

Управление культуры Администрации города Смоленска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска



ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

материалы методической, творческой, проектной деятельности
преподавателей, концертмейстеров
муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска
2021-2022 учебный год

Выпуск 6



Смоленск
2022

Управление культуры Администрации города Смоленска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска

ПАЛИТРА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ

материалы методической, творческой, проектной деятельности
преподавателей, концертмейстеров
муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования
«Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска
2021-2022 учебный год

Выпуск 6

Смоленск
2022

Составитель:
Еремеева Наталия Георгиевна,
заместитель директора по учебно-методической работе
МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Палитра педагогических исканий: материалы методической и творческой деятельности преподавателей, концертмейстеров муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Детская музыкальная школа № 1 имени М.И. Глинки» города Смоленска, 2021-2022 учебный год / сост. Н.Г. Еремеева. Вып. 6. – Смоленск: 2022. – 114 с.

В текстах сохранены стиль, орфография и пунктуация авторов.

СОДЕРЖАНИЕ

МАТЕРИАЛЫ III ОТКРЫТОЙ ОБЩЕШКОЛЬНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «СОВРЕМЕННЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ: МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И ИННОВАЦИЕЙ»

25.10.2021

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

«МОТИВАЦИЯ КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ»

<i>Доронина Марина Амперовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Мотивация в образовательном процессе ДМШ.....	8
<i>Медведева Инна Владимировна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Игра на флейте - мотивация заниматься на флейте.....	11

СЕКЦИЯ № 1

ТЕМА: «КАК ИСПОЛНЯТЬ БАХА. И.С. БАХ ДВУХГОЛОСНЫЕ ИНВЕНЦИИ»

<i>Макаренкова Жанна Амирановна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Методический разбор двухголосной инвенции C-dur.....	14
<i>Алякринская Татьяна Валентиновна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска И.С. Бах Двухголосная инвенция c-moll.....	20
<i>Маркелова Наталья Витальевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Работа над двухголосной инвенцией №15 h-moll И.С. Баха.....	28

СЕКЦИЯ № 2

ТЕМА: «МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ НА СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ»

<i>Попередина Светлана Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Оптимизация технической подготовки начинающего скрипача.....	30
<i>Боброва Любовь Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Особенности обучения и преподавания на струнно-смычковых инструментах на современном этапе. «Записки педагога» часть 1 (Из опыта работы).....	36
<i>Триняк Мария Васильевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Особенности подготовки ученика к концертным выступлениям в современных условиях.....	43

СЕКЦИЯ № 3

ТЕМА: «РЕПЕРТУАР КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ДМШ»

<i>Ковальчук Наталья Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Репертуар как основа творческого развития, обучающегося ДМШ.....	46
<i>Барзунова Елена Олеговна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Основные правила при выборе репертуара для учащихся в классе аккордеона.....	51
<i>Клименкова Анна Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Формирование концертного репертуара в классе домры.....	53
<i>Мищенков Сергей Владимирович</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Русская народная песня как одна из основных составляющих репертуара в классе баяна-аккордеона.....	57
<i>Борискова Галина Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Произведения современных композиторов в репертуаре гитаристов.....	60
<i>Бурцева Татьяна Александровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Включение в репертуар произведений с колористическими приёмами игры на балалайке.....	64
<i>Николаев Сергей Викторович</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Роль эстрадных произведений в репертуаре обучающихся ДМШ.....	68

СЕКЦИЯ № 4

ТЕМА: «ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОВЕЙШИХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПРЕДМЕТОВ»

<i>Живуцкая Раиса Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Ступени слухового восприятия. Из опыта работы в ДМШ.....	77
<i>Жиромская Елена Викторовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Использование элементов ритмики на уроках сольфеджио в младших классах.....	79
<i>Виницкая Венера Бикбатыровна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Современная учебно-музыкальная литература в системе образовательных координат.....	82

<i>Селянина Алиса Сергеевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Терменвокс на уроках сольфеджио.....	85
---	----

СЕКЦИЯ № 5

ТЕМА: ИННОВАЦИОННЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ ВИДЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ
НА ПРЕДМЕТЕ «ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ»

<i>Рогачева Наталья Николаевна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска К вопросу о неотъемлемости акцента на тему «Традиционная картина мира» в рамках предмета «Фольклорный ансамбль».....	87
--	----

<i>Затюпо Инна Борисовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Фольклор как средство детского самовыражения, знакомства с традициями и обычаями родного края.....	92
---	----

<i>Орлов Александр Николаевич</i> , концертмейстер МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Некоторые аспекты работы концертмейстера на уроках детского фольклорного ансамбля, фольклорной хореографии.....	98
--	----

СЕКЦИЯ № 5

ТЕМА: «ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ХОРОМ»

<i>Николаева Екатерина Владимировна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Роль предмета «Хоровой класс» в образовательном процессе обучающихся инструментальных отделений учреждений дополнительного образования.....	100
--	-----

<i>Носова Софья Анисовна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Формирование вокально-хоровых навыков на уроках хора.....	102
---	-----

<i>Сенченко Светлана Ивановна</i> , преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска Принципы подбора учебного и концертного репертуара в детском хоровом коллективе.....	106
--	-----

*Доронина Марина Амперовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска*

Мотивация в образовательном процессе ДМШ

Главная задача современного обучения в детской музыкальной школе – повышение эффективности учебного процесса. Разумеется, все преподаватели ДМШ хотели бы видеть заинтересованность учеников на занятиях, их успешные выступления на концертах и отличную успеваемость. Однако далеко не все преподаватели могут похвастаться такими увлеченными музыкой обучающимися. Гораздо чаще можно наблюдать ситуацию, когда ребенок с хорошими, и даже отличными, музыкальными данными имеет весьма скромные успехи. В этом случае можно говорить об отсутствии положительной мотивации у обучающегося. Для решения вопросов обучения и воспитания личности ребенка нужно сформировать учебную мотивацию.

Мотивация как термин начал использоваться не так давно, но прочно вошел во все сферы деятельности, включая и современную педагогику.

Что же такое мотивация? Слово мотивация (movere лат.) – означает побуждение к действию. Это психофизиологический процесс, диктующий направление поведения человека.

Например, в повседневной жизни мы сталкиваемся с отсутствием желания рано вставать, заниматься домашней уборкой, делать уроки или писать диссертацию. откладываем важные дела «на потом». От того насколько быстро мы переходим от размышлений непосредственно к самому действию и есть наша мотивация.

Мотивацию давно используют на предприятиях для работы с персоналом, считается что мотивированный сотрудник работает эффективнее и, разумеется, приносит больше прибыли. Для работника, в свою очередь, мотивация – это финансовое стимулирование. Давайте посмотрим, получится ли успешно применить мотивацию в учебном процессе ДМШ?

В учебный процесс музыкальной школы должен быть вовлечен не только ученик, но и преподаватель и родители. Если великие музыканты были мотивированы от рождения своим талантом и сами рано проявляли свои способности, поражая окружающих исключительным усердием в занятиях, то большинство современных детей нуждаются в дополнительной мотивации со стороны родителей и педагога. Мотивацией для обучающегося

являются оценки, возможность выступить на различных концертах и конкурсах, похвала родителей и преподавателя.

Учебная мотивация – это комплексная система, состоящая из целей, мотивов, реакций на неудачу и потребности получения учеником новых знаний.

Правильная мотивация преподавателя, обучающегося и родителей это залог успешного образовательного процесса, воспитание не только музыкально грамотного любителя, но и возможно, успешного профессионала.

Структура и виды мотивации.

Состав мотивации следующий:

- 1.Доброжелательная атмосфера и положительный настрой ученика;
- 2.Максимально понятная цель задания;
- 3.Мотивы для достижения цели;
- 4.Положительная реакция на неудачу;
- 5.Настойчивость в достижении своей цели.

Виды мотивации:

Внешняя мотивация – это мотивация не связана с определенной деятельностью, но обусловлена внешними обстоятельствами или людьми к субъекту.

Внутренняя мотивация – это мотивация, связанная с содержанием деятельности.

Положительная и отрицательная мотивация:

Мотивация, основанная на положительных стимулах, называется положительной. Мотивация, основанная на отрицательных стимулах, называется отрицательной.

Можно привести такой пример: «Если я буду каждый день играть на виолончели, я выучу программу и сдам экзамен» – это положительная мотивация, а «если я не сдам экзамен на 5, то родители не купят мне новый телефон» является отрицательной мотивацией.

Оценка как мотивация.

Очень часто преподаватели пользуются только оценкой, мотивируя обучающегося на активную работу на уроках и дома. Однако деятельность ребенка без интереса к познавательному процессу, становится малоэффективной. Из этого следует, что оценка для обучающегося перестает быть мотивирующей и весь учебный процесс для него теряет ценность. Для формирования устойчивой положительной учебной мотивации нужен качественный анализ проделанной учеником работы, с указанием всех положительных моментов, и подробный разбор неудач с выявлением причин,

а не только указать на их наличие. Качественный анализ формирует у обучающихся правильную самооценку их работы, а оценка в баллах должна занимать второстепенное место. Не следует злоупотреблять неудовлетворительными оценками, а для детей младшего возраста вообще лучше их избегать, просто объясняя и прорабатывая навыки до полного их усвоения.

Уровень мотивации.

По результатам различных тестов на определение уровня мотивации можно сделать вывод, что есть определенный оптимальный уровень мотивации, при котором лучше всего осуществляется деятельность человека. Если уровень мотивации завышен, то уровень активности увеличивается, растет напряжение, и как следствие в деятельности (а также в поведении) наступают сбои, нарушения, что влечет за собой снижение эффективности работы. Слишком высокий уровень мотивации вызывает негативные эмоции – волнение, стресс, напряжение и так далее, это приводит к нервным срывам на публичных выступлениях и состоянию неудовлетворенности учебным процессом. Здесь очень важно не «перегнуть палку» задавая уровень мотивации обучающимся, особенно ответственным детям и детям с «синдромом отличника».

