся: рондо, сонаты, сонатины, вариации, концерты и т.д. Первые этапы работы с обучающимися детских музыкальных школ над произведениями крупной формы представляют определенные трудности. Их успешное преодоление обеспечивается лишь в том случае, если к моменту изучения крупной формы проделана большая работа над анализом гармонии, музыкального образа, формы и содержания небольших произведений.

Основные трудности, возникающие при работе над произведениями крупной формы:

1. Осознание крупной формы как единого целого, осмысление в них отдельных разделов в их взаимосвязи.

2. Сложности в сочетании различных видов техники и контрастирующих по характеру и средствам выразительности музыкальных образов.

3. Недостаточное развитие музыкального мышления.

Сложность изучения в музыкальной школе произведений крупной формы заключается в том, что учащиеся не всегда могут понять целостность формы значительного по объему сочинения.

В подготовке к работе над циклическими произведениями целесообразно изучение одновременно нескольких пьес малой формы - это приучает ученика к охвату большего по объему материала, а главное - к навыку переключения на различные музыкально-художественные и технические задачи. Большую пользу принесет работа над пьесами вариационной формы.

В работе над пьесами ученик должен получить представление об элементарных понятиях музыкальной формы, основ логической фразировки. Форма на начальном этапе обучения легче осваивается слухом ребенка на уровне мелких построений. Учащийся постепенно учится распознавать такие структурные элементы как мотив, фраза. Так как музыкальное мышление его еще не развито, то охват единым взором более протяженных построений не всегда удается. Он едва отходит от точечного мышления отдельными звуками. Риторические призывы педагога «играй более цельно по форме» ему не понятны.

В процессе многолетнего воспитания юного музыканта формируются такие составные элементы музыкального мышления как способность слышать завершенность и незавершенность музыкальной мысли, слышать протяженность смыслового построения и не дробить его на мелкие части, находить слухом сходство и различие в музыкальных отрывках не только в их непосредственной близости (варьированное повторение), но и на значительном расстоянии (экспозиция-реприза), слышать главное и второстепенное и не придавать им равного значения, понимать логику развития (объем внимания

должен быть большим). В меру возможностей и способностей с самых первых уроков надо воспитывать у ученика отношение к нотному тексту как к живой музыкальной речи, создавать внутреннее слуховое представление о характере произведения, его мелодической, ритмической, динамической линии, его формы и эмоциональной окраски.

При исполнении крупной формы часто обнаруживается неравномерность развития различных видов техники. Например, страдает качество звукоизвлечения, штрихов, акцентов, смены струн - задача при этом: мягкое звучание, ровность и незаметность переходов, логичная нюансировка, фразировка. Необходимо, чтобы выбор того или иного произведения соответствовал уровню технического развития учащегося.

Весь период работы над произведением крупной формы (как и любой другой) делится на три этапа:

1. Предварительное ознакомление. Приступая к разбору произведения целесообразно рассказать ученику о личности композитора, объяснить характер произведения и основных его тем; сделать предварительный обзор музыкального развития от начала до конца. На этом этапе работы очень важно эмоциональное восприятие, постижение от целого к частному. Далее необходимо разобрать, какими приемами и штрихами нужно пользоваться для исполнения той или иной темы. На этом этапе очень важен навык умения читать с листа.
2. Последующая работа или средний этап. В процессе изучения надо разяснять особенности строения произведения, рассмотреть членение формы на части (период, фразы, предложения, мотив), детально изучить и сопоставить все похожие отрывки, ознакомить с фортепианным сопровождением, показать, что мелодические линии солиста и сопровождения взаимосвязаны. Раздел «разработка» не откладывать на потом, сразу выявлять темы и тональный план, способы развития тем, соотношение темпов отдельных эпизодов. Отдельно работать над трудными местами. После этого можно работать над произведением в целом.

3. Подготовка к концертному выступлению. Выбор произведения крупной формы должен определяться возможностью ученика исполнить его в правильном темпе.

Сонаты. В форме сонаты написаны произведения различных стилей. Подготовительный период к сонатам - сонатины. Произведения венских классиков - Гайдна, Моцарта, Бетховена - знакомят с особенностями музыкального языка периода классицизма, воспитывают чувство классической формы, метро-ритмической устойчивости исполнения. Малейшая неточность звукоизвлечения, невнимание к штрихам, передержание или недодержание отдельных звуков при исполнении этих произведений становится заметным и нетерпимым. Поэтому классические сонаты весьма полезны для воспитания таких качеств как ясность игры и точность выполнения контрастных образов и вместе с этим соблюдение единства целого.

Вариационные циклы. Своеобразие вариационных циклов состоит в том, что они заключают в себе элементы крупной и малой формы. Поэтому и ученики, работая над вариациями, приобретают различные исполнительские навыки. Подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует лаконизма выражения, умения в немногом сказать многое. Вместе с тем, при сочетании отдельных вариаций в единое целое ученик сталкивается со всеми задачами как при работе над крупной формой.

В вариационном цикле идет развитие единого целого, поэтому необходимо подробно остановиться на теме, ее характере и строении, тщательно определить характер каждой вариации, ее изменения и какими средствами это достигается.

Важно сохранить единый темп, особенно для классических вариаций, при этом обратить внимание на переходы от одной вариации к другой. Большое значение для выявления формы цикла имеет цезура между отдельными вариациями, ими надо или объединить или разъединить вариации, тем самым размельчив или укрупнив форму.

Концерт. Особенность концерта состоит в том, что это произведение ансамблевое, солист исполняет лишь ведущую партию. Нужно выяснить роль солиста во всех разделах концерта: ведущее значение, подчиненное, равноценное (дуэты, переключки, имитация), изучить партию солиста не отдельно, а как часть единого целого, приучать ученика проигрывать произведение от начала до конца, включая сопровождение.

Особенное значение имеет определение членения формы на части, осмысление фразировки: расстановка цезур позволяет добиться более ясного исполнения. В мотивном строении фразы необходимо найти опорные точки, обеспечить правильность произношения (самостоятельное интонирование учеником мелодии, даже если неточно в звуковысотном отношении, потому что как произносят невнятно, так и играют). В работе не разделять технические и художественные задачи. Нужно научить играть с любого места, слышать подготавливающие, развивающие, обобщающие, итоговые построения.

В заключении отметим, что гармоничное развитие учащегося в равной степени зависит как от воспитания культуры игровых движений, так и от развитого внутреннего предельшания исполняемой музыки. Осваивать произведение нужно постепенно, на каждом этапе работы пробуждая мысль, художественную инициативу, фантазию ученика. Педагог должен ставить посильные творческие и технические задачи. Произведения крупной формы имеют огромное значение в воспитании музыкальной культуры ученика.

Список использованной литературы:

1. Гинзбург Л. О работе над музыкальными произведениями. 4-е изд. - М., 1981.
2. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. - М.: Классика-XXI, 2003. - 148 с., ил.
3. Перельман Н.Е. В классе рояля. Короткие рассуждения Текст. / Н.Е.Перельман. - М.: Классика-XXI, 2003. - 152 с.
4. Пуриц И. Методические статьи по обучению игре на баяне: Учебное пособие для музыкальных училищ, вузов. МГИМ им. А.Г.Шнитке. – М., 2009. - 145 с.

ПРЕОДОЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В РЕПЕРТУАРЕ БАЯНИСТОВ-ВЫПУСКНИКОВ (ПОДГОТОВКА К ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ)

Выступление на IV Областной творческой лаборатории «Живые струны»
(2024 год)

Автор Перевертова Любовь Алексеевна, преподаватель
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского»

Произведение «...должно быть художественным и увлекательным..., оно должно быть педагогически целесообразным (то есть учить чему-то нужному и полезному) и должно выполнять определенную воспитательную роль»

Д.Кабалевский

Представляю вниманию слушателей творческой лаборатории обучающегося 8 класса нашей школы Горбунова Ивана, который готовится к итоговой аттестации по учебному предмету «Специальность». К итоговой аттестации мы готовим четыре произведения, которые соответствуют программным требованиям (требованиям к хорошим, исполнительным, трудолюбивым способным ученикам).

Сначала Иван исполнит «Сарабанду» соль минор Джузеппе Тартини.

Работа над полифонией в старших классах включает в себя, прежде всего, работу над развитием полифонической техники: это работа над аппликатурой, штрихами, работа над мехом, звуковедением, над музыкально-образным содержанием произведения.

В процессе работы над этой пьесой мы столкнулись с разными проблемами, так как полифонические произведения требуют от любого музыканта особого контроля за голосоведением, осмыслением многоголосия.

У баяниста-исполнителя всегда должно быть очень тонкое и точное ощущение меха. Смена движения меха должна быть мягкой, без толчков, при этом нужно учитывать фразировку и динамические оттенки. Например, на звуке F меха расходуется гораздо больше, чем на звуке Р. И при повторе одной и той же части мех меняется, т.к. меняется звук. Следует отметить исполнение басов в этой пьесе штрихом *non legato*, имитируя торжественное шествие танца «Сарабанды». Усвоить динамику и кульминацию легче при связи с воображаемыми событиями. Поэтому разговор ведется о торжественности и шествии танца.

В работе над этой пьесой была проблема с выбором тембров. Здесь нам помогло прослушивание профессиональных исполнителей баянистов и различных ансамблей. Исходя из того, что композитор Тартини был виртуозным скрипачом и писал музыку для скрипки, мы слушали исполнение скрипачей-солистов и ансамбли. Удалось прослушать исполнение «Сарабанды» ансамблем баянов и аккордеонов одного музыкального колледжа. Это нам очень помогло в выборе тембров и сразу все встало на свои места. Пьеса обогатилась новыми интересными красками.

Следующее исполнение – р.н.п. «Ах, вы сени» (обр. Е.Дербенко). Это современная оригинальная обработка, построена на звуковых и темповых контрастах, обогащена различными приемами игры.

В начале пьесы встречаются диссонирующие аккорды с большими скачками. При работе над пьесой сначала в медленном темпе долго привыкали к звучанию диссонансов, учили скачки, соединение аккордов.

Затем работали над приемом – рикошет. **Рикошет мехом.** Этот приём впервые был использован в финале 2-й сонаты В.Золотарёва.

Существует 3-х дольный и 4-х дольный рикошет, так же возможен 5-ти и 6-ти дольный.

Работая над рикошетом, сначала делали тройное тремоло мехом - оно должно ровно звучать - что на сжим, что на разжим.

Играли где-то месяц тремоло мехом, затем стали пробовать рикошет, который характерен тем, что играетя 1-я доля с акцентом на разжим, а 2 и 3-и доли на сжим с ударом верхних уголков меха. При этом нужно и мех рассчитать, чтобы не был слишком разжат, иначе не будет удара уголками меха.

Особое внимание при этом приеме нужно уделить ремням: нужно хорошо подогнать ремни, особенно ремень левой руки - он должен плотно прижимать руку. В процессе отработки постоянно слушали игру профессионалов, таких, как аккордеонист А.Поелуев и обладатель кубка мира 1982 г. баянист М.Зацепин.

В этой пьесе есть вариации в быстром темпе. А трудность в том, что начинаются они в большой октаве, рука баяниста находится высоко, это очень неудобно – то палец не попадает, то клавиша не отвечает. Занимались в разных темпах, разными штрихами.

В заключении нужно сказать, что при выборе репертуара любого ученика, и особенно выпускника, необходимо учитывать не только исполнительские и музыкальные задачи, но и черты характера ученика, его интеллект, артистизм, темперамент, душевные качества, наклонности. Если вялому и медлительному ученику предложить эмоциональную и подвижную пьесу, вряд ли можно ожидать успеха и на концерте и на экзамене. Но проигрывать с ним такие произведения в классе в рабочем порядке стоит, на концерт же лучше выносить более спокойные.

Подвижному и возбудимому ученику надо рекомендовать более сдержанные, философского плана произведения.

В программе баянистов-аккордеонистов с моими коллегами мы разработали требования для учеников с разными способностями, развитием. Есть слабые выпускники, с которыми приходится выпускную программу разбирать уже в 7 классе, но при этом все же придерживаться программным требованиям.

ОРГАНИЗАЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ ЭСТРАДНОГО ОТДЕЛЕНИЯ

Автор-составитель Лычагин Сергей Владимирович, преподаватель
ГПБОУ «Самарское музыкальное училище им. Д.Г.Шаталова» г.о.Самара

Самостоятельная работа студентов эстрадного отделения - это важная и обязательная составляющая профессиональной подготовки специалистов. Используемые на лекционных и практических занятиях активные формы и методы, инновационные технологии направлены на активизацию самостоятельной работы студентов, выработки у них навыков поиска и самостоятельного освоения учебного материала по изучаемым дисциплинам. По всем исполнительским специализациям практикуется исполнение перед комиссией самостоятельно выученных произведений, этюдов и гамм и самостоятельная подготовка к концертному выступлению по линии исполнительской практики, ранее пройденных в классе по специальности произведений.

Самостоятельная работа студентов-исполнителей составляет по времени самую значительную часть учебно-творческого процесса. Внеклассные (внеаудиторные) формы самостоятельной работы многообразны и выбираются самими студентами. Руководство и контроль за их выполнением осуществляется на занятиях в классах специальности, на прослушиваниях, практических занятиях, технических зачетах, конкурсах и является одной из самых главных задач преподавателей спец.классов. Разрабатываются эффективные формы наблюдения и контроля профессионального роста обучающихся музыкантов (академические, классные и обще-училищные концерты, сдачи минимумов и обязательных списков, концертная практика, семестровая текущая аттестация), благодаря коллегиальности обсуждения и оценки, выносимых на учебную и концертную эстраду работ студентов,

которая обеспечивает методическую целесообразность и необходимую корректировку работы преподавателя в классе.

Особый мотивационный эффект дают те задания, в которых обязательным итогом должно быть самостоятельно выработанное собственное решение или мнение. Такая работа со студентами проводится регулярно – это исполнение самостоятельно выученных произведений по специальности, эстраднему ансамблю, изучение оркестровых партий, самостоятельное разучивание гамм и этюдов, выносимых на тех зачет, самостоятельная подготовка импровизационных фрагментов и практическое освоение импровизаций, выполнение инструментовок, занятия по педагогической практике.