Четыре шага к мотивации.

1. Желание
2. Цель.
3. Препятствие.
4. План.

В учебном процессе ДМШ данные шаги могут применяться на любом этапе обучения и по любому предмету. Рассмотрим эти шаги на примере специальности. Итак, пункт первый – желание. Ученику понравилась мелодия, он сразу же хочет начать ее играть, но оказывается, что одного желания мало. Можно мечтать и фантазировать сколько угодно, но играть понравившуюся мелодию это не поможет. Нужно придать желанию форму. И это уже пункт второй – цель. Этот пункт довольно прост. Нужно взять ноты желаемого произведения, и вот оно исполнение мечты! Но оказывается, что разобраться в нотном тексте совсем не просто, и мы подбираемся к третьему шагу – препятствию. Преодоление препятствия требует найти путь решения.

И здесь есть несколько вариантов для обучающегося: попробовать справиться с нотным текстом самому, попросить помочь преподавателя, или отложить это произведение на какое-то время. И тут мы подошли к четвертому шагу – выработке плана по осуществлению задуманного. Ребенок может выбрать вариант самостоятельно разбирать текст по одному такту в

день, а может совместно с педагогом упростить сложные задачи, разложив их на понятные этапы.

Перечисленные выше приемы мотивации помогают формировать интерес к учебному процессу в ДМШ, помогает обучающимся преодолеть психологический барьер, стать активными и самостоятельными, научиться принимать неудачи как часть обучения, и не испытывать страх быть непонятым. Преподаватель, в свою очередь, не должен «вешать ярлык» на ученика как неспособного, а должен стимулировать познавательный интерес к учебному процессу, подкреплять добрым словом веру в себя и способствовать эмоциональному подъему ребенка.

Медведева Инна Владимировна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Игра на флейте - мотивация заниматься на флейте

Где нет мотивации, нет и прогресса, отсутствует всякое движение. Именно это чувство позволяет преодолеть лень и инертность по отношению к окружающей действительности и самому себе. Таким образом, мотивацией можно назвать внутренний стимул к совершению определенного действия.

Человек может достичь любых высот. Мотивация здесь является стимулом, который поможет преодолеть все преграды и препятствия на пути к своей цели. Простыми словами, мотивация - это ваше желание что-либо делать.

Мотивация связана с нашими интересами и потребностями. Именно поэтому она индивидуальна. Ключевое понятие мотивации – мотив. Это идеальный (не обязательно существующий в материальном мире) предмет, на достижение которого направлена деятельность личности.

В педагогике очень часто увлеченность предметом вырастает из наблюдения детей за поведением своего учителя и его отношения к преподаваемому предмету. Увлеченность ученика принято считать зеркальным отражением увлеченности учителя, его энтузиазма, его интереса к предмету. Иногда и самым первым учителем может быть один из родителей. Так например, одна из моих учениц пришла заниматься ко мне, только потому что её папа играет на флейте и она тоже хочет так играть красиво.

Формирование мотивации в обучении на духовых инструментах!

Большое значение имеет наличие внутренней мотивации процесса познания того или иного предмета. Психологические исследования мотивации достижения связаны с именами американских психологов Дж. Аткинсона и Д. Мак-Клелланда, которые установили, что данный мотив

складывается из двух видов мотивации: стремления к успеху и избегания неудачи.

Первый вид мотивации - стремление к успеху - оказался характерным для семей, исповедующих принципы воспитания, при которых высокие требования родителей к своим детям сочетаются с мягкостью и теплотой в общении.

Второй вид мотивации – это мотив *избегания неудачи* не ведет к таким высоким достижениям, как мотив стремления к успеху, и чаще всего он встречается у детей, выросших в семьях, в которых родители осуществляют жесткий надзор и пристальную опеку каждого шага своих детей.

Что нужно для повышения мотивации?

1. Психологи рекомендуют всемерно активизировать внимание учащихся, подчеркивая при этом его значимость в последующей жизни. Когда в процессе обучения они получают заслуженные похвалы и награды. Это нашло свое отражение в известной пословице — «От успеха крылья вырастают»;
2. Предоставлять учащимся свободный выбор. Это могут быть задачи для домашней работы, варианты самостоятельной работы;
3. Воспитывать личность учащихся на примере жизни выдающихся людей; привлекать полученные знания к реальным жизненным ситуациям.

Пример: одна моя ученица практически не слышит и чтобы ей помочь психологически справиться с таким недугом, рассказала о выдающемся композиторе Л. Бетховене, который будучи глухим написал очень много красивых произведений и дала ей послушать в исполнении других учащихся, она захотела исполнить произведения сама, это вдохновило её, каждый урок она посещает с большим желанием, результатом которого её являются отличные оценки и желание заниматься.

Другой пример мотивации одной из учениц послужило желание играть в оркестре, где не хватает флейты, сейчас она посещает репетиции вместе со своим братом и сестрами. Детям нравится музицировать в ансамблях, с другими детьми. Чем не мотивация? И таких примеров много.

Преподаватель может повысить мотивацию своего ученика в достижении высоких результатов в учебе также в том случае, если он объяснит ему, что причины его неудач кроются не в недостатке способностей, а в недостаточности приложенных усилий. Если приложить труд, то можно достигнуть больших успехов. С точки зрения психологов именно причинная схема «неуспех - недостаточность усилий» является наилучшей для развития мотивации учения. Когда по рекомендации психологов преподаватели стали говорить своим ученикам: «Ты сможешь

сыграть (сделать) лучше, если приложишь больше усилий», то участники экспериментального обучения улучшили свои показатели по тестам умственных способностей и стали лучше учиться.

Собственные усилия, которые прикладывает ученик для достижения успеха, находятся под волевым контролем самого ученика. Поэтому приписывание своего успеха собственным усилиям формирует чувство уверенности в себе и высокую самооценку, а вот напротив везение не способствует формированию подобных качеств личности.

Так же психологи отмечают очень важный момент. Если преподаватель видит у своего ученика недостаточность способностей и, не желая учиться, жалея его, тем самым будет ставить ему удовлетворительную оценку, то такое щадящее отношение со временем может привести к снижению уровня притязаний ученика и увяданию стремления к достижению цели. Таким образом, слишком гуманное отношение преподавателя к ученику может обернуться пагубным воздействием на формирование личности ученика в целом. Нельзя ставить повышенную оценку ученику, который недостаточно хорошо, с ошибками исполняет музыкальное произведение.

И мотиваций заниматься на флейте очень разнообразны. Одно из мотиваций связано со здоровьем детей. И это одно из важных таких особенностей.

Игра на флейте — это здоровье! Вот мотивация заниматься на флейте

Флейта - инструмент королей - не только услаждала слух и развлекала царственных особ, но и заботилась об их здоровье. Игра на флейте укрепляет дыхательную систему, а дыхание, как известно, это жизнь: многолетняя практика оказывает ощутимое положительное влияние на все системы организма.

Главное условие успешной игры на духовых инструментах — хорошо освоенная техника дыхания. В процессе обучения игре на флейте естественным образом увеличивается объем легких, что в свою очередь благотворно сказывается на обменных процессах.

Любая дыхательная гимнастика нацелена на укрепление здоровья. В процессе занятий и в результате регулярных тренировок кровь лучше обогащается кислородом. Игру на флейте также можно назвать дыхательной гимнастикой. Особенно важно это для детей. Нередко к музыкальному педагогу направляют врачи. Чем не мотивация?

Из своего опыта могу сделать вывод: больше половины моих учащихся были приведены в музыкальную школу по состоянию здоровья, по рекомендациям врачей, а остальные по интересу.

С первых уроков преподаватель, на мой взгляд, должен рассмотреть в ученике его индивидуальность и найти к нему подход. Заинтересовать его и мотивировать на интерес к инструменту, так чтобы ему хотелось идти в школу и заниматься с удовольствием. А как это сделать? Чем можно заинтересовать ученика младшего возраста? Как найти подход к ученику чтобы он бежал к вам на второе занятие? И радовался вашей встрече? На самом деле это не сложно, если с первого урока войти в доверие и попытаться раскрыть его. В младшем возрасте дети любят играть и рисовать, придумывать сказки и фантазировать, именно это и нужно применять на практике. Например, на каждую ноту у нас есть свои картинки и свои названия, чтобы легче запомнить мы рисуем, мы поём песенки - это тоже нравится моим ученикам, фантазируем и придумываем сказки. И ещё очень вдохновляет и мотивирует совместное музицирование преподавателя и ученика. Это сближает нас с детьми, освобождает от негатива, с новыми положительными силами ребёнок способен на многое.

В основном во многих семьях не умеют играть на музыкальных инструментах, течёт обычная жизнь, и удивить близких и друзей, сыграть им, вот что может мотивировать ученика на занятия, вдохновить их играть на флейте. Чем не мотивация?

И напоследок - музыка влияет на человека и открывает в нем лучшее. Прикасаясь к миру флейт, мы заряжаемся позитивной энергией, и наши ученики тоже, которая побуждает действовать положительно. Освобождаясь от негатива, с новыми положительными силами мы все способны на многое. Для многих людей играть, а тем более создавать музыку кажется невозможным, раскрывая в себе творчество открываются новые возможности и горизонты!