Стоит также подчеркнуть огромную роль в профессиональном развитии исполнителей проведение открытых концертов в училище, что требует дополнительной самостоятельной работы, участвующих в них студентов, и приносит им богатый, опыт профессионального исполнительства на концертной эстраде.

Среди многообразных форм самостоятельной работы студентов, предлагаемых музыкально-исполнительским отделением, особо отметим подготовку и участие их в конкурсах и фестивалях самых разных уровней. Участие в конкурсах, фестивалях, мастер-классах – одна из приоритетных форм организации творческой самостоятельной работы студентов, самая действенная мотивация профессионального развития музыканта, требующая не только настоящего самостоятельного творчества, но и большой дополнительной работы преподавателей.

Правила и рекомендации для студентов эстрадного отделения при организации самостоятельной работы по специальности

Самостоятельная работа для студентов музыкально-исполнительского отделения в целом, и для студентов эстрадного отделения в частности, является основной и обязательной формой освоения инструмента. Главной задачей

отделения и педагога в этом вопросе является обучение студента основам и правилам самостоятельной работы. Неумелые самостоятельные занятия, неправильное и не рациональное распределение времени и нагрузки не дает положительных результатов в обучении и может нанести вред исполнительскому аппарату и здоровью музыканта в целом.

Студент должен научиться правильно организовывать самостоятельную работу и усвоить следующие правила и рекомендации:

1. Самостоятельные занятия должны проходить регулярно и систематично.

Важно организовать самостоятельные занятия, как в самом учебном корпусе, так и вне его. Это становится особенно актуально в период каникул и праздников. При отсутствии возможности самостоятельных занятий в учебном корпусе, учащийся должен использовать дополнительные возможности для самостоятельных занятий дома или в студии. Также желательно приобретение собственного музыкального инструмента, электронного музыкального инструмента (например электронной ударной установки для барабанщиков или электро-пиано для пианистов), использование специальных тренажеров и средств для уменьшения звучности и громкости инструментов (сурдины для духовых и ударных инструментов, «пэд» для студентов барабанщиков, специальные системы звукоусиления и вывод звука на наушники) и т.д.

2. Необходимо соблюдать принцип «от простого к сложному» и принцип «доступности» и «последовательности» обучения. Усложнение технического материала и повышение физической нагрузки должно проходить постепенно, по мере его усвоения и готовности исполнительского аппарата. Студент должен учиться объективно оценивать свои профессиональные возможности на данном этапе и чрезмерно не перенапрягаться, нагрузки на исполнительский аппарат увеличивать постепенно по мере его готовности к этому, следуя рекомендациям педагога. Обязательно разыгрываться вначале занятий! Не допускать перенапряжения в мышцах, заниматься разумно, реально оценивая свои технические и физические возможности на данном этапе. «Срыв» исполнительского аппарата грозит музыканту длительным

периодом восстановления и даже полной потерей возможности дальнейшего обучения. Такие случаи в педагогической практике не являются редкостью. Здесь, конечно, важна роль педагога в организации процесса обучения студента, начиная с выбора исполнительского материала, организации занятий, заканчивая контролем его самостоятельных занятий и разъяснения их правильной методики.

3. Соблюдать системность и последовательность при организации самостоятельной работы. Осознанно подходить к освоению технических навыков и приемов. Освоение нового материала должно проходить в определённой логической последовательности. Не следует допускать пробелов в освоения материала, хаотично перепрыгивать с одного на другое или, наоборот, заикливаться на чём-то одном. Студенту следует системно, регулярно и в определенной педагогом последовательности, осваивать музыкальный материал и технические приёмы. Это не лишает студента творческой инициативы и возможности осваивать дополнительный материал по своему желанию. Но лучше если это будет происходить, также в «связке» с учителем и не в ущерб освоения основной программы.
4. Правильно чередовать период индивидуальных занятий и отдыха. Здесь может действовать простое правило 45 минут занятия и 15 минут отдых, и так несколько раз. Время занятия может несколько увеличиваться или уменьшаться. Это зависит от степени подготовленности ученика или самочувствия. Отдыхать нужно тоже правильно. Если занятия проходят сидя, то в период отдыха нужно походить, размяться, снять зажатости и напряжение в мышцах. Если студент занимается стоя, то нужно снять нагрузку с ног, размяться.
5. Соблюдать правила безопасности, гигиены и беречь свое здоровье. При организации самостоятельных занятий студенту нужно также учиться соблюдать правила безопасности и заботиться о своём здоровье. Место занятия должно соответствовать элементарным санитарным нормам и должно быть безопасно. Помещение следует регулярно проветривать и соблюдать

тепловой режим. Ученик должен учиться правильно пользоваться звуковой аппаратурой и соблюдать правила электробезопасности. Также необходимо соблюдать правила пожарной безопасности.

6. Вырабатывать в себе трудолюбие, целеустремлённость и работоспособность. Добиваться поставленных целей. Занятия должны стать потребностью для музыканта!

7. Стремиться к самоорганизации и самоконтролю. Самоорганизация и самоконтроль являются неотъемлемой частью самостоятельной работы студента. Студенту необходимо вырабатывать эти качества. Многое здесь становится возможным с появлением определённого опыта и навыков. В значительной мере может помочь мотивированность ученика, его предыдущий опыт самостоятельных занятий в музыкальной школе, а также пример педагога. Важно также понимать, что мотивация-это не только желание что-то сделать, но и умение добиваться поставленных целей.

В заключении данной темы следует отметить, что самостоятельная работа является обязательным условием успешной учебы студентов всех специальностей, но существует и ряд отличительных особенностей, свойственных именно эстраднему отделению. Так, для целого ряда инструментов и специализаций эстрадного отделения требуется специальное техническое оснащение, применяемое на уроках и при самостоятельной работе студентов. Также обязательно наличие определенных инструментов и специально оснащенных классов для самостоятельных занятий во внеурочное время. Это особенно важно для студентов специализации «ударные инструменты» в силу своей специфики. Громоздкость и множественность ударных инструментов не дает возможности свободного перемещения и требует специально оборудованного помещения.

Также очень важно наличие специально оснащенных классов для самостоятельной работы студентов по классу ансамбля. Это способствует успешному освоению этого предмета, сыгранности ансамбля, отработки навыков импровизации, выработке собственной манеры игры, проявлению творческой инициативы.

Для студентов специализации «эстрадное пение» также необходимо наличие класса, оснащенного специальной аппаратурой для обучения навыкам работы студентов с микрофоном, фонограммой, звуковой аппаратурой.

Все вышеперечисленные особенности организации самостоятельной работы студентов (а также учащихся ДШИ и ДМШ) требуют особого внимания и контроля со стороны педагогов и администрации учебного заведения. А студентам для успешного освоения профессии необходимо учиться правильно и с максимальной пользой использовать своё внеурочное время и организовывать свою самостоятельную работу!

РАЗВИТИЕ АССОЦИАТИВНОГО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ КАК ВАЖНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ ОСМЫСЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЗАДАЧ УЧАЩИМИСЯ-ПИАНИСТАМИ

Методическое сообщение с показом фрагментов урока с учащимся
на Креативной единой научно-методической неделе (2024)

Автор-составитель Морозова Людмила Георгиевна, преподаватель
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского»

План-конспект открытого урока

| | |
|------------------|---|
| Дата проведения: | 25 марта 2024 года. |
| Фамилия ученика: | Меньшов Михаил, ученик 4 класса ДПОП-8 «Фортепиано» |
| Преподаватель: | Морозова Людмила Георгиевна |
| Тема: | Развитие ассоциативно-образного мышления как важной составляющей в осмыслении художественных задач учащимися пианистами. |
| Цель: | Развитие у учащегося эмоциональной отзывчивости, воображения, стремления передать художественный образ в музыкальном произведении. |
| Задачи: | <u>Образовательные:</u> <ul style="list-style-type: none">•расширять музыкальный кругозор обучающегося;•способствовать формированию музыкального мышления учащихся. <u>Развивающие:</u> <ul style="list-style-type: none">•развивать у учащихся эмоциональность, воображение, стремление передать художественный образ;•развивать музыкально-слуховые навыки (умение слушать себя);•стимулировать творческую инициативу; |

| | |
|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • совершенствовать самостоятельность в работе. <p><u>Воспитательные:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • воспитывать интерес к предмету, потребность к творческой деятельности; • совершенствовать способность контролировать свои действия; • воспитывать навыки сценической культуры. |
| Тип урока: | <ul style="list-style-type: none"> • урок формирования и развития умений и навыков; • урок отработки художественных приемов. |
| Вид урока: | • беседа с анализом средств выразительности. |
| Форма проведения урока: | индивидуальная. |
| Педагогические технологии (приемы и методы работы на уроке): | <ul style="list-style-type: none"> • словесный (беседа, объяснение); • иллюстративно-практический (презентация); • метод самостоятельной работы; • личностно-ориентированный метод. |
| Оборудование: | <ul style="list-style-type: none"> • фортепиано (стул, подставка); • компьютерная панель; • музыкальный материал (ноты). |
| Иллюстративный материал: | <ul style="list-style-type: none"> • портрет композитора; • репродукции картин художников; • презентация (на флешь). |
| Структура урока: | <p>1. Организационный момент:</p> <ul style="list-style-type: none"> - сообщение темы и постановка задач. <p>2. Основная часть урока:</p> <ul style="list-style-type: none"> - упражнения для подготовки игрового аппарата; - работа над произведениями: обсуждение музыкального образа и поиск средств выразительности; работа над приемами, динамикой и т.д. <p>3. Закрепление материала:</p> <ul style="list-style-type: none"> - исполнение произведения с полученным результатом. <p>4. Заключительная часть:</p> <ul style="list-style-type: none"> - подведение итогов; - рефлексия (что получилось, что нет); - выставление оценок; - домашнее задание. |

Методическое сообщение (перед коллегами)

Прежде всего, что такое ассоциация? Это связь между отдельными фактами, событиями, образами или явлениями.

Всем хорошо известно, чтобы передать художественный образ произведения, которое исполняет ученик, прежде всего, надо понять замысел композитора, что он хотел показать в этом произведении. Без обсуждения данной темы преподавателя с учеником, без первоначального исполнения данного произведения, без использования иллюстративного материала в виде стихов, репродукций картин, рисунков у ученика не возникнет образных ассоциаций.

Отношение к музыке одаренного человека отличается эмоциональной наполненностью и желанием услышать произведение и каждый элемент его в определенном звучании. Ему представляется и темп, и ритмическая организация, и фразировка, и тембровая окраска.

Чем лучше играет учащийся, тем больше удовольствия он получит, слушая свою игру, и это поднимает общий музыкальный тонус исполнения, способствует развитию эмоциональности ученика: чувствование им музыки делается ярче и глубже. Внутреннее слышание тоже становится яснее, исполнительские намерения приобретают большую определенность. Так, слушание своей игры обогащает не только реальное звучание произведения, но и понимание музыкального образа, будит его воображение, обостряет работу чувств и ума, рождает инициативу. Одним словом, развивает ассоциативно-образное мышление. Пальцы и клавиши послушны воле исполнителя, а воображение - это максимально творческое явление.

Над развитием ассоциативно-образного мышления мы с учеником 4-ого класса Мишей М. работали в произведении В.Калинникова «Грустная песенка».

Калинников Василий Сергеевич (1866-1901) - русский композитор, который прожил всего 35 лет. Он играл в оркестре (фагот), дирижировал, преподавал пение.



Основное его творчество - симфоническая музыка. Развивая традиции П.И.Чайковского и композиторов «Могучей кучки», он достиг высокой лиризации симфонического жанра, особенно в 1-й симфонии, одном из лучших его сочинений, а также в симфонической картине «Кедр и пальма», в романсе «На старом кургане», в фортепианных

произведениях, например в «Грустной песенке».

В пьесе запечатлен богатый мир эмоциональных состояний человеческой души. Но в этой музыке можно представить и смену картин природы, и настроение в разные времена года. Страстно любивший родную природу, Калининков очень полно и многогранно воплотил ее образы в музыке этой пьесе.

Работа над произведением с учеником

Ученик играет пьесу от начала до конца.

Эта пьеса имеет трехчастную репризную форму (нужно обратить внимание на необычный размер - 5/4).

Начало пьесы поразительно своей грустью, тонкой красочностью, «живописным» мастерством русской природы. В представлении ученика (об этом он говорил на первых уроках) эта пьеса - картина смены времен года: однажды, во время загородной поездки, как рассказал мне Миша, он наблюдал из окна за природой. Была зима. Природа скована сном, все спит. Поля и леса - в снежном безмолвии.

Первая часть пьесы (в воображении ученика) - ассоциация с зимой. Композитор как бы создает иллюзию покоя. Мелодия данной части печальна, задумчива, полна грусти...Длинная фраза в самом начале исполняется на одном дыхании.



Влодарчик Анджей. «Зимний пейзаж»

Я прошу ученика исполнить эту фразу правой рукой, обращая его внимание на то, что не следует «садиться» на сильную долю, как это часто бывает, а, наоборот, надо на пиано (р) начать фразу и мягко, на крещендо вести ее к четвертой доле построения. Это позволяет исполнить данную фразу на одном дыхании, без толчков. Такая фразировка ассоциируется со стихотворением А.С.Пушкина «Зимняя дорога».

(Ученик читает отрывок из этого стихотворения):

*Сквозь волнистые туманы пробирается луна,
На печальные поляны льет печальный свет она.
По дороге зимней, скучной тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный утомительно гремит...*

А как хочется подумать, помечтать о весне... И в средней части у ученика возникает ассоциация с другим временем года - с весной!

На мой вопрос: «Какими средствами воспользовался композитор, чтобы изобразить смену времени года, весну?» Миша ответил: «Смена тональности (звучит уже Ми бемоль мажор), смена темпа (более подвижный, чем в первой части)».

Но ведь весна не сразу вступает в свои права. Еще кругом лежит снег, холодно, особенно по ночам. Зима не хочет уступать место весне! Тем не менее, уже теплее греет солнышко, появляются кое-где проталины...