СЕКЦИЯ № 1

ТЕМА: «КАК ИСПОЛНЯТЬ БАХА. И.С. БАХ ДВУХГОЛОСНЫЕ ИНВЕНЦИИ»

*Макаренкова Жанна Амирановна,
преподаватель МБУДО ДМШ № 1 им. М.И. Глинки г. Смоленска*

Методические рекомендации по изучению инвенций И. С. Баха.
Методический разбор двухголосной инвенции C-dur

Содержание

1. История создания.
2. Известные редакции инвенций и симфоний И.С. Баха.
3. Методический разбор двухголосной инвенции C-dur.
4. Общие рекомендации к исполнению инвенций И. С.Баха.

5. Заключение.

1. История создания.

Значительное место среди клавирных произведений И.С. Баха занимают сочинения, написанные с педагогической целью и предназначенные сыновьям и ученикам композитора. Известный цикл "Инвенций и симфоний" получил широкое распространение в трёх авторских редакциях. Композитор включил этот цикл в 1720 году в "Клавирную книжечку", составленную для старшего сына Вильгельма Фридемана. В этом сборнике двухголосные пьесы, первоначально названные "преамбулами" (вступлениями, прелюдиями) отделены от трёхголосных, называвшихся в то время "фантазиями".

Вторая авторская редакция сборника сохранилась в копии, которая принадлежала одному из учеников И.С. Баха. Пьесы в этом сборнике размещены по тональностям: каждой трёхголосной предшествует двухголосная той же тональности. В этой редакции И.С. Бах двухголосные пьесы назвал инвенциями, а трёхголосные – симфониями. В 1723 году композитор создал третью редакцию – окончательную. В ней инвенции разделены от симфоний, как задумывалось композитором первоначально.

Очевидно, называя пьесы «инвенциями», что в переводе с итальянского означает "выдумка", композитор стремился подчеркнуть их новизну и своеобразие. Смысловая и эмоциональная области инвенций и симфоний необычайно широки, несмотря на то, что являются учебным материалом. Каждая из 30 пьесок своеобразна, отличается индивидуальным характером. Но чтобы их понять, необходимо обязательно обратиться к музыкальным традициям эпохи И.С. Баха, начинать знакомить учеников со звучанием клавикорда и клавесина, для которых написаны эти клавирные произведения.

2. Известные редакции инвенций и симфоний И.С. Баха.

В настоящее время известно несколько редакций инвенций Баха.

1. Редакция К. Черни. В ней темпы явно преувеличены, динамика волнообразна, много слитной артикуляции. Но много в ней и убедительного. Например, они раскрывают певучие возможности инструмента, к чему стремился сам композитор.

2. Редакция Бузони. Она более художественно содержательнее редакции Черни, поэтому широко признана и распространена. В ней применена террасообразная динамика, в тексте даны расшифровки всех украшений, указаны оттенки и аппликатура, наиболее полно раскрыт музыкальный характер произведения. Однако, стремясь раскрыть в творчестве И.С. Баха мужественное начало, Бузони потерял в своей редакции

чувство меры. Зачастую значение *non legato*. К недостаткам можно отнести и то, что все украшения вписаны прямо в текст, в то время как орнаментика допускает свободу, т.е. хорошее толкование, даже крупного музыканта, все же не может считаться единственно возможным и наилучшим в каком-либо конкретном случае. Вместе с тем редакция Бузони удобна для изучения в школе.

3. Редакция Л. Ройзмана. Ее можно назвать инструктивной педагогической. Она активно выявила певучее начало инвенций, в ней широко использована различная артикуляция и сохранены баховские обозначения и пожелания.

4. Редакция А. Гольденвейзера. Не слишком подходит для применения в школе, т.к. недостаточно учитывает возможности учеников. В ней расшифровки украшений в темповом отношении слишком сложны, характер исполнения указан в общих чертах, а аппликатура не всегда отвечает возможностям детской руки.

5. Редакция С. Диденко. Ее можно отнести к текстологическим редакциям. На основе точных рукописей в ней собраны авторские указания по динамике, артикуляции и темпам, таким образом она является неким обобщающим материалом, в котором редактор попытался найти общие закономерности стиля И.С. Баха.

6. «Полифоническую тетрадь И.С. Баха» под редакцией И.А. Браудо, в которую помещены 6 инвенций. Она удобна в использовании для знакомства с принципами террасообразной и мелодической динамики, в ней каждый голос имеет отдельные динамические обозначения буквой, а полным словом обозначена динамика целого раздела.

7. Редакция Л. Хернади (Венгрия), состоящая из двух тетрадей. В первой размещен подлинный текст композитора, в котором нет никаких обозначений, кроме аппликатуры. Во второй изложены методические замечания редактора к инвенциям, отличающиеся подробным анализом формы, разъяснениями спорных мест. Кроме того, в тетради даны практические советы и дополнительные упражнения, помогающие преодолевать полифонических и технические трудности, а также приведены варианты аппликатуры и расшифровки украшений.

8. Редакция А.Е. Майкапара, известного клавесиниста, органиста и музыковеда. В ней дан подробный анализ формы каждой инвенции, сопровождаемый схемой и интересными комментариями, при этом текст композитора напечатан в чёрном цвете, а указания редактора – в красном.

9. Редакция Л. Ландсхофа, изданной впервые в 1933 г. в Лейпциге. В ней впервые дан научно выверенный точный авторский текст. Второй

вариант имеет практическое значение и может быть использован в педагогической практике. В издании к авторскому тексту добавлена аппликатура. Определение характера исполнения, фразировки, динамики предоставляется вкусу и опыту преподавателя.

3. Методический разбор двухголосной инвенции C-dur.

Мировоззрение И.С. Баха, как и многих его современников, было глубоко религиозным, поэтому оно не могло не отразиться на его творчестве. Можно напрямую говорить о влиянии протестантского хора на музыкальный язык композитора и символику его произведений. Например, этой теме посвящена книга «Символика музыки И. С. Баха» В.Б. Носиной, в которой она указывает на близость До мажорной инвенции Баха к До мажорной фуге хорошо темперированного клавира. Начальный оборот темы инвенции ассоциативно схож с темой до мажорной фуги (до-ре-ми-фа), в которой звучит мотив постижения воли Божьей и продолжает тему контрапункта верхнего голоса (соль-до-си-до), являющуюся символом предопределения, приятия воли Господа, имеющую светлое звучание и выражающую восторг и радость.

До мажорная инвенция Баха с точки зрения полифонии интересна тем, что почти вся основана на материале темы. Открывая цикл инвенций и симфоний, композитор как будто поставил перед собой цель продемонстрировать своего рода школу полифонических приемов, когда построение формы целого произведения происходит на основе разнообразно преобразованных произведений одной единственной темы.

Инвенция До мажор имеет трех частное строение: 6+8+8 тактов. Её тема занимает всего полтакта и излагается поочередно то в верхнем, то в нижнем голосе имитационно в октаву; сначала – от первой ступени, а затем – от пятой. В басу второго такта обращает на себя внимание октавный ход, который часто использовался в эпоху Баха, который обозначался словом «Sanctus» («Свят»), что означало – прославляющий Христа.

Первая интермедия, это 3-4 такты, представляет собой секвенцию, в которой верхний голос (ля-соль-фа-ре-ми) является обращением, иными словами – зеркальным отражением, темы, а нижний голос (си-до-ре-ми) является двойным ритмическим увеличением темы и выступает символом Святого Причастия. В пятом такте первой части звучит еще одно проведение темы в Соль мажоре в басу, затем предыкт к каденции и сама каденция в Соль мажоре, где постоянно то в уменьшении, то в зеркальном отражении слышны интонации темы.

Вторую часть инвенции начинают те же самые два проведения темы с тем же контрапунктом к ним, только в Соль мажоре. При этом порядок вступления голосов меняется; дуэт начинает нижний голос. В этом случае композитор демонстрирует прием сложного вертикально-подвижного контрапункта октавы. В 9-10 тактах зеркальная тема проходит поочередно 4 раза то в нижнем, то в верхнем голосах, словно в канонической секвенции, где есть перерыв в звучании верхнего голоса, первого разряда. 11-12 такты являются интермедией (ее 3 звена секвенции), представляют собой производное соединение по отношению к интермедии первой части. Предыктовая зона и каденция в ля-миноре заканчивают второй раздел инвенции. Здесь два октавных хода: вниз (ми-ми, ля-ля) и «Sanctus», т.е. славословие воскресения Христа.

Третий раздел инвенции начинается канонической секвенцией. Секвенцию начинает верхний голос (ля-соль-фа-ми) проведением темы в обращении в верхнем голосе в ля-миноре. Отвечает нижний голос. В 16 такте тема слышна в первоначальном виде (ми-фа-соль-ля) в верхнем голосе, а затем в нижнем. В 17 такте, как и в 15, проведена обращенная тема, а в 18-м такте, как и в 16-м, звучит тема в основном виде. 19-20 такты - интермедия – секвенция; верхний голос проводит тему, а в нижнем тема ритмически увеличена в обращении, что вновь выступает символом Святого Причастия (сиб-ля-соль-фа), повторяемым три раза. Затем следует предыкт и каденция в До мажоре. Вновь обращает на себя внимание характерный ход на октаву вниз в басу. Заканчивается инвенция светлым и утверждающим звучанием До мажорного трезвучия.

4. Общие рекомендации к исполнению инвенций И.С. Баха.

Бах предназначал инвенции не для концертного исполнения, а для учебы, поэтому считать настоящим темпом инвенции нужно тот, который в конкретном случае полезнее для учащегося. Т.е. тот темп, в котором лучше всего учеником исполняется данная пьеса.

При разборе инвенции сдержанного темпа требует стремление к выполнению всех долей ритма и стремление к постижению мелодии. Нужно приучать ученика к тому, чтобы он понимал каждый пассаж, каждый орнамент. Целесообразно учить его пропевать мелодию мысленно, а иногда вслух, можно и с инструментом. С каждым учеником преподаватель должен стремиться определить при многообразии темпов свой, индивидуальный темп, свой характер, однако не выходя за пределы принятого стиля исполнения произведений Баха.