(Я читаю стихотворение Ф. Тютчева):

*Еще земли печален вид, а воздух уж весною дышит,
И мертвый в поле стебель колышет, и елей ветви шевелит.
Еще природа не проснулась, но сквозь редящего сна
Весну слышала она и ей невольно улыбнулась...*



А.Н. Шильдер. «Весенний вечер в лесу»

Прошу ученика сыграть первое предложение второй части, которое уже отличается от первой части новым ладом и темпом.

Второе предложение вызывает представление уже о могучей силе весны, которая полностью вступила в свои права. Все это подтверждается увеличением темпа, яркой динамикой (от *mf* до *ff*), порывом, страстностью, особенно в кульминации.

Далее ученик исполняет второе предложение.



Композитор использует фактуру, богатую деталями и требующую тонкости исполнения: применяется аккордовая (в левой руке) и октавная техника (в правой руке) в кульминации.

Я прошу ученика в этой части поиграть отдельно только левой рукой, подчеркивая октавами сильную долю, и в то же время прошу его пропеть голосом тему верхнего голоса. Надо заметить, что партия левой руки, создавая гармоничный фон, должна в то же время помочь мелодии (в правой руке) сохранить крупные контуры фразы и целиком подчиниться ей во всех тончайших деталях.

Живая рука и живые, крепкие, активные пальцы - это необходимое условие в работе над данным произведением, особенно во второй части.

И вот опять после представленной нами весны, мы опять возвращаемся в действительность. Звучит третья часть. Опять звучит минор - звуки печальные, полные грусти и задумчивости.



Ученик играет третью часть вполголоса, на pp, подчеркивая октавами в левой руке всю глубину печального настроения этой части.

В заключение необходимо сказать, что «Грустная песенка» В.Калинникова - это лирическое произведение. Мелодичность, задушевность, искренность - вот качества, которыми наделена эта пьеса. Говоря о лирической музыке, мы подразумеваем запечатление мира чувств, переживаний, настроений. Рисуя звуками пейзажи, композитор показывает его таким, каким он его видит и слышит, то есть сквозь призму своего восприятия, своего представления.

И еще хочется добавить: надо помнить о самом главном - развивая эмоциональное начало учащегося к музыке, следует прежде всего воспитывать его умение слушать себя. «Не ставить палец и руку на клавиатуру, а брать и

извлекать звук; не выжидать и держать звук, а слушать и вести звук; не поднимать руку, а брать дыхание - такие задания гораздо естественнее формируют руку,»- говорил Е.Тимакин, известный пианист, педагог по классу фортепиано Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Список использованной литературы:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. - М.: 1988 г.
2. Головинский Г., Ройтерштейн М. Книга о музыке. – М.: Советский композитор, 1987 г.
3. Гольденвейзер Г. Методические записки по вопросам музыкального образования (Мысли о музыке, исполнительском искусстве и фортепианной педагогике, в.1). - М.: 1966 г.
4. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. - М.: 1966 г.
5. Тимакин Е. Воспитание пианиста. - М.: Советский композитор, 1986 г.

ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ. ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.И.ДЮБЮКА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Учебно-методическое пособие для учащихся и преподавателей.
Презентация на Креативной единой научно-методической неделе (2024)

Автор-составитель Яковлева Александра Вадимовна, преподаватель,
концертмейстер МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского»

Данное учебно-методическое пособие состоит из фортепианных произведений русского композитора и дополняет содержание учебного предмета «Специальность и чтение с листа» предпрофессиональных и общеразвивающих программ обучения в области музыкального искусства.

Цель работы: создание учебно-методического пособия для обеспечения образовательного процесса, привлечение внимания учащихся и преподавателей к фортепианному творчеству композитора А.И.Дюбюка.

Задачи:

- расширение знаний учащихся о русских композиторах через знакомство с фортепианным творчеством композитора Александра Ивановича Дюбюка;
- выявление и анализ особенностей фортепианного стиля композитора;
- исполнительский анализ художественных средств и технических сложностей произведений, вошедших в хрестоматию;
- увеличение репертуара юных исполнителей-пианистов;
- формирование общекультурных компетенций учащихся и профессиональных компетенций преподавателей.

Учебно-методическое пособие состоит из двух частей: очерка о жизни и фортепианном творчестве А.И.Дюбюка и Хрестоматии педагогического репертуара (с методическими рекомендациями) для учащихся и преподавателей по классу фортепиано ДМШ и ДШИ.

В первой части рассматриваются основные вехи жизни и творчества композитора, характеристика фортепианного творчества, составлены списки произведений для фортепиано.

Хрестоматия состоит из фортепианных произведений, которые могут быть включены в учебный репертуар обучающихся ДМШ и ДШИ. Наряду с известными произведениями, сборник содержит произведения, редко исполняемые учащимися ДМШ и ДШИ.

В Методических рекомендациях рассматриваются исполнительские особенности пьес, которые необходимо учитывать при работе над произведениями с учащимися; анализируются средства музыкальной выразительности.

Представленные пьесы могут быть рекомендованы к изучению по общеразвивающим и предпрофессиональным программам по учебному предмету «Специальность и чтение с листа» и «Фортепиано», а также для исполнения в концертах, на фестивалях и конкурсах.

Часть I. Жизнь и творчество русского композитора А.И.Дюбюка



Александр Иванович Дюбюк – выдающийся московский музыкант XIX века. Блестящий пианист, талантливый композитор, крупнейший фортепианный педагог, он был незаслуженно забыт. Его биография не была написана в своё время, а произведения исполнялись редко. Лишь в конце XX века Елена и Валерий Уколовы, музыканты, исследователи, исполнители старинных романсов, занялись подробным изучением жизни и творчества композитора, кропотливо восстанавливая факты по различным документам.

Александр Иванович Дюбюк – коренной москвич, здесь прожил долгую, богатую событиями жизнь, здесь скончался и был похоронен.

Он родился 20 февраля 1812 года. Его родители – французы. Отец – потомок бежавшего от революции французского аристократа, мать – из семьи,

владевшей пансионами в Москве, в Лефортове. В семье все любили музыку, родители сами пели и играли на музыкальных инструментах, но маленький Александр был от самого рождения одарен природой явно и щедро.

В достаточно раннем возрасте он начинает серьезно заниматься музыкой и уже в 11 лет выступает как пианист в сопровождении оркестра. В 1823 году с мальчиком выражает желание заниматься Джон Фильд – выдающийся музыкант своей эпохи, пианист, известный и почитаемый в России и Европе. Он дает уроки юному Дюбюку в течение шести лет. Александр становится лучшим учеником знаменитого Фильда, и слава о нём разносится далеко за пределы Москвы.

В 16 лет Дюбюк - уже зрелый пианист, знающий музыкальную теорию и получивший незаурядное общее образование. В это время он начинает зарабатывать частными уроками. Живой, темпераментный и остроумный, он производит благоприятное впечатление и на учеников, и на их родителей.

В 50-е годы Дюбюк прекращает концертную деятельность и полностью отдаётся педагогической и творческой работе. Он сумел воспитать целую плеяду известных пианистов: М.А. Балакирева, Н.С.Зверева, Г.А.Лароша, Н.Д.Кашкина и др.

В это время он также занимается музыкально-критической деятельностью, сотрудничая с журналом «Москвитянин». Выступая в прессе, он ратует за национальный элемент в музыкальном развитии России.

С 1866 по 1872 год Дюбюк является профессором московской консерватории. Тогда же он пишет труд «Техника фортепианной игры», который впоследствии был принят в качестве руководства в московской консерватории.

Александр Иванович Дюбюк пробует сочинять музыку уже с середины 1830-х годов. Его первый опубликованный опус – переложение песни Варламова для скрипки и фортепиано. В 1834 году начинающий композитор публикует свой первый романс на слова Николая Цыганова «Течет речка по песочку».

Он очень быстро стал популярным. Его романсы пели московские цыгане, исполнял в концертах А.О.Бантышев (выдающийся певец, почти 25 лет пел на сцене Большого театра в Москве), распевали в московских домах, на улицах, издатели помещали его в песенники, а через два десятка лет любители и собиратели фольклора романс «Течет речка по песочку» записывали в деревнях как русскую народную песню.

Количество фортепианных сочинений Александра Дюбюка многократно превосходит количество его романсов, однако многие из них утрачены. Дюбюк не сочиняет сонат, концертов и других крупных форм, но любит писать музыку, уместную для исполнения в дружеском кругу. Он был ровесником Шопена, Листа, Шумана, но XIX век не знал ещё такого земного и жизнелюбивого композитора.

В фортепианном творчестве Дюбюка преобладают танцевальные жанры. Меланхолии и грусти композитор предпочитает энергию, танец, шутку, эксцентрику, движение. Лирическая тема в творчестве композитора раскрылась в транскрипциях русских народных песен и русских романсов (Варламова, Гурилева, Алябьева, Булахова, Донаурова). Также Дюбюк сделал множество переложений украинских песен, а также песен Шуберта.

В его переложениях среди любителей домашнего музицирования пользовались популярностью клавиры многих опер и отдельные номера из них.

По названиям сохранившихся произведений мы можем судить об оригинальности его творческой природы, его изобретательности, выдумке. Интересно, например, его художественное переосмысление польки: в честь будущей царицы «Мария-Дагмара-полька», «Мужик-полька», «Поселянин», «Акулина-полька». В его творчестве есть польки «Ой-ой-ой-полька», «Электрическая полька», «Чикаго-полька», пьеса «Электрические искры».

Дюбюк написал не один десяток вальсов: серия «Блестящих вальсов», несколько «Больших», один «Грандиозный», один «Сентиментальный», а некоторые имели программное название: «Королева бала», «Разговор», «Влюблённая баядерка». В творчестве Дюбюка есть характеристические

(звукоизобразительные) пьесы: «Признание», «Рассказ старушки-няни», «Мухи».

В одной из московских газет того времени напечатали восторженный отзыв о пьесе «Мухи», услышанной в авторском исполнении: «В этом этюде как будто действительно слышишь жужжание мухи, отовсюду гонимой, всюду преследуемой, и жалко становится бесприютную странницу». Предполагают, эта пьеса стала прообразом знаменитого «Полёта шмеля» Римского-Корсакова.

Громадный педагогический опыт, естественно, привёл Дюбюка к мысли о необходимости создания специальной детской музыки. В 1861 году появляется первый том «Детской музыкальной хрестоматии», в нее входят 60 лёгких аранжировок любимых народных песен.

Сеще один сборник «Детский музыкальный вечер» состоит из 65 пьес, состоящий из произведений в разных стилях: от классики до цыганских романсов.

Отдельным сборником вышли 50 малороссийских песен с лёгкими вариациями для детей.

Новаторским стал сборник «Детский музыкальный цветник» - это 40 легких пьес, предназначенных для совместного исполнения учителем и начинающим учеником.

А.И.Дюбюк был самым популярным музыкальным педагогом у москвичей и композитором, под польки, кадрили, мазурки, галопы и вальсы которого танцевали в России почти 70 лет. Прожив долгую жизнь (скончался он в возрасте 86 лет), Александр Иванович как бы пережил самого себя и был в конце века забыт музыкальной общественностью.

Произведения для фортепиано А.И.Дюбюка:

- Фортепианные переложения: 40 песен Ф. Шуберта, отрывки из оперы А. Верстовского «Аскольдова могила», «Песня сироты» из оперы М. И. Глинки «Иван Сусанин», «Соловей» А. А. Алябьева и др.
- Воспоминания об итальянских операх (1857)
- Вариации на тему «Венецианский карнавал» Н. Паганини

- Вариации на русскую песню «Вдоль по улице метелица метет»
- Русская песня с вариацией
- Пьесы в полифоническом стиле на русские народные темы («Этюд в стиле фуги», Фугетта и др.)
- Обработки русских народных песен («Не брани меня, родная»...)
- Пьесы «Волчок», «Мухи», «Ой, ой, ой», Большой блестящий вальс, «Карнавал в Венеции», Две мазурки, Тарантелла и т.д.
- Три этюда в стиле фуги
- Детский музыкальный цветник, Детский музыкальный вечер, Детская музыкальная хрестоматия
- Сборник «Польки» и др.

Часть II. Хрестоматия педагогического репертуара

Дюбюку принадлежит значительное количество фортепианных пьес и этюдов. Многочисленны его переложения для фортепиано: 40 песен Ф.Шуберта, произведения А.Алябьева, Н.Паганини и др. Особое внимание Дюбюк уделял русским народным песням и цыганским романсам, аранжируя их для фортепиано и для голоса с фортепиано. Он, в частности, выпустил два сборника «Собрание русских песен с вариациями для фортепиано».

Дюбюк - автор многочисленных романсов, популярность которых не уступает известным вокальным шедеврам М.Глинки и А.Алябьева. Песни «Не брани меня, родная», «Ах мороз, мороз», «Улица, улица ты, брат, пьяна» с самого детства известны всем любителям отечественного вокального искусства.

Романсы и песни А.Дюбюка возможно исполнять учащимся ДМШ и ДШИ в концертмейстерском классе.

Фортепианные произведения А.И.Дюбюка встречаются в программе учебного предмета «Специальность и чтение с листа», хотя их не так много, и мало кто знает об этом русском композиторе с французскими корнями.

В творчестве А.Дюбюка есть необычный сборник для начинающих пианистов - «Детский музыкальный цветник». Сам Дюбюк предпослал к сборнику следующие слова: «Все пьесы построены на пятиклавишном положении и составлены из приятных мелодий, доступных для начинающих учиться. Цель этого сочинения заключается преимущественно в том, чтобы музыка при самом первоначальном ее изучении, доставляла детям удовольствие и тем бы возбуждала в них любовь к этому искусству, а не отвращала их от себя, – как большую частью это случается, – одними упражнениями».

Сборник рекомендуется использовать на занятиях с самыми маленькими детьми – учащимся подготовительного отделения ДМШ, на уроках общего курса фортепиано, а также со взрослыми, плохо знающими нотную грамоту. В сборнике – 18 пьес с яркими образными названиями: Федул губы надул, Федул стал повеселее, Ай да сладкая груша, Трещотка стрекоза, Радость Вани Песенка, Шутка, Камаринская, Гулянье в саду, Несчастный Никанор, Весёлый хохол, Чувствительная Юлия, Немецкая.

«**Блины**». Пьесы «Блины» и «Спиря Спиридон» - это ансамбли в 4 руки для ученика младших классов и учителя из сборника «Детский музыкальный цветник». Название ассоциируется у нас со старинным русским праздником «Масленица». В музыке чувствуется праздничное оживление, радость. Указание автора «в темпе польки» подсказывает нам характер движения.

Написана пьеса в форме маленького рондо. Для маленького ученика эта пьеса может оказаться непростой: левая рука здесь не аккомпанирует, а является полноценной мелодией вместе с правой. Руки двигаются параллельно, аппликатура зеркальная.

Быстрая смена штрихов, витиеватая мелодия, параллельные шестнадцатые – всё это может вызвать затруднения, преодолев которые ученик может неплохо технически развиваться.

Пьеса также помогает развить ансамблевое чувство - умение слышать своего партнёра и себя в ансамбле.

«Спиря Спиридон. Русская пляска». Это жанровая пьеса, изображающая сценку из народной жизни. Тональность До мажор. В основе – традиционный наигрыш русской пляски, а во второй партии можно «услышать» звуки русской гармошки.

Пьеса довольно виртуозная. Первая часть ускоряется за счёт длительностей. Далее наступает медленная часть. «Спиридон кушает патоку с имбирём» - указано автором. Здесь наш герой отдыхает. Тональность - одноимённый минор.

После небольшой передышки танец снова возвращается, но уже с небывалым размахом! Может быть, это уже самый настоящий разудалый русский перепляс! Происходит стремительное ускорение в темпе (*accelerando*, *Piu vivo*), усиление в динамике (до *fortissimo*). Зажигательный танец достигает своей кульминации. Последняя фраза - *rit.*, написана четвертями «Он устал и перестал».

Исполнение данной пьесы потребует быстрых чётких пальцев, отличного ансамблевого чувства (особенно при темповых изменениях). Здесь можно с юмором обыграть сценку, сделать эффектные темповые и динамические нарастания. Пьеса рекомендована ученику 3-4 класса.

«Фугато» и **«Этюд в стиле фуги»** - это два полифонических произведения, пригодных для изучения в старших классах. Написаны в духе немецкой серьёзной, строгой музыки.

Двухголосное «Фугато» имеет двухчастную форму. Тема пронизывает всё произведение, слегка видоизменяясь, и состоит из двух ниспадающих мотивов с активным, решительным началом. Она задаёт тон всему произведению. Эта интересная пьеса, несложная для восприятия, сможет привлечь внимание и любовь ученика к полифонической музыке.

«Этюд в стиле фуги» - произведение скорбного характера, неторопливое, глубокое. Этюд удобен в исполнении. Как и в фуге, здесь есть тема, которая проходит во всех голосах, отклоняясь в различные тональности. Вначале она - одноголосная, в процессе развития произведения появляется в октавном виде, а

на кульминации – в четырёхзвучных аккордах. В октавных и аккордовых проведениях темы следует брать педаль, чтобы добиться «хорального» звучания.

Вариации на русскую песню «Вдоль по улице метелица метёт».

Вариации написаны на тему известного романса Варламова. Состоят из небольшого вступления «*Quasi praeludia*», темы и трёх вариаций.

Вступление «*Quasi praeludia*» исполняется импровизационно, в свободном движении.

Главная тема изложена в небыстром темпе, основная длительность – восьмушка. Трудность - в сочетании мелодии и аккомпанеента в одной правой руке. Тема должна быть проговорена ясно, с хорошей фразировкой. Вес руки необходимо направлять в мелодию, аккомпанемент должен быть лёгким.

Третья фраза является кульминационной.

Первая вариация написана с большим размахом: широкий диапазон, учащение ритма. Важно «не потерять» тему в сложных пассажах шестнадцатых и квинтольных распевах.

Тема во второй вариации вначале находится в левой руке. *Marcato il canto* – указано автором, что значит «хорошо выделяя тему». Эта вариация звучит довольно сухо. Педали должно быть минимум, только в тактах 9-10 и 16.

Третья вариация (*coda*) – кульминационная. Тоже минимум педали и максимум хорошей артикуляции. Первая половина вариации изложена полифонически, в динамике *mf*, далее идёт сквозное крещендо, достигающее до фортиссимо. Здесь находится кульминация всего произведения и самое технически сложное место – октавы в быстром темпе и взлёт очень мелкими длительностями параллельно в обеих руках. В октавах нужно не забыть про фразировку и постараться исполнить октавы как бы «на одном броске» и цепкими пальчиками.

Параллельный пассаж – проучивать медленно, ощущая точки опоры и синхронность рук, учить разными способами, а потом стремиться к цельности его исполнения, не дробить.

Данные вариации подойдут для учащихся 6-7 классов.

Мазурки фа минор и ре бемоль мажор, представленные в хрестоматии, подойдут для учащихся старших классов. Технически они не сложны, но в них присутствует капризная изменчивость темпов, настроений, эмоциональных состояний. Scherzando и grazioso сменяется con passione и con dolore, agitato сменяет amabile, после scherzando следует risoluto... Это потребует от ученика быстрых эмоциональных переключений, в какой-то степени даже актёрской игры.

«Акулина-полька», «Афросинья-полька», «Карнавал-полька», «Мария-полька». Праздничные, лёгкие, зажигательные, шуточные и стремительные польки никого не оставят равнодушным. Это отличная музыка для приятного домашнего музицирования. Для их исполнения от ученика потребуется виртуозная блестящая игра, октавная техника, умение преодолевать большие скачки в быстром темпе и играть быстрые пассажи двойными нотами.

«Полька Поселянин». В ней уже мы не видим того изящества и светскости, как в предыдущих польках. В ней - образ человека из деревенской среды, полный жизнелюбивой энергии, юмора, силы, и простоты.

«Ах! мороз, мороз», «Перстенёчек», «Не искушай» - транскрипции романсов (Дюбюка, Варламова, Глинки). Написаны в вариационной форме. Подойдут для работы с учащимися 7-8 классов. Музыка приятна, понятна, живо откликается в русской душе.

«Признание», «Песнь Гондольера», «Рассказ старушки няни». Три салонные пьесы. Типично романтические названия раскрывают нам образ произведений. Лёгкие для восприятия, нетрудные в исполнении, они подойдут для изучения в 6-7 классах. Сложность есть только в «Песне гондольера» - в сочетании мелодии и аккомпанемента в правой руке, а также в некотором неудобстве игры слишком широких интервалов для охвата одной рукой.

«Волчок». «Волчок» - виртуозная пьеса салонного характера. Музыка отлично передаёт образ крутящейся игрушки. Автором указано «Багатель-

экспромт», что в переводе означает: фр. Bagatelle - маленькая изящная вещь, безделушка; лат expromtus – «готовый, быстрый» - музыкальное произведение, сочинённое без подготовки и сразу записанное.

Для достижения темпа Presto работать необходимо поэтапно. На первом этапе – традиционная проработка шестнадцатых различными способами: удвоениями, на стаккато, проработка крепкими пальцами в медленном темпе. Левая рука должна хорошо ощущать гармонии. Бас нужно играть с опорой, наполнение - легче.

Далее, после достаточной выработки автоматизма и крепости пальцев в правой руке, мы ищем смысловые опоры во фразах, остальное облегчаем. Это придаст лёгкости, движения, объёма, и, в конечном итоге, позволит добиться самого быстрого темпа.

«Мухи». Virtuозная пьеса-этюд, технически сложная, больше подойдет для училищного репертуара.

«Благодарственная молитва Всевышнему. Незабвенный день 4-е апреля 1866 года». Произведение посвящено событиям, связанным с покушением Д. В. Каракозова на императора Александра II 4 апреля 1866 года. Стреляя в царя, Каракозов промахнулся, был схвачен и приговорен к смертной казни.

Чудесное спасение императора стало поводом для выражения в этой пьесе скорби в связи с посягательством на его жизнь и радости по случаю избавления от смерти.

Данное произведение можно использовать в качестве ознакомления на уроках специальности.

Романс «Не обмани». Романс написан на слова Генриха Гейне. Музыка завораживает своей необычной мелодикой, сдержанной страстью. Аккомпанемент напоминает гитарное звучание. Он не сложен. Основные задачи при исполнении: опора на бас, лёгкая правая должна мягко обрамлять мелодию голоса. Фрагментация, движение – вместе с солистом.

Единственная трудность находится в проигрыше. В правой руке появляется триольный ритм, а в него вплетается мелодия. Её нужно выделить, выразительно «пропеть», а триоли сыграть легко.

Список использованной литературы:

1. Алексеев А. Д., Русская фортепианная музыка. - М., 1963
2. Дюбюк Александр Иванович. Эл.ресурс: <http://www.abc-guitars.com/pages/dubuque.htm>
3. Музалевский В. Русское фортепианное искусство XVIII — первой половины XIX в. - Л., 1967
4. Уколова Е.Л., Уколов В.С. Собрание старинных русских романсов. - М., 1997

ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ. ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО М.И. ГЛИНКИ

Учебно-методическое пособие для учащихся и преподавателей ДМШ и ДШИ.

Презентация на Креативной единой научно-методической неделе (2024)

Автор-составитель Киласева Наталья Владимировна, преподаватель
МБОУ ДО «ДШИ №4» с.Лопатино м.р.Волжский Самарской области

Приобщение учащихся детской школы искусств к русской музыкальной культуре является необходимым условием формирования музыкальной культуры как части духовной культуры обучающихся, формирования их национальной идентичности, знаний русской истории.

В предпрофессиональных и общеразвивающих программах обучения русская музыкальная культура широко представлена музыкальными произведениями русских композиторов различных эпох, стилей, жанров, форм. Это многообразие музыкального педагогического репертуара отражено в тематическом планировании программ по разделам и содержательным линиям.

Фортепианное творчество русского композитора М.И.Глинки в репертуаре ДШИ и ДМШ представлено небольшим количеством произведений: «Полька» (2 класс), «Мазурка» и «Прощальный вальс» (5 класс). Но в творчестве композитора есть еще немало пьес для фортепиано, которые могут быть включены в содержание учебного предмета «Специальность и чтение с листа» ДМШ и ДШИ.

Несомненно, обращение к русской музыке имеет огромное воспитательное значение, способствует формированию интереса учащихся к русской музыкальной культуре в целом. Гордость за русскую историю, выдающихся деятелей культуры является не только одной из национальных российских ценностей, выделенных в Концепции дополнительного образования и программно-методических материалах в области духовно-нравственного

развития и воспитания личности школьников, но и целью и личностными результатами освоения дополнительной предпрофессиональной программы «Фортепиано».

Именно поэтому возникла необходимость создания такого учебно-методического пособия для учащихся и преподавателей по классу фортепиано ДМШ и ДШИ.

Цель работы: создание учебно-методического пособия для обеспечения качественного образовательного процесса, привлечение внимания учащихся и преподавателей к фортепианному творчеству М.И.Глинки.

Задачи:

- расширение знаний учащихся о русских композиторах через знакомство с творчеством композитора М.И. Глинки;
- выявление и анализ особенностей фортепианного стиля М.И. Глинки;
- увеличение репертуара юных исполнителей-пианистов;
- формирование общекультурных компетенций учащихся и профессиональных компетенций преподавателей.

Учебно-методическое пособие состоит из двух частей: Биографического очерка и Хрестоматии педагогического репертуара (с методическими рекомендациями) для учащихся и преподавателей по классу фортепиано ДМШ и ДШИ.

Часть I. Творческий облик М.И.Глинки. М.И.Глинка - пианист

Михаил Иванович Глинка – выдающийся композитор, основоположник русской классической музыки. Его произведения известны всему миру. Это яркая и творческая личность, которая заслуживает внимания, благодаря своему таланту и интереснейшему жизненному пути.

Михаил Иванович родился в мае 1804 года. Местом рождения является село Новоспасское Смоленской губернии. Рос он в достаточно обеспеченной семье. Воспитывался бабушкой, родная мама приняла участие в его воспитании

только после ее смерти. Он был очень музыкальным и талантливым мальчиком. В возрасте десяти лет Глинка начал проявлять творческие способности и осваивать игру на фортепиано.

В 1817 году Глинку определили на обучение в Благородный пансион. После его окончания он начал много времени посвящать музыке, создал первые свои произведения. Однако Глинка не был удовлетворен своей работой и постоянно стремился к тому, чтобы расширить свои знания и довести до совершенства созданные произведения.

В 1822-23 годах появляются песни и романсы композитора. В эти годы Глинка общается с выдающимися людьми А.Пушкиным, В.Жуковским, А.Дельвигом, А.Грибоедовым, совершает поездки в Германию и Италию, знакомится с В.Беллини, Г.Доницетти, Ф.Мендельсоном, среди его друзей появляются Г.Берлиоз, Дж.Мейербер, С.Монюшко. Глинка учился у известного немецкого теоретика З.Дена. Благодаря им Глинка получил знания по основам музыкальной теории и усовершенствовал собственный музыкальный стиль.

После возвращения в Россию Глинка начал работать над оперой «Иван Сусанин». Премьера состоялась в 1836 году на сцене Большого театра и имела колоссальный успех.

Следующая опера «Руслан и Людмила» уже не получила такую популярность, постановка имела много критических откликов.

Глинка уезжает из России и направляется в Испанию и Францию. Возвращение на родину состоится только в 1847 году. Путешествия не прошли даром, впечатления от поездок и общений способствовали появлению таких произведений как «Арагонская хота» и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде». В 1848 году появилась знаменитая «Камаринская». С этих произведений ведет свое начало русская симфоническая музыка.

Умер Глинка в 1857 году. Его тело покоилось на Троицком кладбище в Санкт-Петербурге.

Наследие Глинки очень велико. Композитор создал песни и романсы, две оперы, шесть симфонических произведений. Его произведения трогают сердца

слушателей и заставляют восхищаться великим человеком. Глинка не успел осуществить многое из того, что было им задумано. Однако его идеи получили развитие в творчестве русских композиторов последующих поколений. Творчество Глинки стало основой для развития русского классического музыкального искусства.