Всякий раз в работе над новым произведением ученик должен, прежде всего, уяснить для себя образно-интонационный характер темы. Ученик

должен понимать, что выбранная выразительная трактовка темы накладывает характерный отпечаток на жанровую определенность интерпретации всего произведения и стремится уловить все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения.

Ученику, приступая к анализу темы инвенции, самостоятельно или с помощью педагога следует определить ее границы и характер (оживленный, решительный или певучий); изучить ее интервальную и ритмическую стороны; осваивая тему за инструментом, добиваться певучести и безупречной звуковой и ритмической ровностей. При этом не следует забывать, что основной метод работы над темой остается в силе: учить тему нужно в медленном темпе.

Полезно чередовать разные приемы работы над темой, что поддерживает интерес к ней. Учить тему полезно в разных тональностях и регистрах, левой и правой рукой, начиная с тех, через которые она проходит, затем на октаву или две выше.

На уроках определенное время целесообразно отвести для упражнения, в котором сначала ученик исполняет только тему, в обоих голосах, а преподаватель – противосложение, а потом – наоборот.

Несколько общепринятых учебных схем изучения инвенций:

1. В двухголосном произведении всегда при исполнении выделяется верхний и нижний голоса;
2. Чередование игры голосов, когда один голос играет преподавателем, а другой учеником;
3. Обогащение слухового опыта ученика, когда произведение исполняется в 4 руки с удвоением нижнего или верхнего голоса. При этом не следует считать такие удвоения искажением произведения, а относится к такому внесению, как к действию вполне в духе приемов игры на клавесине и органе, располагающих октавными регистрами.

5. Заключение.

В работе над двухголосными инвенциями важны следующие этапы работы:

1. Выучивание, мысля длинными построениями, линии каждого голоса и голосов в ансамбле;
2. Определение нужного темпа, соответствующего характеру инвенции;
3. Ясное представление структуры исполняемой пьесы;
4. Гибкость и пластичность голосоведения.

5. Исполнение мелизмов, важнейших баховских средств выразительности, не меняющих ткань музыки, а естественно в нее входящих и украшающих;
6. Отработка чистоты ведения двух голосов в одной руке, отточенности моментов перехода среднего голоса из руки в руку.
7. Отработка тембровой окраски голосов, особенно проводимых одной рукой;
8. Отработка гибкости и пластичности в объединении голосов.
9. Решение аппликатурных задач для легатного исполнения мелодических построений.

Алякринская Татьяна Валентиновна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

И.С. Бах Двухголосная инвенция с-moll

Среди многочисленных клавирных произведений И.С. Баха значительное место принадлежит сочинениям, написанным с педагогической целью и предназначенным сыновьям и ученикам композитора. Цикл «Инвенций и симфоний» известен в трёх авторских редакциях. В 1720 году композитор включил их в «Клавирную книжечку» своего старшего сына. Вильгельма Фридемана, где двухголосные пьесы, первоначально названные «преамбулами», т.е. вступлениями, прелюдиями, были помещены отдельно от трёхголосных, носивших тогда название «фантазии».

Вторая авторская редакция сохранилась лишь в копии одного из учеников И.С. Баха. Богаче орнаментированные пьесы в этом варианте были размещены исключительно по тональностям: каждой трёхголосной предшествовала двухголосная пьеса той же тональности. Обращает на себя внимание то обстоятельство, что И.С. Бах в этой редакции двухголосные пьесы уже именует инвенциями, а трёхголосные симфониями. В третьей, окончательной редакции 1723 года., названия эти закрепились, но теперь И.С. Бах снова разделил инвенции и симфонии, вернувшись к первоначальному замыслу.

Впервые инвенции опубликованы в 1801 году. Название «инвенция» в переводе с итальянского «выдумка». Почти не употреблявшимся в то время словом «инвенция» И.С. Бах явно хотел подчеркнуть новизну и своеобразие созданных им пьес. Несмотря на свое учебное предназначение, смысловая и эмоциональная сферы инвенций и симфоний необычайно широки.

Каждая их этих пьес сама по себе является чудом и непохожа ни на какую другую.

«Только гений с бесконечно богатым внутренним миром», - писал А.Швейцер, - «мог решиться создать тридцать пьесок, при этом каждой придать особый, свойственный только ей, индивидуальный характер».

О том, какую цель преследовал И.С. Бах в инвенциях, с полной очевидностью свидетельствует пространное заглавие титульного листа последней редакции цикла: «Добросовестное руководство, в котором любителям клавира., особенно же жаждущим учиться, показан ясный способ, как чисто играть не только с двумя голосами, но и при дальнейшем совершенствовании правильно и хорошо исполнять три обязательных голоса., обучаясь одновременно не только хорошим изобретениям, но правильной разработке, главное же, добиться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции».

Многое в понимании этих пьес достигается через обращение к исполнительским традициям эпохи И.С. Баха., и первым шагом на этом пути надо считать знакомство ученика с реальным звучанием тех инструментов (клавикорд, клавесин), для которых И.С. Бах писал свои клавирные произведения.

Инструментальная природа клавирной музыки И.С. Баха.

Четкое ощущение инструментальной природы инвенций играет очень большую роль в определении той или иной исполнительской трактовки.

Достоинства и недостатки клавикорда объясняются его устройством. Малейшее изменение нажима на клавишу вызывает чувствительное различие в звуковых оттенках, т.к. струна., которой касаются при нажатии на клавишу, металлический наконечник находится непосредственно под пальцем исполнителя. Поскольку на клавикорде не было передаточного регулирующего устройства., инструмент мог передать любые динамические оттенки, а их постепенность – крещендо и диминуэндо всецело зависели от воли исполнителя. Второе достоинство клавикорда – возможность очень певучей, связной игры. К недостаткам следует отнести глухой и слабый звук.

Звукоизвлечение на клавесине достигалось задеванием струны перышком или металлическим стержнем. Клавесин обладает звуком острым, блестящим, но отрывистым. Певучее исполнение и динамические оттенки на нем не получались. Присущие ему две градации звучности достигались сменой клавиатур – мануалов. На клавесине великолепно звучат быстрые отчетливые пьесы с их непрерывной равномерностью движения или пьесы токкатного типа.. Не вызывает сомнения, что инвенции Ми бемоль мажор, фа мажор, соль мажор, ля мажор написаны для клавесина с его блестящей

звучностью, а фа минор, соль минор, симфонии фа минор, ре минор, ля минор, ми минор – для клавикорда, с его протяжным, певучим звуком.

Ощущение инструментальной природы инвенций играет большую роль в определении их трактовки. Не слепое подражание этим инструментам диктует обращение к ним, а лишь поиски наиболее точного определения характера пьес, правильной артикуляции и динамики.

В медленных, певучих (клавикордовых) инвенциях легато слитное, глубокое, связное, а в отчетливых, быстрых (клавесинных) – неслитное, пальцевое, сохраняющее клавесинную раздельность звуков.

Артикуляция

Отчетливая артикуляция, об этом важнейшем принципе исполнительства 18 века писали теоретики баховского времени – Шульц, Квант, Маттесон. В старинной музыке ритм и артикуляция были важнейшими средствами выразительности.

Для обучающихся пианистов артикуляция представляется камнем преткновения – фортепианная педагогика сильно отстает от преподавания в классах смычковых инструментов, где штрихи составляют важный раздел обучения.

Изолировать действие артикуляции от действия ритмики невозможно ни на одной ступени работы. Они оказываются связанными с первых же шагов учения. Ведь всегда артикулируется нечто, имеющее ритмическую жизнь. С наибольшей глубиной различительное действие артикуляции проявляется в освещении различных сторон внутренней структуры мелодии. Так же туманны представления учащихся о строении, структуре инвенций и симфоний, что отрицательно сказывается в их исполнении. Педагог должен позаботиться о том, чтобы ученик знал: в данном сборнике существуют пьесы двухчастные, трехчастные, совпадающие по форме с фугой и приближающиеся к ней. Остановимся на двух примерах:

Прием «восьмушки»

Предположим, что движение мелодии складывается из двух соседних метрических категорий, т.е. из шестнадцатых и восьмых, либо из восьмых и четвертых. В этих случаях уместно осветить две, использованные в мелодии, метрические категории. При этом, в большинстве случаев мелкие длительности исполняются легато, более крупные нон легато. Этот способ артикулирования называется приемом «восьмушки».

Применение данного приема часто вносит ясность в полифоническую структуру произведения и может быть подчеркнуто различие в ритмическом строении двух голосов (инвенции си минор, ля мажор). В нижнем голосе инвенции соль минор вплавленные в общий поток шестнадцатых нот

восьмые противосложения расчленяются, тем самым подчеркивается противопоставление динамично декламируемого противосложения плавному течению шестнадцатых темы в нижнем голосе. В теме инвенции ми бемоль мажор применяются три артикуляционных приема. Шестнадцатые исполняются легато, восьмые противопоставляются стаккато, четверти – вечное протяжное нон легато. Правило «восьмушки» действует также и в аккордовых фигурациях (инвенция ля минор). Действие приема «восьмушки» мы часто наблюдаем в артикулировании басового голоса заключительных кадансов. Поток связанных шестнадцатых вливается в кадансовый ход, заканчивающий произведение рядом отчетливых восьмых (инвенции до мажор, ре минор, фа минор).

Прием «фанфары»

Наряду с приемом «восьмушки» существует другой типичный для И.С. Баха артикуляционный прием, имеющий целью различение некоторых сторон структуры интонационной. В баховской орнаментированной мелодии часто существенно противопоставляются секундовые и терцовые обороты. В наиболее ярко выраженных примерах в мелодии противопоставляются движения секундное или фанфарное. Секундовые ходы исполняются легато, а аккордовые нон легато. Различие средствами артикуляции секундового и терцового сложения называется приемом «фанфары».

В инвенциях И.С. Баха часты случаи, когда шестнадцатые в мелодии движутся секундовыми ходами, восьмые же преодолевают большое интонационное пространство по тонам аккордов.

Эта характерная для баховской мелодии структура дает возможность одновременно применять приемы «восьмушки» и «фанфары». Так обстоит дело в двухголосных инвенциях си бемоль мажор и фа мажор. Соединенное действие этих приемов может способствовать не только различению моментов структуры мелодии, но и подчеркивать противопоставление двух голосов. Прием «восьмушки» направлен на различие двух соседних ритмических категорий, прием «фанфары» на различие более многообразных интонационных соотношений.

Мотивная артикуляция

Различительное действие артикуляционных приемов применительно к произношению мотивов. Три простейшие формы мотива: двухчастные мотивы – ямба и хорей, трехчленные мотивы.

Произношение ямба:

Основным (или прямым) произношением ямба считается стаккатирование затакта (инвенции до минор, ре минор).

Произношение хорей:

Основным произношением хорей считается связывание опорного тона с хорейским окончанием. Различительное действие этого произношения состоит в том, что тону, находящемуся на сильном времени, присваивается качество протяженности. В результате «тенуто» на сильном времени хорейское окончание примыкает к опорному тону и произношение хорей приобретает характер слитности (инвенция ми мажор).

Ямбу присваивается артикуляционное качество раздельности, хорю – качество слитности. Произношение трехчленного мотива представляет собою объединение ямба и хорей вокруг общего опорного звука. При прямом произношении трехчленного мотива посредством сопоставления качеств раздельности и слитности подчеркивается различие двух фаз трехчленного мотива. Эти две фазы артикулируются прямо противоположным способом (инвенции № 2, 10, 13).

Действие артикуляционных приемов столь четко, что эти приемы не только могут подчеркивать строение мотивов, но могут сами определять местоположение сильного времени, а вместе с этим и структуру мотива.

Баховское стаккато отличается от обычного. Оно «скорее увеличивает звучность ноты, чем уменьшает ее» (Швейцер). Пунктирный ритм в медленных пьесах способствует выражению торжественного, патетического характера. Поэтому короткую ноту в таком ритме следует исполнять также как расчлененный затакт в ямбическом мотиве: энергично, веско, но легко и коротко. «Следует остерегаться удлинения стоимости пунктирной ноты и укорочения шестнадцатой, ошибка, к которой издавна пришлось привыкнуть преподавательским ушам», (Бузони). «Но этот же ритмический рисунок в быстром подвижном темпе носит совсем иной, отнюдь не торжественный характер» (Ройзман). Знаки острого (клиньевого) стаккато означали в эпоху композитора подчеркнутое нон-легато.

Структура и форма инвенций.

Почти все двухголосные инвенции двухчастны, инвенции ми мажор, фа мажор, си бемоль мажор трехчастны, а ре мажор и ре минор представляют собой фугетты с имитацией в октаву.

Оба голоса равноправны по своей роли, тема имитируется в другом голосе в определенный материал. Но несовпадение начал и окончаний тем, а также опорных точек в наибольшей степени затрудняет исполнение, т.к. требует предельной активизации внимания.

В образном отношении темы отличаются разными жанрово-характерными чертами (лиричностью), маршевой, скерцозностью, танцевальностью и т.д. Для многих тем инвенций характерно единое образно-эмоциональное состояние. Смысловые характеристики тем требуют

их распознавания учеником уже в период начального знакомства с произведением.

В исполнительской трактовке тем, предлагаемой различными редакторами и в поисках своих решений педагогу необходимо руководствоваться их жанровым происхождением, мелодикой, ритмическим и гармоническим составом, полифоническим окружением и в связи с этим избирать соответствующие выразительные средства исполнения.

В первую очередь следует выделить артикуляцию и динамику, являющиеся наиболее яркими средствами исполнительского раскрытия полифонической ткани.

На материале ряда инвенций ученик слышит появление новой в образном отношении мелодии, именуемой противосложением, вступающей вместе со вторым проведением темы (с ответом).

Своеобразие динамики инвенций.

Если артикуляция – один из важных источников раскрытия образности, то в развитой полифонической ткани с ней сливается богатейшая шкала динамической нюансировки. Своеобразие динамики в полифонии, особенно баховской, состоит в том, что самому духу музыки не свойственно излишнее измельченное, волнообразное, лишь внешне выразительное её применение. Каждый из голосов может быть отмечен своим уровнем динамического освещения. Не менее существенно в то же время наличие микродинамических оттенков, внешне почти неуловимых слухом, но по своей сути являющихся необходимой стороной обострения интонационных и ритмических тяготений внутри мелодических построений.

Иные свойства динамики проявляются в инвенции До минор. Для ее лирического характера редактор Ф.Бузони предлагает в основном спокойную динамику. Вместе с тем средства микродинамической нюансировки и акценты помогают ученику услышать в сложных контрапунктических сочетаниях голосов разновременное развертывание мелодической волны и появление наиболее ярких интонационных точек (такт 7).

Говоря о динамических средствах, помогающих исполнителю более выпукло передавать музыкальное содержание полифонии, необходимо помнить о воспитании учащихся умения вести длинную мелодию, ощущая ее подъем, кульминацию и спад.

При одновременном исполнении двух или нескольких голосов учащийся должен ясно осознавать самостоятельную жизнь каждого голоса, то есть уметь передавать на инструменте несовпадение кульминаций в различных голосах, ослабление энергии в одном из голосов, в то время как другой голос находится на подъеме.

Но есть и другая сторона баховской динамики. Она обусловлена мотивным строением баховской мелодики. Именно мотивы, составляющие внутреннюю и активную жизнь мелодических линий, образуют мелкую интонационную динамику, которая справедливо может быть названа мотивной.

Необходимо заметить, что мотивная динамика имеет отношение только к верхнему голосу. Применение ее в басовом голосе или во всех голосах одновременно, допускаться не должно, ибо оно мешает различать главное в полифонии – самостоятельность голосов. Пиано в духе Баха – есть мужественное, волевое, глубокое. «Недопустимо начинать тему «пианиссимо» и затем в непрерывном нарастании довести ее к концу до «фортиссимо», (Швейцер)

Двухголосная инвенция до минор

В до минорной инвенции тема развернута. Двухтактовое построение из шестнадцатых нот в умеренном темпе охватывает диапазон более октавы, включает как плавное и гаммообразное движение, так и скачки (на сексту, уменьшенную септиму и октаву). С точки зрения ритмики здесь налицо моторность – ровное непрерывное движение шестнадцатых. Однако мелодическая линия вполне соответствует кантиленной жанровой основе. Тема однотональная, завершается несовершенным кадансом.

Первое проведение темы звучит в высоком регистре в верхнем голосе, преимущественно во второй октаве. Второй голос вступает на октаву ниже, в «бархатном» среднем регистре. Ответ является точной копией темы – это так называемый «реальный ответ», что вполне типично для октавного контрапункта. Первое противосложение в верхнем голосе ритмически контрастирует теме. Основной ритмический рисунок здесь – синкопа, которая сочетается с «интонацией вдоха» в мелодии. Это же противосложение звучит и во втором голосе, в то время как в первом появляется второе противосложение. Этот процесс повторяется несколько раз. Схематично экспозиционный раздел инвенции до-минор можно представить так: Т П1 П2 П3 П4 | (Т-тема, П-противосложение, О-ответ) О П1 П2 П3 | Таким образом, в первой части инвенции мы имеем 5 фраз по 2 такта, 4 из которых имитационно повторяются в нижнем голосе.

Противосложениями эти фразы мы называем лишь условно, на самом деле его исполнение может стать убедительным или, по крайней мере, грамотным. так можно назвать лишь П1, поскольку оно звучит в контрапункте к ответу. Такты 5-10, вероятно, можно назвать интермедией, так как данный фрагмент не является тематически самостоятельным или завершенным, и основная тема здесь не звучит ни в одном из голосов.

Весь экспозиционный раздел называем канон, а развивающий – повтором того же канона в другой тональности. В данной инвенции вряд ли можно говорить о фуге, хотя основные черты фуги здесь все же присутствуют: а именно – тема проводится несколько раз во всех голосах. Помимо начального проведения, тема звучит в средней части в тональности доминанты (соль-минор), а затем в «репризе» – в основной тональности,

Средняя часть или развивающий раздел практически точно повторяет экспозиционный, за исключением трех моментов: 1. Голоса меняются местами, то есть первым с темой вступает нижний голос в сопровождении контрастной мелодии в верхнем. 2. Тема здесь звучит в соль-миноре, то есть в тональности доминанты. 3. В конце раздела добавлены 2 такта, которые выполняют функцию модулирующей связки. Репризный раздел в данной инвенции очень короткий – всего 5 тактов, поэтому в целом можно говорить здесь о двухчастной форме. Тема в репризном разделе звучит сразу с противосложением 1 (из 1 раздела). С этим же противосложением звучит и ответ, у которого несколько изменено окончание. Тональный план данной инвенции схематично можно представить так: 1 часть – до минор – ми-бемоль мажор, середина – соль минор – си бемоль мажор, модулирующая связка и реприза – снова до минор.