Фортепиано в жизни композитора Михаила Ивановича Глинки имело первостепенную роль. Как и многие дворянские дети приобщаться к нему он стал с раннего возраста, учила его выписанная из Петербурга гувернантка В.Ф.Кламмер. В своих «Записках» он пишет: «Хотя игре на фортепиано учили нас также механически (как географии и языкам), однако ж я быстро в ней успевал».

В петербургском обществе репутация М.И.Глинки-пианиста была высока, хотя на концертной эстраде он не выступал, но в аристократических собраниях он был известен как блестящий импровизатор. В звуках импровизации слышалась и народная мелодия и свойственная только Глинке нежность и задумчивое чувство.

Исполнительское мастерство и пианистическое мышление Глинки сформировалось под влиянием знаменитых пианистов Дж.Фильда, К.Майера, И.Гуммеля. Кроме того, пианизм Глинки многое унаследовал от вокала, так как Глинка обладал хоть и слабым, но приятным голосом, часто пел в кругу друзей, занимался педагогической деятельностью с певцами. Композитор общался с русскими оперными певцами: тенорами Климовским, Самойловым, басом Зловым и меццо-сопрано Сандуновой, что тоже способствовало выработке особого глинкинского певучего пианизма.

Фортепианная музыка Глинки, основываясь на традициях домашнего музицирования с использованием вариационных форм популярных в быту мелодий и на любимых танцевальных жанрах, достигла совершенства, до которого не поднялось фортепианное творчество старших современников композитора. Фортепианное творчество Глинки, без сомнения, стало

преддверием мощного развития русского фортепианного искусства с такими музыкантами как братья Рубинштейны, Мусоргский, Чайковский и др.

«Фортепианное творчество Глинки - прекрасная и до сих пор недостаточно внимательно прочитанная исполнительская страница русской музыки. В этом отчасти сказывается односторонняя оценка не бьющих на эффект средств выражения его музыки. Однако щедрое богатство музыкальных образов, многообразие жизненных переживаний, красота 30 инструментальных красок и мелодий неизменно покоряют и всегда будут покорять слушателей» (Музалевский В.И. Русское фортепианное искусство. Музгиз, Ленинград, 1961, с.204).

Произведения М.И.Глинки для фортепиано:

- Вариации на собственную тему в Фа мажоре.
- Вариационный цикл на итальянский народный романс «Benedetta sia la madre» («Благословенна будь, мать»).
- Вариации на тему Моцарта для арфы или фортепиано.
- Вариации на тему популярной русской народной песни «Среди долины ровныя».
- Вариации на тему из оперы Л.Керубини «Фаниска».
- Ноктюрн Es-dur для фортепиано или арфы.
- Вариации на две темы балета Киа-Кинг (Duo ballabili).
- Блестящее рондино на тему из оперы В.Беллини «Капулетти и Монтекки».
- Блестящие вариации на мотивы петой сеньором Дж. Б. Рубини арии «Nel veder la tua costanza» из оперы «Анна Болейн» маэстро Доницетти.
- Вариации на тему из оперы Беллини «Капулетти и Монтекки».
- Вариации на тему романса А.Алябьева «Соловей».
- Три фуги (Ми-бемоль мажор, Ля минор, Ре мажор).
- «Полифоническая тетрадь» (У Глинки она носит название «Упражнения в контрапункте»). Она состоит из 11 двухголосных фуг и двух трёхголосных.
- Три мазурки (первая в As-dur и две в F-dur).

- Вальсы, два пятичастных цикла контрдансов.
- Вальс-фантазия (оригинал этого сочинения написан для сольного фортепиано).
- Ноктюрн «Разлука».
- «Гарантелла».
- Мазурка с-moll.
- Четыре пьесы:
 1. Воспоминание о мазурке: Без иллюзий - прощай, жизнь (Метастазιο).
 2. Баркарола: Ах, если бы ты была со мной в тёмной ладье (Романи - из одного раннего итальянского романса Глинки).
 3. Молитва: Горестны мне думы, Сладостна молитва (Кольцов).
 4. Вариации на шотландскую тему: О, память сердца, ты сильнее Рассудка памяти печальной (Батюшков).
- Баркарола.
- Вариации на шотландскую тему.
- Мазурка (ля минор).
- «Детская полька».
- «Андалузский танец».
- Несколько сочинений в 4 руки.

Часть II. Хрестоматия педагогического репертуара

Фортепианное творчество М.И.Глинки в репертуаре ДШИ и ДМШ представлено небольшим количеством произведений: «Полька» (2 класс), «Мазурка» и «Прощальный вальс» (5 класс). В данной Хрестоматии представлены пьесы, которые могут быть включены в содержание учебного предмета «Специальность и чтение с листа» ДМШ и ДШИ.

Фуга a-moll. Ей присуще сходство со сферой романсовой лирики Глинки. Песенность, напевность тематизма полифонических произведений является характерной чертой полифонии русских композиторов.

Фуга имеет жанровые признаки менуэта – трёхдольность, неторопливый темп, изысканную мелодическую линию. Тема изложена трехголосно, но второй голос играет роль своеобразного подголоска, а не является второй темой. Форма фуги может трактоваться неодинаково.

При кажущейся простоте фуги в ней есть масса трудностей, с которыми ребёнок справится при определённых условиях – умении слушать полифонические голоса, вести мелодическое развитие темы.

Фуга отличается своего рода демократичностью, доступностью для юных музыкантов. Возможно исполнение обучающимися старших классов ДМШ и ДШИ.

Фуга Es-dur. Она довольно лаконична по форме. В ней слышны традиции русской старинной хоровой музыки и русской народной песни с её силой, мужеством и красотой народной души.

Фуга идёт в темпе *allegro*, имеет довольно оптимистический характер. Заканчивается семитактовой кодой в темпе *largo*, как бы демонстрируя свою значимость и самоутверждение.

Ученик должен понимать, что при исполнении полифонии основная задача - это певучесть, выразительность каждого голоса. Необходимо проучивать, петь в слух или про себя каждый из голосов отдельно.

Фугу можно использовать в старших классах ДШИ.

Прощальный вальс G-dur. Представляет собой изящную, кружевную миниатюру. Она соткана из тончайших оттенков эмоций, переживаемых во время прощания перед разлукой. Её светлый, приглушённо-завораживающий звуко-цвет вызывает ощущение некой загадочности, манящей полутонами, полунамёками.

Форма пьесы - простая двухчастная репризная с повторением частей.

Мелодика дышит и движется с едва уловимыми вздохами, вопросами, плавно восходящими и нисходящими подъёмами и спадами. Завершается тема кульминацией-горизонтом с мягким секундовым задержанием-приседанием. Достигается она с помощью линии глубокой обращённой мелодической

волны. Именно этот выразительный рисунок мелодии создаёт в каденции эффект появления ясного, чистого внутреннего света, тихой радости и надежды на счастье.

Прощальный вальс рекомендован для обучающихся пятых классов ДШИ и ДМШ.

Вальс B-dur. Имеет название *Valse favorite* (Любимый вальс). Он написан и исполняется в основном на штрихе *staccato* с частыми короткими форшлагами. А если обратить внимание на постоянные пометки *scherzando*, то, несмотря на встречающиеся *dolce* и *risoluto*, общий характер вырисовывается в нём очень изящный, шуточный, игривый и весёлый.

Вальс имеет сложную двухчастную форму. Особая трудность для исполнителя – частая смена тональностей. У ученика должна присутствовать особая чуткость восприятия и внимания к красочной гармонии.

Работа над педализацией – это еще одна выразительная сфера танцевальной пьесы, область творчества для преподавателя и ученика.

Пьеса годится для работы с продвинутыми учениками ДМШ.

Контрданс G-dur. Жанр, возникший в Англии во второй половине XVII века, проник позднее во Францию, Германию, а потом и в Россию. В России он, вероятно, роднится с кадрилию.

Программно-изобразительная пьеса имеет характер яркой, колоритной русской пляски. Принимаясь за работу над этой танцевальной пьесой, необходимо совместно с учеником определить сюжетно-драматургическую линию развития, обозначить образный круг и исполнительские приёмы, при помощи которых эти образы будут воплощаться.

Музыкальный язык этой пьесы содержит танцевальные интонации и острые ритмы, подчёркивающие яркий, искромётный характер.

Пьеса состоит из пяти частей. Основная трудность в исполнении – сохранить ритмическую стабильность и органичное единство формы.

Монастырка (новый контрданс D-dur). Образы пьесы связаны с воплощением разных женских характеров. Каждая новая фигура его – новый

характер женщины. Весёлая, наивная, живая, чувствительная, нежная – вот пять образов, пять женских характеров, отображённых Глинкой с его острой наблюдательностью и любовью к прекрасной половине человечества.

Пьеса состоит из пяти контрастных частей. Основные трудности при разучивании: частая смена темпов, динамики. Поэтому необходимо активизировать внимание ребёнка, научить его мыслить с опережением. Одной из главных задач является задача сохранения темпового единства при подвижной агогике.

Пьеса предназначена для обучающихся старших классов.

Ноктюрн Es-dur. В этой пьесе ощутима вокальная природа инструментальной мелодики – кантабильность оперно-итальянского слада и баркарольность. Важно объяснить это ученику для передачи жанрово-смысловой окраски ноктюрна.

Ноктюрн написан в сонатной форме без разработки. В главной партии пьесы необходимо сначала старательно проработать материал в левой руке с постоянным контролем линии баса.

Основные трудности: на протяжении этой пьесы происходит тонкая смена оттенков характера и смена динамики от *ff* до *pp*, что требует от исполнителя внимания и чувства меры.

Исполнение ноктюрна возможно при поступлении в музыкальное училище.

Ноктюрн f-moll «Разлука». Ноктюрн посвящён сестре композитора Людмиле Ивановне. Проникнутый элегическими настроениями, ноктюрн с его напевной мелодией во многом близок к романсу, созданному Глинкой. Сочинение крайне трудно для исполнения.

«Разлука» имеет 3-х частную репризную форму со вступлением и кодой. Нужно добиться плавного звуковедения в мелодии при певучем туше, в левой руке необходимо выверить двуплановость, в среднем разделе добиться слитного исполнения аккордов, которые даны в широком расположении.

Работа над темпом *rubato* в этом произведении требует особого внимания. Тут важно найти грань в достаточно чувственном исполнении и классической строгости. Естественное по динамическому плану вступление, многослойная по фактуре и по «оркестровке» кода также могут явиться предметом тщательной проработки в данном произведении.

Можно рекомендовать «Разлуку» лишь способным ученикам выпускных классов.

Вариации на тему Моцарта Es-dur. Вариации существуют в двух редакциях. В редакции 1852 года композитор сократил количество вариаций. Их всего три.

Однако во второй редакции все вариации предстают в новом обогащенном звучании: в 1-й и 2-й вариациях увеличивается количество голосов, во 2-й появляется подголосочная (русская) полифония, частый спутник глинкаевского композиторского мышления.

Тема написана в простой двухчастной репризной форме. Структура темы и тональность Es-dur не изменяются на протяжении всей формы.

В первой вариации появляются струящиеся гармонические фигурации и мелодические обороты. Музыка как бы воспроизводит оперную сцену.

Вторая вариация напоминает нежный оперный «дуэт согласия», в котором мягкие имитации переходят в совместное движение голосов в секстах и терциях.

Третья вариация похожа на прелюдию с выровненной пульсацией. Её фактура отличается удивительной прозрачностью, воздушностью. Инерция пассажного движения столь велика, что требуется ещё один раздел для торможения. Этим объясняется наличие коды. Основная трудность – сохранить целостность вариаций и ритмическую стабильность.

Вторую редакцию моцартовских вариаций, возможно, применить в учебном процессе старших классов ДМШ.

Вариации на русскую народную песню «Среди долины ровныя». Вариации на русскую песню стали сразу востребованы и популярны.

Лирический строй в них выражен естественно и просто. Музыка эта написана очень компактно, лаконично и гениально просто. Произведение яркое, не слишком объёмное.

Тема и все пять вариаций написаны в форме классического восьми тактового периода из двух предложений. Тема вариаций должна прозвучать просто, душевно. Тема имеет пометку темпа *Andante*.

В первой вариации уже появляется обозначение *sostenuto*. Фактура трёхголосная, где верхний голос, отдалённо напоминает тему, а средний и нижний всё время движутся восьмыми длительностями, что создаёт эффект «скрытой энергии». Потребуется немало поработать с учеником над ней, чтобы должным образом прозвучали все голоса, были услышаны все горизонталы и вертикали.

Во второй вариации скрытая энергия темы постепенно вырывается наружу. Обозначение *Con moto*, характер не столь песенный, а скорее танцевальный, виртуозный.

Третья вариация - бурная, яркая, со скерцозной серединой, темповое обозначение *Con fuoco più vivace*. Здесь и драматическое начало, и гротеск, и лирика, тревожная и взволнованная.

В четвёртой вариации характер музыки опять резко меняется. Образ русской песни, спокойной, сильной и задумчивой, становится надломленным, страдающим. Темповый указатель гласит *Adagio cantabile*. Но он не постоянный. Агогика подчинена образу, местами даже капризному, тонкому и нежному.

Заключительная вариация - изящная и виртуозная. Темп *Vivace*. Это блеск пассажей, но не просто виртуозных, а несущих большую художественную нагрузку, это главная кульминация всего вариационного цикла.

Пианисту очень непросто менять звуковую палитру, сыграть тонко и блестяще все пассажи, которые звучат то остро на «р», то ярко и сочно на «f». Необходимо кропотливо работать с аппликатурой. В редакции Б.О. и

Б.Е.Милич аппликатура проставлена очень удобно, с учетом возможностей учащихся музыкальных школ. Это произведение исполняют в основном в средних и старших классах музыкальной школы.