Инвенции И.С. Баха, написанные уже почти три столетия назад, по сей день являются прекрасным, по-своему не превзойдённым, источником музыкальных идей и вдохновения для всех, кто начинает знакомиться с полифонией. Поистине поразителен тот факт, что создавая эти подлинные художественные шедевры музыкального искусства, Бах ставил перед собой скромные «технические» задачи. Исполнение полифонической музыки, всегда ставит перед музыкантом особые задачи. Здесь недостаточно выучить текст и верно сыграть все написанные ноты — необходимо постоянно осознавать содержание каждого голоса: является он темой или противосложением, звучит ли он в первоначальном или преобразованном виде (в увеличении, уменьшении, ракоходе или в зеркальном отражении, и т.д.). Без правильного понимания структуры полифонической пьесы, без этого непрерывного слежения за жизнью голосов внутри неё, исполнение во многом оказывается лишённым смысла. Трудность в подходе к исполнению баховских произведений состоит ещё и в том, что он писал «голые» ноты, не сопровождая нотный текст указаниями штрихов, оттенков, даже темпов. Поэтому, перед исполнителем возникает необходимость вдумчивой аналитической работы, которую он должен проделать самостоятельно.

Маркелова Наталья Витальевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Основные этапы работы над 2-х голосной инвенцией h-moll И.С.Баха

«Мы играем не на том инструменте.

Надо или на органе или на клавесине. Фортепиано – трагедия для Баха. На органе не надо думать, как звук кончается, он за нас делается, а здесь, на нашем инструменте, надо звук создавать.

Нужно быть верным Баху, но верным и нашему инструменту.

Мы, пианисты, должны все время лавировать».

Г. Нейгауз.

Эти слова великого мастера очень точно отображают отношение современных пианистов и педагогов к работе над исполнением клавирных произведений на фортепиано и непосредственно к работе над инвенциями И.С.Баха.

Двухголосная инвенция h-moll включает первый раздел сборника И.С. Баха «Инвенции и симфонии» и принадлежит к лучшим его пьесам. Говоря о характере этого произведения, хочу привести высказывания исследователей творчества И.С. Баха. Так В. Брянцева во вступительной статье к сборнику фортепианных пьес И.С. Баха считает, что эта пьеса похожа на непринужденную беседу с серьезными и задушевными, одновременно с ласково-шутливыми интонациями-уговорами. Г. Скудина в своей книге «Рассказы о И.С. Бахе» сравнивает си-минорную 2-х голосную инвенцию с его «Шуткой» для флейты из оркестровой сюиты си-минор. Она так же изящна и добродушна. А вот Яворский одним из образов в основе темы этой инвенции считает образ бури на море или озере (морденты – это бурление воды), а также предполагает, что в основе темы звучит строка из хорала «Проснись, проснись, время пришло». Маттессон был убежден, что каждая тональность выражает определенный круг эмоций и дал таблицу, в которой h-moll – невесел и меланхоличен. Я считаю, что при работе над этой пьесой ученику следует предложить для исполнения изящный, жизнерадостный и танцевальный характер.

Разбирая строение инвенции, можно сказать, что эта полная 2-х голосная fuga со всеми необходимыми атрибутами. Здесь есть тема, ответ, противосложение и интермедии. Написана в излюбленной Бахом старинной 2-х частной форме. В первой части тема звучит 3 раза. Первый раз – в основной тональности си-минор, затем 2 раза в тональности доминанты – фа диес-миноре. Дальше идет интермедия, которая состоит из секвенций двух

однотактных и четырех четвертных фигур и приводит к яркому кадансу в параллельном Ре-мажоре.

Вторая часть начинается с проведения темы в нижнем голосе в Ре-мажоре и ответом в доминанте – Ля-мажоре. Следующая за ними интермедия является модулирующей и приводит к репризе в основной тональности. Интермедия состоит из трех звеньев секвенций – двухчетвертных фигур, свободной имитацией тематического элемента. В репризе тема в обоих голосах проводится в основной тональности стретто и завершается ярким кадансом.

Начинать работу над инвенцией необходимо с проработки темы. Внимание ученика к теме должно быть приковано еще во время разбора. Она является тем зерном, из которого вырастает все произведение. Тема занимает всего 2 такта, начинается со слабой доли в верхнем голосе, состоит из трех похожих повторяющихся мотивов, что придает ей черты настойчивости и упрямства. Это так называемая однородная тема, в которой все мотивы сходны ритмически и интонационно. Кульминацию темы Бах помещает в конце, это самый высокий звук – скачок на сексту. Выясняем характер темы, способ артикуляции, ищем звуковую окраску. Артикулируется тема двумя приемами: легато (16-е ноты), стаккато (8-е ноты). Важно сыграть тему одним тоном, строго, без динамической пестроты, добиваться идеально ровного звучания 8-х и 16-х нот с движением к кульминации. Пиано здесь нельзя играть вялым звуком. Пиано у Баха всегда носит мужественный, волевой оттенок. Также важно найти верную интонацию – игриво, ритмически точно.

Далее переходим к ответу, то есть первой имитации. Ответ не просто повторяет тему, меняется тональность, регистр, а также противосложение, которое ее сопровождает. Ответ, благодаря низкому регистру, звучит, как бы с шутливой грубоватостью. Учим ответ в связи с темой за двумя инструментами: учитель-ученик. Необходимо обратить внимание ученика на окончания темы в трех проведениях. Их разнообразие придает теме некое движение вперед, нестатичность.

Вслед за темой начинаем работать над противосложением. Противосложение имеет контрастный характер по отношению к теме. Главная трудность: сыграть ярко и артикуляционно подчеркнуто тему и гладко, ровно, легато противосложение. Необходимо тщательно работать в ансамбле с педагогом.

Разбираем интермедию. Их всего две. В первой интермедии находим скрытое двухголосие. Эти звуки необходимо подчеркнуть в совместном движении со вторым голосом. Вторая интермедия более драматична,

содержит множество альтернативных звуков и требует глубокого вслушивания и отработки.

Следующий этап работы – над непрерывностью развития каждого голоса, отрабатываются переходы, тема-противосложение. Сочетание голосов учиться в ансамбле с педагогом.

Несколько слов надо сказать об украшениях, динамике, темпе. Присутствующие в теме морденты нужно играть с опорой на первую долю. Что касается динамики, то Бах писал клавирные пьесы для инструмента, звучность которого была слабой. У него не существует *ff* в сегодняшнем понимании этого слова, всякое *ff* у Баха следует исключить.

Динамика инвенции *h-moll* по редакции И. Браудо имеет амплитуду от *mp* до *mf*.

В темпе надо избегать любых преувеличений. Играть надо просто и естественно. Свои легкие клавирные произведения Бах использовал для обучения, а не для концертов, поэтому надо считать настоящим темпом пьесы тот темп, с которым в данный момент справляется ученик. Инвенция *h-moll* по таблице темпов у К. Черни = 104, у А. Келлера = 22, у других = 80. Это приблизительно от *Allegretto* до *Moderato*.

Несколько слов о педали. У Баха не существует педальных эффектов, к правой педали пианисту лучше вообще не прикасаться. В инвенции *h-moll* педаль брать не надо.

В заключении необходимо сказать, что изучение инвенции *h-moll* в классе фортепиано развивает необходимое учащемуся одновременное слышание нескольких горизонтальных линий, а грамотная, тщательная работа над всеми элементами будет значительным шагом в развитии полифонического мышления ученика ДМШ.

СЕКЦИЯ № 2

ТЕМА: «МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ НА СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ»

*Попередина Светлана Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска*

Оптимизация технической подготовки начинающего скрипача

Основная тенденция, которая в настоящее время наблюдается это дефицит времени для занятий скрипкой, либо другим музыкальным инструментом. Большие нагрузки в общеобразовательной школе, усталость учащихся, не меньшие требования в музыкальной школе, как примирить все

эти обстоятельства и гармонично развивать учащегося? В связи с этим был переосмыслен опыт ведущих педагогов, выступавших на мастер-классах, семинарах, курсах повышения квалификации. Один из часто повторяющихся советов в такой ситуации: развивая технику скрипача необходимо отрабатывать конкретную требуемую техническую формулу либо на одном, двух тактах этюда, либо на одной строке, но без проработки всего этюда. Весь этюд играть только для чтения с листа, экзамена, конкурса. Как вариант возможна работа без этюда с включением в работу элементарных мотивов, тетрахордов, однооктавной, двухоктавной гаммы для технического развития учащегося.

Итак, основные движения в технике левой руки, это похлопывание (падение пальца и отскок) и скольжение (переходы и вибрация). Плюс требование точного интонирования. Исходя из этого начинаем работу с тетрахорда, понятия тон, полутон, разных сочетаний тетрахордов.

Упражнение №1 включает в себя тетрахорды с разными сочетаниями тона и полутона: между 2 и 3 пальцами, между 1 и 2 пальцами, между 3 и 4, затем с первым пальцем у порожка и полутонном между 3 и 4 пальцами, с увеличенной секундой и целотоновым тетрахордом. К этим основным тетрахордам можно добавить при необходимости другие сочетания тона и полутона. В зависимости от уровня технической подготовленности учащегося играть разными штриховыми вариантами, начиная с *detache*, затем переходя на 4 и 8 *legato*. В итоге нужно уметь сыграть эту строку с повторениями 8 *legato* в спокойном темпе, переключаясь с одного тетрахорда на другой, точно интонируя тон, полутон. Следующим этапом мы меняем темп: а как быстро я могу сегодня сыграть это упражнение? Здесь можно остановиться на одном такте, либо на двух, либо на всей строке.

Упражнение №2 тренируем отскок пальцев с теми же элементами мажорного, минорного и других тетрахордов. В упражнении №3 тренируем падения пальца.

В пунктирным ритме упражнения №4 развиваем беглость учащегося, если в способностях ученика не обнаруживаем скоростных задатков, то постепенно возвращаем, так сказать от ходьбы к бегу через пунктир. Первый раз упражнение играем в спокойном темпе, а за вторым разом с вопросом: а как быстро я могу сегодня это сыграть?

После усвоения разных видов тетрахордов переходим к однооктавным гаммам.

Основные движения правой руки: широкий штрих (*деташе*, *легато*), короткий штрих (*сотийе*, *стаккато*, *спиккато*), акцент – бросок, соединение струн, смена смычка.

Играем гаммы разной аппликатурой: через пустую струну и через 4 палец разными штриховыми вариантами (целым смычком, верхней, нижней половиной, 2-8 legato). Для проработки летучего стаккато играем у колодки медленным круговым движением кисти вверх и вниз смычком.

Упражнение с триолями вниз и вверх смычком помогает наладить координацию левой и правой рук.

Упражнение на твердое стаккато по 4 и 8 нот на смычок можно начинать играть деташе с остановками, постепенно трансформируя в твердое стаккато.

Упражнение в пунктирном ритме – сочетание широкого и короткого штриха со сменой смычка в конце и у колодки.

Далее гаммы от 1 пальца в натуральном, мелодическом миноре и мажоре.

Далее двухоктавная гамма от 1-го и 2-го пальца с рулевым движением локтя.

И строка №8 изучение позиций, гаммы от 1-го пальца: ми мажор, фа мажор, соль мажор, ля мажор, си бемоль мажор. Также разными штрихами.

Упражнения на переходы по образцу играем на всех струнах. Ученик должен знать правила перехода: скольжение, вся рука на «прямой линии», по времени в последний момент.

В упражнении №6 играем гаммы с чередованием пальцев 1 и 2, 2 и 3, 3 и 4.

Упражнение №7 включает понимание и осознание техники соединения струн, бариолажа, в широких и коротких штрихах, в спокойном и быстром темпах.

Приведенные упражнения можно использовать также в качестве своеобразного тестирования для учащихся 1-3 классов.

Тетраорды в разных сочетаниях (тон-полутон)

1 0 1 2 3 4

2 1 4

3 4 1 4 1

4 1 4

5 1 2

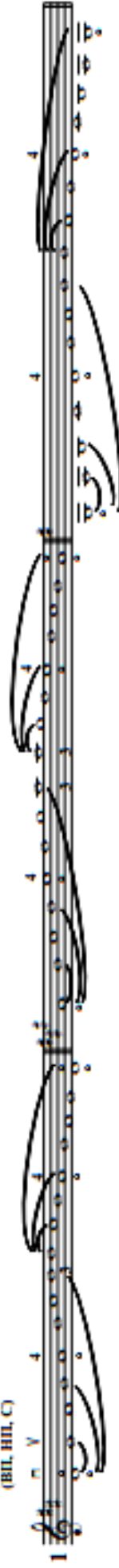
6 0 1 2 3 3 4

7 1 2

8 1 4

Гаммы

(вкл. нил. С)

1 

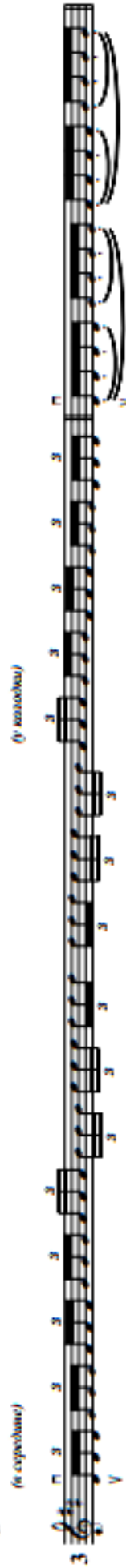
simile

V V V V simile

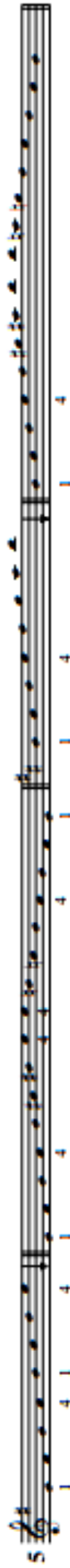
2 

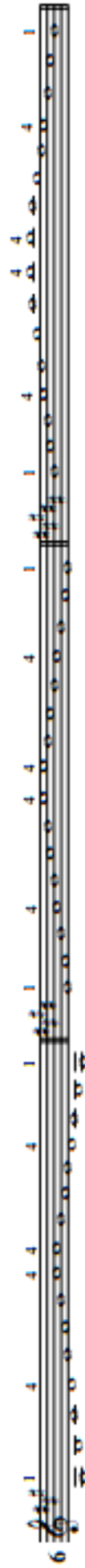
(в свободном)

(в коллокви)

3 

4 

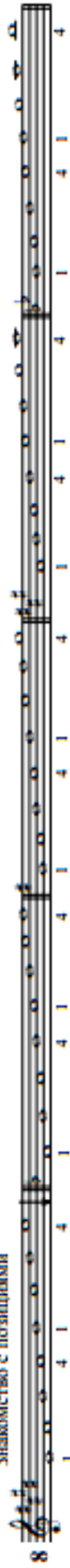
5 

6 

Рулевое движение локтя

7 

Знакомство с позициями

8 

Боброва Любовь Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Особенности обучения и преподавания на струнно-смычковых инструментах
на современном этапе.

Из опыта работы «Записки педагога» часть 1

Предисловие.

Тема моего доклада не о том, как работать над постановкой игрового аппарата, ни штриховая техника скрипача, ни вопросы звукоизвлечения или как добиться чистой интонации на скрипке. Тема, о которой мало упоминают, но она очень важная в нашем тандеме: учитель-ученик, а конкретнее, именно подход к ученику, о его здоровье, взаимоотношения с родителями. Буду говорить о педагогическом мастерстве, о взаимоотношениях педагога и ученика. Как вести себя в той или иной ситуации, обстановке. И я поделюсь с вами просто своими наблюдениями, выводами из 40-летней педагогической практики. Это своего рода записки из педагогического дневника. И может, они пока непоследовательно выстроены и сумбурны, но красной нитью проходит одна главная мысль: как проникнуть в душу ребенка, как разбудить его способности и есть ли они для того, чтобы успешно заниматься на таком трудном инструменте, как скрипка, да и на любом другом музыкальном инструменте. Как достичь того, чтобы ученик без «кнута» полюбил свой инструмент и занимался прилежно, и это приносило ему удовольствие, радость и удовлетворение. Работа педагога — это творчество, это поиски, это вдохновение и полет мысли.

Приемные экзамены.

Хотелось бы выяснить причину: почему в класс, школу попадают неспособные учиться на скрипке дети?

Работая 40 лет в школе, из них, наверное, 30 сижу на приемных экзаменах, наблюдая всю картину действия при разной администрации, соответственно и разным подходе к самой процедуре приемных экзаменов, сформировалось несколько выводов:

1) подготовительный курс для поступающих (в нашей школе 3-х месячные и одномесячные) — это конечно хорошо, но насколько сможет педагог-теоретик понять пригодность ученика к тому или иному инструменту и конкретно к струнным, это вопрос.

2) необходимо дать возможность преподавателю по специальности (скрипка) провести несколько уроков, чтобы понять его способности к скрипке. Мало иметь музыкальный слух, ритм, память, нужно проверить координацию движений, реакцию мышления, внимание и много других необходимых

качеств, но главное надо, чтобы ученик имел хороший вкус, вкус к звукам. Если у него нет этого вкуса, как ты не бейся, хороших результатов не получишь. Мне достаточно 1-2 урока, чтобы увидеть, каким набором необходимых качеств наделен тот или иной ребенок.

3) вопрос о подготовительном классе: просто необходим для струнников! За подготовительный класс точно можно понять, пригоден ли он к обучению на скрипке и по какой программе. Но, к сожалению, ряд вопросов административного характера, иногда и финансовые интересы родителей примешиваются к этой проблеме. Примеры из собственного класса: у родителей ипотека и им дорого оплачивать подготовительный класс. И практика показывает, что брать в 1 класс 6-леток вообще не разумно, они не готовы ни физически, ни по мышлению.

Первые уроки

Дети, которые приходят в школу, полны нетерпения научиться играть, и притом немедленно. Очень важно направить это желание по нужному для нас руслу. Не нужно сразу учить держать инструмент, смычок. Не это главное, дать ему время, чтобы он привык к новой обстановке, педагогу. Не надо жалеть, что потеряем урок-два, пройдет время и ученик докажет, что время не потеряно, оно только сдвинулось. Я на первых уроках обязательно играю на инструменте разную по характеру музыку, разбираю вместе с учеником, о чем эта музыка, наблюдаю за реакцией на тот или иной характер, рассказываю об истории возникновения скрипки, показываю иллюстрации, как выглядела скрипка в разные исторические периоды. Моя цель - узнать ученика, расположить его к себе, увлечь скрипкой, чтобы загорелся, захотел учиться. Конечно же, после того как подобрали по размеру скрипку, дать ученику поддержать и даже извлечь звуки, но какие это первые звуки! А ему хочется! Надо запастись терпением и, конечно, похвалить и постепенно поправляя доброжелательно учить, учить! Каждый ученик по-своему хорош, и это хорошее надо разглядеть.

Отзыв мамы первоклассницы после первых уроков: «Спасибо большое за занятия! Вероника настолько радостная, счастливая, вдохновленная сама села заниматься. Ходила и пела. Потом сказала: я хочу каждый день на эти занятия ходить! И мама: «Надеюсь и очень хочу, чтоб все 8 лет так и было!»

Не сразу приходит успех в творчестве, бывает много срывов, неудач, но ведь и новые ботинки вначале жмут, пока мы не разносим их. Нужно много терпения, придет время, и ученик проявит свои способности. В классе должна быть непринужденная, добрая обстановка. «Где нет свободы, нет и творчества» (М. Ростропович).