Список использованной литературы:

1. Глинка М.И. Записки. – М., Издательство «Музыка». 1988
2. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве. – М., Издательство «Музыка». 1988
3. Загорный Н.Н. Комментарии к ПСС М.И.Глинки для фортепиано. – М., Издательство «Музыка». 1952
4. Захваткин А.Н. Фортепианное творчество М. И. Глинки и его возможное место в репертуаре студентов музыкальных колледжей России. Разработка лекции ККМИ им. И.В.Казенина. Эл.ресурс: <https://iokk38.ru/wp-content/uploads/2019/06/Захваткин-А.Н.Фортепианное-творчество-МИ-Глинки-1.pdf>
5. Левашова О.Е. Михаил Глинка (в 2-х книгах). – М., Издательство «Музыка». 1988
6. Музалевский В.И. Русское фортепианное искусство. - Ленинград, Музгиз. 1961
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М., «Музыка». 1982
8. Петрушанская Е. Глинка и Италия. – М., Изд. Классика. 2009

РАЗВИТИЕ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ КАК ВАЖНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ В ОСМЫСЛЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЗАДАЧ УЧАЩИМИСЯ-ПИАНИСТАМИ

План-конспект открытого урока с методическими комментариями
на Креативной единой научно-методической неделе (2024)

Автор-составитель Ларцева Татьяна Иосифовна, преподаватель
МБУ ДО г.о. Самара «ДМШ им. П.И. Чайковского»

Предмет: «Специальность и чтение с листа» ДПОП-8 «Фортепиано».

Преподаватель: Ларцева Татьяна Иосифовна.

Учащаяся: Авдеева Дарья, 4 класс ДПОП-8 «Фортепиано».

Дата урока: 25.03.2024 г.

Тема урока: Развитие ассоциативно-образного мышления как важной составляющей в осмыслении художественных задач учащимися-пианистами.

Цель урока: Создание условий для развития ассоциативно-образного мышления и применения накопленных ощущений, наблюдений, исполнительских навыков в работе над художественным образом в музыкальном произведении.

Задачи урока:

• **Образовательные:**

- знакомство с новым жанром испанского танца, историей создания куклы-марионетки;
- формирование навыков звукоизвлечения в связи жанром и названием пьесы;
- освоение техники исполнения двойных нот.

• **Развивающие:**

- овладение навыками одновременного исполнения разных штрихов при разной динамике звука правой и левой рук для передачи характера и образного содержания в танцевальном жанре пьесы;

- развитие полифонического слуха в сложной фактуре изложения танцевальной пьесы, слухового контроля при исполнении.

• **Воспитательные:**

- расширение кругозора, музыкальной эрудиции ученицы;
- воспитание слухового контроля при передаче образного содержания исполняемых произведений;
- знакомство с произведениями смежных видов искусств: художественных иллюстраций, фотографий, просмотра танца (видео), техники кукловодов марионетки для понимания образного, художественного содержания пьесы.

Тип урока: комбинированный.

Форма организации урока: индивидуальный урок.

Вид урока: урок творчества.

Продолжительность урока: 25 минут

Место урока в учебном процессе:

Стадия работы - четвертый урок работы над пьесой. Ученица играет пьесу двумя руками.

Задание с предыдущего урока - выучить вступление и первую часть на память, повторение музыкального материала в III части. Исполнение в спокойном темпе.

Задача перед ученицей - точное прочтение текста, ритмически правильное исполнение.

Задачи работы преподавателя - работа над техникой исполнения аккордов и двойных нот в стройном звучании аккордовой фактуры для передачи чёткого горделивого характера темы с острым ритмом. В средней части - работа над трёхголосным изложением темы и соотношением звука правой и левой руки. Работа над штрихом легато и пластикой движения в мелодии, работа над фразировкой в средней части.

Планируемые результаты:

- Предметные: ученица сумеет сделать анализ формы и содержания, определит характер звукоизвлечения для передачи образов пьесы. Будет стремиться к

точному исполнению штрихов, полифонической фактуры, правильно распределит силу звука между руками и пальцами. Будет стремиться к передаче общей динамике пьесы танцевального жанра, а также контрастов настроения 2 и 1 и 3 частей.

- Личностные: у ученицы, занимающейся в танцевальном коллективе, участвующей в концертных программах включатся ассоциации эмоциональные, двигательные, визуальные и в содружестве с навыками и знаниями, полученными на уроке специальности, приведут к яркой передаче художественного образа.

Оборудование: инструмент фортепиано, нотная литература, иллюстрации (показ на компьютере). Музыкальный материал: ноты Ц. Кюи. «Куколки» (Испанские марионетки).

Методы работы: словесный, практический (показ), прослушивание музыкального произведения, методы личностно-ориентированной технологии, здоровьесберегающие методы.

План урока:

1. Информация о текущем этапе работы над пьесой.
2. Информация об особенностях испанского танца и особенностях куклы-марионетки.
3. Проигрывание пьесы Ц. Кюи «Куколки».
4. Краткий анализ исполнения пьесы и постановка художественных задач.
5. Работа над трудностями исполнения двойных нот, полифонической фактурой изложения и необходимыми особенностями звукоизвлечения для лучшего раскрытия художественного образа пьесы.
6. Показ педагогом приёмов, способов работы.
7. Закрепление навыков в работе над I частью и проведение аналогий и различий развития музыкального материала в III части пьесы.

8. Работа над изменением настроения, характера во II части пьесы. Навыки исполнения кантилены и выразительной фразировки для передачи настроения.

9. Итог урока.

10. Домашнее задание:

- Закрепление текста на память.

- Контроль за визуальным предупреждением движения рук в скачках, контроль положения локтя и кисти, свободы предплечья при игре двойных нот и собранности в аккордах. Роль пятого пальца в верхушках аккордов.

- Работа над деталями каждой рукой. Знание партии левой руки на память.

- Проработка средней части каждой рукой. Работа над мелодией первого голоса, выстраивание динамической линии.

Методическое сообщение (перед коллегами)

Ассоциативное мышление — это способ знакомиться с новым на основе своего опыта и впечатлений, ассоциаций. Наши связи действий происходят из ощущений и тех следов, которые они оставляют в нашем мозге. Ассоциация возникает в процессе осознания связи понятия и представления. Мы начинаем о чём-то думать, что-то представлять и возникает цепочка ассоциаций. У одного человека дождь за окном вызывает грусть и ощущение одиночества, а у другого благодать, которую он ждал в пекло, в жару, третий успокаивается от мерного ритмичного морозящего дождика, он может никуда не спешить, подумать.

Вызвать нужную ассоциацию у юного пианиста в работе над художественным образом в фортепианной пьесе очень важно. И тут мы обращаемся к его знаниям, впечатлениям, делимся своими художественными представлениями. Они могут быть причинно-следственными, пространственными, контрастными, обобщёнными, когда часть целого вызывает ассоциацию принадлежности к группе, роду, виду.

В процессе ассоциаций часто задействованы органы чувств, а именно это нам, работающим в области художественного образования, надо хорошо знать и применять в своей работе.

Для испанского народа танцы – одна из излюбленных форм проявления его чувств. «Жизнь и смерть, любовь и ненависть, труд, битва, игры, молитва – всё это, – писал испанский композитор Х. Нин, – послужило народу Испании основой для его песен и танцев».

Исполняя пьесу Ц. Кюи «Куколки» и знакомясь с другой редакцией пьесы, где это же пьеса названа «Испанские марионетки», я, сопоставив размер, ритмические и интонационные особенности пьесы со знакомыми жанрами испанских танцев, пришла к выводу, что это танец «Сегидилья». Композитор Ц.Кюи, прекрасно знающий современную ему музыку, мог вдохновиться «Сегидильей» из оперы Ж. Бизе «Кармен» и написать такую танцевальную пьесу для детей.

В работе с учащейся (Дашей Авлеевой), занимающейся в танцевальном коллективе, мне хотелось вызвать у нее слуховые, двигательные, визуальные ассоциации, пробудить эмоциональность, вызвать желание исполнить яркий, с упругими ритмами и смелым, горделивым характером танец. Такими по настроению являются вступление, 1 и 3 части, заключение пьесы. При этом необходима компактная техника игры двойных нот, распределение веса руки между пальцами.

Средняя часть более мелодичная по характеру, пластичная по способу звукоизвлечения, контрастная полифония по фактуре изложения. Говоря о смене характера изложения, настроения средней части, я обратилась к детским воспоминаниям ученицы, когда, играя с любимой игрушкой - куклой, зверюшкой - мы наделяем её человеческими качествами, представляя, что это наш друг, подружка, ребёнок, о котором мы заботимся, любим, подражая, в какой-то степени взрослым, маме.

Затронула я в занятиях с ученицей и термин кукла-марионетка, рассказав ей о происхождении марионетки, о рождении этого слова, о кукольном театре марионеток в разных странах и в России.

Я не стала затрагивать философию этого термина – кукла-марионетка - с ученицей, но для понимания и более глубокой и тонкой передачи выразительности средней части дала прочитать стихи С.Алиханова и А.Жигарева «Ожившая кукла» к песне В. Шаинского («По ниточке, по ниточке ходить я не желаю! Отныне я, отныне я, отныне я – живая!»). Я привлекла внимание ученицы к устройству куклы-марионетки, показав ей различные картинки, начиная от конструкции куклы до художественного воплощения в яркой картинке из детской книги. Эти примеры должны вызвать понимание важности владения различными приёмами исполнительской техники пианиста.

На уроке будут показаны упражнения для работы над двойными нотами, над укреплением для пятого пальца в игре аккордов, где требуется разная сила в извлечение звука на разные доли ритмических фигур и в разных звуках фактуры.

Как кукловод владеет всеми частями своих рук, сочетая движения кисти, предплечья, тонко манипулируя пальцами, приводит в движение куклу-марионетку, так и пианист, воплощая художественный образ, включая свой ассоциативный опыт мышления, создаёт в звуках художественный образ, настроение исполняемой пьесы.

Знакомясь с произведениями для фортепиано Ц.Кюи, обращаешь внимание на сложность изложения музыкального материала, многослойность фактуры, полифоничность, внимание к деталям нюансировки, голосоведения. Любовь композитора к искусству вокала, хоровой музыке, опере сказалась и на отношении к сочинениям для фортепиано, они одновременно напевны и динамичны, обладают ясной ритмической организацией и сложной фактурой изложения, многоплановостью в миниатюрах. Безусловно, в этих сочинениях проявился интерес композитора к внутреннему миру человека.

Список использованной литературы:

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: [записки педагога] / Генрих Нейгауз; [Послесл. В.М. Воскобойникова]. - [Изд. 7-е, испр. и доп.]. - Москва: Дека-ВС Государственный центральный музей музыкальной культуры, 2007.
2. Сергеева Г.П. Развитие ассоциативно-образного мышления учителя музыки в системе последипломного образования. Эл.ресурс: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitiye-assotsiativno-obraznogo-myshleniya-uchitelya-muzyki-v-sisteme-poslediplomnogo-obrazovaniya>
3. Смирнова Н.И. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. – Л., 1980.
4. Шмид-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. - М., Классика –XXI, 2007.

КАК РАБОТАТЬ НАД ВИРТУОЗНОЙ ПЬЕСОЙ. «LIFENASK» ДЛЯ ЮНЫХ СКРИПАЧЕЙ

Из опыта работы преподавателя

Автор Васенина Елена Юрьевна, преподаватель
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского»

Современная трактовка понятия «лайфхак» - это, в первую очередь, успешно функционирующий способ, а также прекрасное решение для того, чтобы быстро и без особых усилий совершить какое-то действие. Под действием может быть что угодно: способы, советы, технологии, алгоритмы, применяя которые, вы сэкономите время, а иногда и нервы. В этой статье я постараюсь дать рекомендации юным скрипачам и преподавателям, на основании своего опыта работы над виртуозной пьесой, воспользовавшись которыми, жизнь юных музыкантов станет немного легче.

«Виртуозная пьеса» - это музыкальная пьеса, в которой сочетаются быстрота темпа, ритм и четкость. Главным и необходимым условием для успешного исполнения виртуозной пьесы является, конечно же, быстрый темп. Потому что медленно любой что-то да сыграет, но покажите резвость пальчиков, их беглость, а так же – хорошую координацию: слаженную работу правой и левой руки.

Для скрипача координация является сложным моментом в игре на инструменте, так как правая и левая рука совершают разные двигательные приемы: правая – ловко «командует» смычком, а левая – отвечает за беглое движение пальцев по грифу.

Тем не менее, виртуозная пьеса постоянно встречается в репертуарных требованиях на конкурсах различного уровня. И перед педагогом стоит непростая цель: научить юного музыканта – скрипача справляться с этой трудной задачей на хорошем техническом уровне.

Есть несколько важных моментов, которые необходимо знать каждому профессиональному скрипачу – педагогу, чтобы научить ребенка играть на скрипке виртуозную пьесу.

Прежде всего, на первом месте должна стоять художественная задача. Преподаватель должен постараться найти правильные слова, интересные образные сравнения, чтобы лучше объяснить ученику, как сыграть конкретную виртуозную пьесу, не думая о трудностях, как бы, не замечая их. Давая название пьесе, композитор справедливо считает, что оно приоткрывает исполнителю содержание и направляет воображение по определенному руслу.

В работе с детьми, часто приходится раскрывать «подсказки», заключенные в названии, детализировать представления ученика с помощью рисунка, стихов, поэтического сравнения и т.д. Например, когда мы с ученицей 2 класса, Курочкиной Елизаветой, готовили к конкурсу виртуозную пьесу «Волчок», в которой есть эпизод, который следует исполнять штрихом сотийе, я предложила ей нарисовать эту детскую игрушку. Визуализация образа помогла ученице освоить кистевые движения правой руки, необходимые для игры штрихом сотийе. Бывает, что хороший, способный ученик играет с уверенностью и темпераментно, даже не догадываясь, что этот конкретный эпизод является «трудным местом» в пьесе.

Но если есть технические проблемы, следует разложить этот эпизод «на запчасти» и «отшлифовать» каждую деталь. Например, когда я со своей ученицей Хватовой Полиной учила «Гарантеллу» Дж. Эллертона к конкурсу, ей помогло «маленькое хитрое правило», знакомое многим профессиональным скрипачам. А именно: «маленькие ноты» (восьмушки или шестнадцатые) играть «маленьким смычком», т.е. небольшим отрезком смычка. Знание этого простого правила помогает добиться хорошей координации движений скрипача, слаженной работы правой и левой руки. Это правило работает, если в виртуозной пьесе встречается штрих «быстрое деташе».

В нашей любимой, часто исполняемой темпераментной виртуозной пьесе «Восточный танец» К. Мостраса, есть с эпизод с прыгающим штрихом

«спиккато». Я напоминаю о том, как играть «маленькие ноты», и при этом смычок должен прыгать над струной. Но также, есть важный момент: «прыгать, но ближе к струне», не слишком высоко отрываясь от струны. Знание этого «тонкого момента» в работе над штрихом «спиккато» помогает добиться быстрого темпа, легкости и свободы исполнения.

Скрипка – инструмент с нетемперированным строем, поэтому своим ученикам я постоянно внушаю мысль о том, что необходимо вырабатывать у себя обостренное чувство интонации. Время от времени, даже когда виртуозная пьеса практически готова к исполнению, мы устраиваем «генеральную уборку», безжалостно исправляя малейшую неточность. Часто самыми «коварными» оказываются те ноты, которые берутся 4 пальцем.

Отдельного подробного разъяснения заслуживают виртуозные пьесы на штрих легато (например, 12-16 нот на смычок или больше). Это такие известные всем скрипачам пьесы: «Прялка» Н. Рубинштейна, «Бабочки» В. Шера, «Кукушка» Л. Дакена и др.

В таких пьесах вся техника сосредоточена в левой руке: беглость и четкая работа пальцев, а правая рука как бы «отдыхает». Часто у учеников возникает напряжение, скованность левой руки и психологический страх перед подобными пьесами. Как можно помочь справиться с напряжением? На помощь придет правая рука! Ведь наши руки – парные органы и поэтому работают синхронно. Если «уговорить» правую руку свободно, «с воздухом» проводить смычок, сохраняя при этом спокойствие и не теряя хладнокровия, то и левая рука, подчиняясь «командующей» правой, приобретает уверенность, свободу от излишнего напряжения. И пальцы сами легко «побегут по графу».

Всегда следует помнить, что главной у скрипача, является правая рука. Именно от свободы и ловкости правой руки зависит качество звука, которому следует уделять большое внимание в работе. Именно о красивом звуке, прежде всего, должен помнить хороший скрипач!

Особенно обидно бывает юному музыканту, если в целом благополучно справившись с техникой, он не получает долгожданную награду потому, что

забыл о главном – качественный красивый звук! Это значит - педагог недоработал, «не вложил» эту мысль в голову ученику. Как я всегда внушаю своим ученикам: играть на скрипке – это умственная работа, многие дети меня хорошо понимают.

Конечно, исполнение виртуозной пьесы, тем более, на конкурсе, непростая задача для юного скрипача. Она требует концентрации внимания, хорошей технической подготовки, мобилизации воли для достижения наилучшего качества исполнения. Юным музыкантам важно знать, что силу воли нужно также тренировать, как и технику.

Надеюсь, эти практические рекомендации, на основании моего опыта работы над виртуозными пьесами принесут пользу юным скрипачам и преподавателям.

МЫ - НАСЛЕДНИКИ ТРАДИЦИЙ, МЫ - ТВОРЦЫ БУДУЩЕГО

Презентация опыта работы преподавателя
на Креативной единой научно-методической неделе (2024)

Автор Зубарева Маргарита Александровна, преподаватель
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского»

Главными составляющими единства народа страны является единство и непрерывность традиций, любовь к Родине, гордость от принадлежности к своей стране. Важнейшими факторами формирования такого отношения являются культура, наука, спорт, достижения промышленности, боеспособная и вызывающая любовь и уважение населения армия. Наиболее массовым и наиболее простым и наименее затратным в исполнении механизмом формирования единства народа является массовое возрождение и развитие традиций хорового пения.

Развитие хоровой культуры является гарантией развития страны в целом, гарантией её независимости, территориальной целостности, высокого международного авторитета. Только высокий уровень культуры народа может обеспечить высокие результаты в развитии науки, промышленности, образования, здравоохранения, обороноспособности, в поддержании и развитии патриотизма.

Хоровое пение издревле являлось фундаментом отечественной музыкальной культуры, универсальным способом освоения духовно-нравственных идеалов. Это – национальное достояние России. Коллективный характер и широкая доступность при большой силе художественного воздействия делают этот вид музыкального исполнительства самым массовым и одновременно самым действенным средством приобщения людей к ценностям музыкальной культуры.

Благодаря хоровому пению широкие слои народа получают возможность не только слушать высокохудожественные образцы музыкального искусства, но и соприкоснуться с ними в процессе активного исполнительства. Только здесь лучше всего воспитывается чувство ансамбля, чувство локтя, взаимной ответственности; ощущение, что вместе ты можешь сделать то, что не способен сделать один. Пение в хоре – тропа, ведущая во все отрасли культуры. Все её виды воспринимаются поющим в хоре человеком острее, ибо все они связаны.

В настоящее время организовано довольно много хоровых программ, фестивалей, конкурсов и проектов: Всемирные Хоровые игры, где объединяются хоры независимо от возраста и культурной национальной принадлежности, телешоу проект «Ну-ка все вместе, хором!» - всё это способствует сохранению традиций и развитию хоровой культуры.

Занятия в хоре оказывают в целом положительное воздействие, как на детей, так и на взрослых:

У детей занятия в хоре:

- улучшают общее состояние здоровья, способствуют правильному физическому развитию;
- способствуют развитию памяти и речи;
- способствуют повышению успеваемости по точным наукам, литературе, русскому и иностранным языкам;
- способствуют развитию навыков общения, повышают коммуникабельность, умение работать в коллективе;
- повышают общий культурный уровень, в том числе способствуют закреплению и сохранению культурных традиций;
- формируют высокую самооценку, уверенность в собственных силах, нацеленность на результат;
- уберегают от проявления агрессии;
- способствует развитию социальной толерантности, в том числе развитию милосердия.

Позвольте поделиться своей работой и небольшими достижениями в области хорового пения, в процессе которой мы опираемся и развиваем традиции как русской хоровой культуры в целом, так и традиции и идеи педагогов Детской музыкальной школы им.П.И.Чайковского г. Самары, продолжаем проектную деятельность в учебной и внеурочной работе, прививая любовь к музыке, эстетические чувства через хоровое пение.

Для начала хочется сказать, что появление первого хора в России относится к 1479 году, когда при Хоре Государевых певчих дьяков (основан указом Великого князя Московского Иоанна III в 1476 году) появился Хор малолетних певчих. Первые церковные службы исполнялись составом исключительно из мужчин и мальчиков, с чем связано появление первого синодального хора, а затем хоров хорового училища России и других капелл и детских хоров мальчиков.

Так и в нашей школе 2 года назад появился хор мальчиков («Соловей»), тем самым продолжая исконно русскую культуру и развеивает миф, что хор в основном предназначен для девочек. Они также искренне любят петь и также способны создать свою хоровую команду. За это время хор успел принять участие в одном из «Рождественских вечеров» в консерватории (институте культуры), который проходит каждый год в канун нового года и Рождества как отчётный концерт хоровых коллективов нашей школы.

Хор мальчиков принимал участие в концертах нашей школы, посвящённых разным событиям и датам. На данный момент мы готовимся к участию в первом для нас международном музыкальном конкурсе-фестивале им С.Орлова (в апреле 2024 года). Переживаем и надеемся на хороший результат.

Следующий проект, который продолжает традиции нашей школы, а именно, отчетный концерт хоров младших классов, прошёл в марте 2023 года. Он был организован как маленький музыкальный спектакль - посредством небольшого, но очень красочного репертуара был создан мини мюзикл из песенок, разучиваемых на занятиях хора. На основе детских песенок,

сочинённых нашим преподавателем Шачковой Яной Денисовной, стихов и потешек хор учащихся 1 классов «Первоцвет» показал милую музыкальную сказку, которую мы назвали «Кошкин дом и его друзья».

И последнее, о чем хотелось еще сказать сегодня в продолжение темы о наследии традиций. В нашей школе, начиная с 2009 года, создавались и реализовывались проекты, которые были организованы нашими педагогами и их учениками на уроках сольфеджио и занятиях хора. Идейными создателями являлись Шиндяпина Е.Н. и Матасова М.Н. (их работы вы можете увидеть на экране). Было реализовано пять проектов и создано на их основе несколько сборников сценариев с музыкальными иллюстрациями из произведений разных композиторов для хора. Познакомившись с ними в нашей библиотеке, у меня тоже возникла идея сделать такой проект и собрать сборник, в который бы вошли как знакомые песенки и попевки для детей с их рисунками и стихами, так и сочинённые маленькие песенки о животных Шачковой Я.Д. (с компьютерным набором и текста и нот).

Предлагаемые произведения предназначены для самых маленьких певцов, которые только начинают своё знакомство с музыкой, искусством хорового пения. Песни подобраны с учётом особенностей детей младшего школьного возраста, а также тех учебных задач, которые стоят на первом этапе обучения.

Умение ребёнка эмоционально относиться к музыкальным произведениям, умение осмыслить их содержание, чувствовать характер являются важнейшими музыкальными способностями детей. Детский хор - живой организм, удивительное существо, постоянно растущее, изменяющееся и всегда молодое. Детский хор - особый исполнительский инструмент, хрупкий и нежный, гибкий и отзывчивый, которому подвластно искреннее и непосредственное выражение самых глубоких детских человеческих чувств. Его нужно вырастить, взлелеять, научить, настроить, воспитать... Вот в этом мы видим нашу деятельность в продолжении и развитии традиций нашей школы и традиций хорового искусства нашего города и страны в целом.

РИТМО-ТЕХНИКА BODY PERCUSSION В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕ

Презентация опыта работы преподавателя
на Креативной единой научно-методической неделе (2024)

Автор Плеханова Виолетта Вячеславовна, преподаватель
МБУ ДО г.о.Самара «ДМШ им.П.И.Чайковского»

Огромную часть в жизни человека занимает музыка. Одним из первоисточников музыки является ритм, который жизненно важен для музыкального искусства. В переводе с греческого ритм – мерное течение. Под ритмом понимается организация музыки во времени, последовательность длительностей звуков, отвлеченная от их высоты. В музыкальном произведении ритмическую структуру образует последовательность звуков и пауз. Музыкальный ритм фиксируют с помощью музыкальной нотации.

В разных эпохах истории музыки, в различных национальных культурах ритм занимает неодинаковое место. Например, в культурах народов Африки или Латинской Америки ритм выходит на первый план. В других случаях, например, в русской протяжной песне, на первом плане оказывается чистота мелоса, поглощая выразительность ритма. Но в любых случаях музыкальное произведение имеет форму ритмической организации.

Чувство ритма – одна из ведущих музыкальных способностей. Чувство ритма имеет моторную природу. Большинство людей чувствуют, что непреодолимая сила побуждает их делать мышечные движения, аккомпанирующие ритмам. Моторные реакции заключаются в мышечных сокращениях языка, мышц головы, челюстей, пальцев рук, ног, в напряжениях, возникающих в гортани, голове, грудной клетке и конечностях, в зачаточных сокращениях головной и дыхательной мускулатуры, и, наконец, в одновременной стимуляции мышц-антагонистов (сгибателей и разгибателей), вызывающей смену фаз напряжения и расслабления без изменения

пространственного положения органа. Таким образом, восприятие ритма никогда не бывает только слуховым; оно всегда является процессом слуходвигательным. Переживание ритма по существу своему активно. Причем мышечные движения являются не результатом, а необходимым условием переживания ритма.

Идея синтеза музыки и движения была подхвачена швейцарским музыкантом и педагогом Эмилем Жаком Далькрозом (1865-1950), который разработал на ее основе уже в начале XX века систему музыкально-ритмического воспитания детей. Эта система стала известна во многих странах Европы и в России под названием «метода ритмической гимнастики».

Современность и актуальность этой методики и по сей день не только в ее названии, столь широко используемом многими специалистами по физическому и музыкальному воспитанию. Заслуга Э.Далькроза прежде всего в том, что он видел в музыкально-ритмических упражнениях универсальное средство развития у детей музыкального слуха, памяти, внимания, выразительности движений, творческого воображения. По его мнению, с первых лет жизни ребенка следовало бы начинать воспитание в нем мышечного чувства, что, в свою очередь, способствует более живой и успешной работе мозга. При этом Далькроз считал важным и то, как организован сам процесс занятий с детьми, который должен приносить детям радость, иначе он теряет половину своей цены.

Российские педагоги-ритмисты понимали важность распространения музыкально-ритмического воспитания для детей и молодежи. Ими была проделана огромная работа по дальнейшей разработке практического материала и пропаганде системы Жака Далькроза в различных школах. Н.Г.Александрова характеризовала ритмику как одно из средств биосоциального воспитания и ставила ее в центр соприкосновения педагогики, психофизиологии, научной организации труда, физкультуры, художественного развития и т.д. Она пропагандировала систему Далькроза на многочисленных

лекциях, выступлениях, на которых подчеркивала также и лечебное значение занятий ритмикой.

Таким образом, прогрессивная система музыкально-ритмического воспитания Жака Далькроза была положена в основу работы российских педагогов, которые по инициативе Н.Г.Александровой организовали Московскую ассоциацию ритмистов, где разрабатывали учебные программы (для школ, техникумов, консерватории) и методические указания к занятиям по ритмике для учебных заведений, систематизировали практический материал.

Огромным событием в мировой музыкальной педагогике стало творчество выдающегося немецкого педагога и композитора Карла Орфа (1895 — 1982). В ряде своих общих положений она близка тому, что предлагалось Б.Л. Яворским и Б.А. Асафьевым в начале и середине 20-х годов XX столетия. Система К. Орфа, названная автором «Элементарное музыкальное воспитание», воплощена в пяти томах «Шульверка» в переводе на русский означавшего «школу движения», и провозглашает активное действие учащегося в процессе обучения. Шульверк включал сборники песен и пьес, предназначенных для исполнения детьми на элементарных детских инструментах с авторскими комментариями.

В музыкальном воспитании Карл Орф переносит «центр тяжести» с односторонне гармонической стороны на ритмическую. Активизирует учеников не только в двигательных упражнениях, но и путем их собственного музицирования. Сложным художественным инструментам К.Орф предпочел примитивные ритмические, которыми сравнительно легко мог овладеть учащийся. Карл Орф так говорил о применении своей системы: «Элементарная музыка – это не музыка сама по себе: она связана с движением, танцем и словом; её нужно самому создавать, в нее нужно включаться не как слушателю, а как её участнику».

В XX веке в поиске нового звучания, новых технологий, вокальных методик музыканты пришли к пониманию, что собственное тело само по себе представляет отличный музыкальный инструмент с различными оттенками

звучания. Это не только самый доступный инструмент, но и, в то же время, самый тонкий и сложный. Палитра звуков, извлекаемых им практически безгранична.

Body Percussion (перкуссия тела) – направление, в котором в качестве инструмента используется тело, а не голос. Это техника владения своим телом как «музыкальным инструментом» с элементами танца. Научившись виртуозно им управлять, можно овладеть универсальным и понятным в любой точке земли языком ритмов и движений. По мнению Гарифуллиной Резиды, человеческий организм – это оригинальный и единственный ударный инструмент, которым обладает каждый. Благодаря своей доступности это направление широко используется в музыкальном искусстве. Перкуссия тела может выполняться самостоятельно или в качестве сопровождения музыки или танца.

Уже в методиках К. Орфа, З. Кодай присутствуют элементы воспроизведения ритма при помощи тела. Одним из родоначальников Body Music является музыкант из Бразилии — Fernando Barba, он создал свою звуковую систему. Его метод используется во многих странах мира. Локализацию звуков тела Barba обозначил слогами, которые проговариваются и легко запоминаются. Так же среди родоначальников направления Body Music стоит упомянуть американца Keith Terry и испанца Santy Serratos.

Звуки тела или перкуссия – это метод исследования, заключающийся в постукивании по поверхности тела с оценкой возникающих при этом звуков (медицинский подход). Амплитуда, частота и время затухания звуковых волн зависят от физических свойств среды, в которой они возникают, прежде всего, от плотности и массы перкутируемого тела .

Детям нравится заниматься Body Percussion – для них так естественно взаимодействовать с различными частями своего тела, в отличие от взрослых, которым зачастую мешает скованность и зажимы.

В музыкальных школах каждый ученик первоначально осваивает такие музыкальные элементы как ритм, метр, темп и именно движения собственного

тела помогают ему в этом (отбивает ритм ладонями, ногой и др.). Экспериментируя с движениями тела, ритмические рисунки исполняются на разных его частях. Например, это топот ногами или притопы различной силы, похлопывания по коленям или шлепки одной или двумя руками по бедру, хлопки в ладоши раскрытыми или согнутыми «лодочкой» ладонями, щелчки пальцами.

В данной технике традиционно используют четыре основных body-звука:

- Stomp – шагание ногами по полу или резонирующе
- Patsch – хлопки ладонями по бедрам (поочередно или одновременно);
- Clap – хлопанье в ладоши;
- Click – щелчки большим и средним пальцем.

На наших хоровых занятиях техника Body percussion применяется в следующих формах:

- 1) ритмическая игра «Эхо».
- 2) исполнение песен с ритмическим сопровождением;
- 3) исполнение небольших песен/потешек/ с ритмическим и инструментальным сопровождением. Ритмические формулы могут предлагать я или детям в качестве домашнего задания.

На начальных этапах в работе с хоровым коллективом могут использоваться несложные детские попевки, русские народные песни, обработки, которые можно заполнить хлопками, притопами. Учащиеся довольно быстро запоминают набор движений, и разучивание происходит более быстрее (Рисунок 1).

6 Не быстро Детская песенка «Василек»



Ва - си - лек, ва - си - лек, мой лю - би - мый цве - ток,
Ско - роль ты, мне ска - жи, за - си - не - ешь во ржи?



Рисунок 1 – Ритмическая игра «Василек»

Г.А.Свиридов отмечает, что все ритмические упражнения и игры неразрывно связаны с ритмическими особенностями разучиваемого песенного репертуара [38]. Большую помощь в освоении ритмических групп оказывают ритмические слоги:



Рисунок 2 – примеры ритмических слогов с элементами относительной сольмизации

Все ритмические упражнения подчинены основной цели - правильному ритмическому восприятию детьми изучаемого, слушаемого музыкального материала, а также воспитанию у них навыков ритмического аккомпанемента. Возможны различные варианты ритмического аккомпанемента: дети могут играть на музыкальных инструментах (фортепиано, металлофон, блокфлейта и

т.д.). Один из приемов - метрическая пульсация при помощи равномерного отстукивания. Например, четвертная пульсация отстукивается ладонью левой руки, а ее дробление - указательным или средним пальцем правой руки. Одновременно с этим воспроизводится голосом ритмический рисунок [38].

На этом этапе эффективность усвоения материала еще больше усиливается, если применять игровые приемы, так называемые ритмические игры.

Какова польза применения ритмических игр на хоровых занятиях?

1. Воспитание метроритмических навыков (проработка сложных ритмов, синкоп, удержание точного темпа, воспитание двигательной координации, симметричное владение правой и левой руками)

2. Ритмические игры могут использоваться в хоре для оживления обстановки, как вариант зарядки, двигательной активности; на праздниках в виде массовых игр.

3. Детям нравится заниматься body percussion - это взаимосвязь с различными частями своего тела, помогает избавиться от скованности и эмоционального зажима. Появляется эмоциональный подъём, необходимый для коллектива.

Самая простая игра называется «Эхо». Ведущий прохлопывает ритм в заданном темпе, а весь коллектив пытается его повторить. Затем ведущий прохлопывает новый ритм, при этом темп остается прежним. Здесь огромную роль играет задача ведущего, чтобы как можно разнообразней задать ритм.

Приведем примеры ритмических игр (Рисунки 3-6).

1. Ритмическая игра «Треугольник».

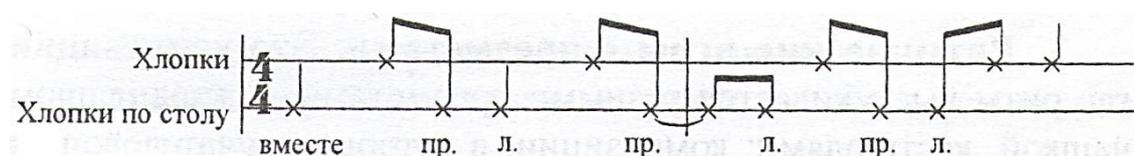


Рисунок 3 – ритмическая игра «Треугольник»

2. Ритмическая игра «Гемиола».

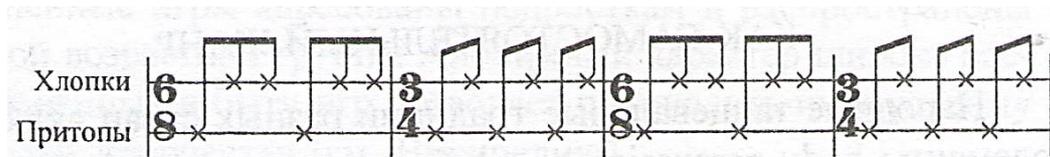


Рисунок 4 – ритмическая игра «Гемиола»

3. Ритмическая игра «Семерки». Состоит из 4 комбинаций, сопровождается счётом вслух.

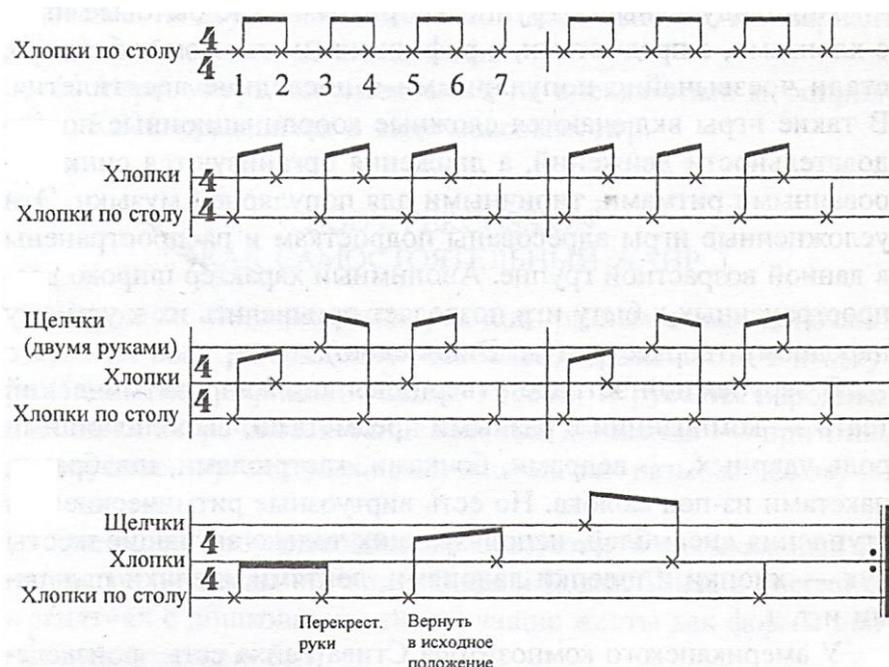


Рисунок 5 – Ритмическая игра «Семерки»

5. Ритмическое упражнение «Притопы с синкопой».

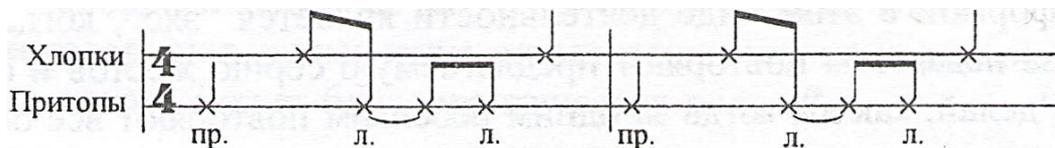


Рисунок 6 – Ритмическое упражнение «Притопы с синкопой»

В своей работе В.Попов отмечал, что воспитание ритмического чувства необходимо связывать с песенным репертуаром, имеющие игровое начало. Пение «Заключительного хора» из оперы «Муха-Цокотуха» М.Красева может сопровождаться простыми движениями, идущие от содержания: на слова «бом-

бом»- хлопать в ладоши, «топ-топ»- стучать ногами, «громко бьет в барабан» - изображать удары палочками в ритме мелодии.

Современная музыка - это музыка, в полной мере использующая современный уровень развития музыкального языка. Основными элементами выразительности современного музыкального языка является: мелодия, гармония, музыкальный ритм.

Мелодия - главный элемент восприятия музыки. Восприятие мелодии связано со способностью «эмоционально различать ладовые функции звуков мелодии, чувствовать эмоциональную выразительность звукового движения». Ритмические достижения музыкальной практики XX века, с одной стороны, делают теоретическую проблему ритма актуальной для современной творческой практики, с другой – дают принципиально новый материал, позволяющий современной теории полнее, чем раньше, судить о ритме.

Характерные черты современного ритма:

- стремление выйти за рамки равномерной пульсации тактового метра;
- обилие новых ритмических приёмов: акцентирование, синкопирование, ритмическая переменность.

Современные композиторы все чаще стали обращаться к элементам перкуссии в своих произведениях. Так, например, педагог и композитор академии искусств им.Гнесеных А.Л.Ларин написал цикл произведений для детского хора с элементами «Body Percussion». Выписав подробно, какие конкретные элементы перкуссии (топнуть левой ногой, хлопнуть обеими руками по животу, хлопнуть в ладоши), он хотел бы слышать в данном произведении. В данных произведениях присутствуют основные элементы выразительности современного музыкального языка (мелодия, гармония, музыкальный ритм).

Яркая образная сфера, и ритмические особенности присущи хоровым произведениям современных композиторов. При работе над ритмом, здесь можно использовать и движения (например, покачивания), игру на ударных инструментах (маракасы, треугольники и т.д.).

Так же можно использовать так называемые «звучащие» жесты (для этой цели служат руки и ноги детей). Эти «инструменты» даны человеку самой природой, и их использование отличается универсальностью. Звучащие жесты являются не просто носителями определенных тембров, их использование вносит необходимый элемент движения в освоение ритма.

Список использованных источников:

1. Александрова, Н.Г. Ритмическое воспитание / Н.Г. Александрова. - Москва: Муз. Отдел НКП, 1920. - 17 с.
2. Баренбойм, Л.А. Музыкальное воспитание в XX веке. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / Л.А. Баренбойм.- Москва: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1978. - 376 с.
3. Вашкевич, Н.Л. Эмиль Жак-Далькроз и его метод музыкального воспитания. Ритмическая гимнастика Эмиля Жака Далькроза/метод. пособие Твер. обл. учеб.-метод. центр учебных заведений культуры и искусства, Твер. муз. училище имени М. П. Мусоргского. – Тверь: 2010. 32 с.
4. Вейс, П.Э. Вопросы методики музыкального воспитания детей/ П.Э. Вейс. – Москва: «Музыка», 1975.- 128 с.
5. Волкова, Г. А. Логопедическая ритмика: Учеб.для вузов / Г. А. Волкова.- Москва : Владос, 2002.– 272 с.–ISBN 5-691-00936-2 : 58.95.
6. Келлер, В. «Шульверк» Орфа и его международное значение // Музыкальное воспитание в современном мире // Редкол.: Д. Б. Кабалевский и др. - Москва: Советский композитор, 1973. С. 198-201.
7. Кирнарская, Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. - Москва: Таланты-XXI век, 2004. - 496 с.
8. Кострицкая, И.В. Музыкально-ритмическое воспитание в разных педагогических практиках. Теоретический анализ // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. 2006. С. 70-71- ISBN (В обл.).
9. Леонтьева, О.Т. Карл Орф. М.: Музыка, 1964. 160 с. 32. Луговская А.Е. Ритмические упражнения, игры и пляски. - Москва: Советский композитор, 1991- 112 с.