Занятие с учеником, дело очень щепетильное и в какой-то степени интимное. Оно не любит постороннего взгляда, поэтому открытые уроки чаще всего получаются скомканными и не очень натуральными, за исключением, если урок ведет опытный педагог. Преподаватель и ученик уже знают друг друга, привыкли, притерлись, понимают с полуслова. Вот поэтому для постороннего многое пропадает, не замечается, отсюда неудовлетворенность и недооцененность иногда.

«Успех приходит от прилежания, прилежание зависит от успеха»

Чтобы ребенок захотел заниматься, он должен успевать, он должен хорошо играть, у него должен быть успех. Если будет какой-то успех, будет и желание трудиться. В этом и заключается трудность педагога.

«Педагогическая мудрость воспитателя и заключается, чтобы ребенок никогда не потерял веры в свои силы. Никогда не почувствовал, что у него ничего не получается» (В. Сухомлинский)

Это очень точно и правильно. Пример из практики: ученица с неплохими данными, с желанием занимается и хочет играть. Но не все получается: есть проблемы в здоровье опорно-двигательного аппарата, долго выучивает тексты, не очень хорошая память, реакция замедленная, но мама так хочет успешности для дочери, да и сама она хочет выступать и даже в конкурсах участвовать. А долгие, классные занятия, где происходит тщательная наработка скрипичных игровых приемов, когда не все получается, и чувствую, что теряется интерес, «притухает» и мама и ученица. Надо привести в тонус! Единственный вариант (который работает - из опыта) вывести на концертно-конкурсную деятельность. Подбирается репертуар по силам, интересный, заведомо знаю, что справится, помогаю быстрее разобрать, выучить, сыграть с концертмейстером. Выходим на региональный! конкурс и результат – лауреат 1 степени. Радости нет предела и у мамы, и у ребенка, (и мое удивление!) Но, я почувствовала и увидела мотивацию учиться дальше и стараться для будущих побед и свершений. Цель достигнута!

Слова благодарности мамы: «Спасибо большое! Вы пришли нам на спасение. Этот прекрасный результат очень вдохновил мою дочь на дальнейшие занятия!»

Без успеха, без радостного переживания победы над трудностями нет интереса, нет развития способностей, нет обучения, нет знания. Необходимо поддерживать ребенка, не ставить ему плохих оценок, пока он не добьется успеха. Но не нужно и впадать в другую крайность – работать без плохих отметок, не ставить их. Этот метод очень удобен для нетребовательных нерадивых педагогов, для которых важен не результат, а показатель.

О здоровье.

Здоровье – очень важный аспект в работе с детьми. И, конечно, этот вопрос не может не волновать любого музыканта, для того чтобы долго и благополучно заниматься своим делом без вмешательства медицины. Положение рук при игре на скрипке далеко не самое удобное и естественное (в сравнении с пианистами). Руки подняты в разных плоскостях, кровоснабжение мышц затруднено, идет нагрузка на верхние отделы позвоночника.

При неправильной игре задираются плечи, если педагог не обращает на это внимание и не контролирует этот процесс, это вызывает постоянные напряжения мышц и приводит к искривлению позвоночника, сколиозу.

Первые уроки со скрипкой - конечно это сплошное напряжение в теле: новые движения, ощущения, неиспытанные ранее, поначалу все неудобно и зажимается. Дети не могут и несколько минут удерживать скрипку, жалуются на усталость в руках. Смычок не слушается, чаще всего наблюдается очень крепкая хватка пальцами вместо того, чтобы положить их на смычок, плечи задираются, зажимается шея, за расслаблением которой приходится следить и во взрослой жизни, иначе приобретает заболевания плеч, рук впоследствии. Постепенно с помощью педагога, при грамотной, внимательной работе эти напряжения должны уйти. Педагог должен дать возможность своим ученикам, впоследствии заниматься профессионально с инструментом долго, счастливо, но и ученик должен взять, во всяком случае, стараться взять то, что ему дают и чему учат, внимательно выполняя все рекомендации своих педагогов. Если проблемы все-таки возникли, они обычно делятся на две категории - проблемы со спиной и проблемы с руками. О болях в спине и руках много написано трудов и рекомендаций. В своей практике я тоже встречаюсь с этой проблемой.

Одна ученица жаловалась на боли в плечах и позвоночнике несмотря на то, что постоянно проверяется свобода и мышц. И оказалось при обследовании у врача, что плоскостопие в сильной форме с детства травмирует позвоночник и это идет в плечи, в общем, вопрос о профессиональном обучении дальше из-за этой проблемы повис в воздухе. Эта проблема не была освещена родителями на приемных экзаменах, в медицинской справке, по сути дела, с этим заболеванием нельзя было начинать учиться на скрипке, так как занятия на скрипке происходят стоя (нагрузка на ноги, позвоночник). А девочка по своим данным очень перспективна. Но, увы...

О проблеме рук: к сожалению, немало музыкантов «выбыло из игры» именно по причине переигранных рук. Конечно, можно что-то подправить,

улучшить, но, если проблемы случились, это говорит о том, что обучение проходило неправильно, и эмоционально-моторные связи организованы тоже неправильно.

Надо сказать, что руки часто переигрываются в обстановке страха. Страх - невероятно вредное психофизиологическое состояние. Страх сказывается на работе мышц. Сосуды в стрессе сужаются, кровоснабжение мышц затруднено, избыточное напряжение и в совокупности с недостаточно свободным аппаратом. А такая ситуация повторяется многократно на концертах, зачетах, нагрузке из года в год увеличиваются (ведь сложность произведений тоже растет). И если этой проблемой не заниматься о карьере исполнителя придется забыть.

И в жизни много случаев с историей переигранных рук по разным причинам, но из хороших исполнителей с такой проблемой рук часто выходят первоклассные педагоги или дирижеры. Надо сказать, что даже в самом благополучном варианте многочасовые занятия не влияют положительно на опорно-двигательный аппарат, поэтому профилактика необходима. А какая? Например - занятия в бассейне.

Плавание лучше всего освобождает зажатые мышцы, оно полезно во всех отношениях. Конечно, заниматься спортом, совмещая его с музыкальным исполнительством нужно аккуратно и не так рьяно. За состоянием рук нужно следить, ибо руки с пальцами — это то, чем музыкант разговаривает. Эту проблему нужно поднимать с родителями, которые в своем желании нагрузить ребенка всем и спортом тоже, не заботятся и не думают, что такими нагрузками могут навредить ребенку.

О родителях.

Наблюдения и опыт присутствия на приемных экзаменах, и конечно контакты с родителями своих воспитанников свидетельствуют о том, что в основном приводят детей именно они, но в последнее время дети многие сами просят учить на том или ином инструменте. Но нередко встречается ситуация, когда мы (комиссия), предлагаем определиться с инструментом на экзамене: ни родители, ни сам ребенок не могут твердо и с уверенностью определиться с выбором инструмента.

Наконец выбор сделан, ребенок благополучно сдал приемные экзамены и зачислен в музыкальную школу. Начинается процесс знакомства, более тесного контакта и с учеником и, конечно, родителями. Все вопросы, начиная с расписания и многие другие проблемы, решаются сначала с родителями. Постепенно узнается характер ребенка, его привычки, привязанности, увлечения, отношения и атмосфера в семье, да и вообще проясняются цели прихода в музыкальную школу.

Из всех характеристик, опыта работы и общения, для меня определились несколько (4) категории родителей касательно целей, взглядов и общей культуры.

1 категория

К этой категории относятся родители, которые привели ребенка с целью, как можно более плотнее занять свое «чадо» всевозможными занятиями и кружками, и чтобы не болтался без дела на улице или не «зависал» в телефоне. Такие родители особо не вникают, есть ли способности у ребенка, хочет ли он, скорее всего на начальном этапе любопытство у ребенка присутствует, до первых трудностей. В этом варианте, хорошего мало что получается, но если попадет педагог грамотный, активный, он сможет разбудить способности и желание у ребенка. В этом случае, ребенок может втянуться и даже закончить благополучно музыкальную школу. Но это происходит без особого участия родителя, только на энтузиазме педагога.

2 категория

Ко второй категории относятся родители, сознательно подходящие к вопросу образования своего ребенка. С этой категорией уже приятнее работать: они заинтересованы, и при условии полного доверия к преподавателю, создается продуктивный тандем: учитель-родитель. И к этому варианту, если прибавляется способный, музыкально одаренный ученик, можно показать хорошие результаты. Вообще это формула: грамотный педагог плюс родители-единомышленники, плюс способный ребенок - идеальный вариант для продуктивной, результативной работы. Но так бывает редко, и если жизнь подкидывает такой вариант –

это педагогическое счастье!

3 категория

Все знающие, самодостаточные, авторитарные, без доверия к педагогу, к советам не прислушиваются, особого не помогают, в полной уверенности, что ребенок прав и способен к успешному обучению, особо не требуя с него трудолюбия и усердия.

Вложений по минимуму, спрос с педагога по максимуму!

Самый трудный вариант и как правило такие отношения рано или поздно обрываются, да еще и с обидами на преподавателя.

4 категория

Выделила бы эту категорию. Это родители, которые умеют слушать и слышат своих детей, пытаются им помочь реализовать их желания и устремления, не ломают психику, а всячески им помогают. Они очень корректны и уважительны в общении, с доверительным отношением к преподавателю.

Такой вариант отношений очень приятен, желателен и, как правило, помогает в работе с учениками, приводя к хорошим результатам, насколько хорошим, зависит от степени одаренности ученика и профессионализма преподавателя. Для меня самые предпочтительные варианты (думаю, не только для меня), конечно, второй и четвертый.

Три кита

Искусство скрипичной игры держится на трех китах. Первый «кит» – это свободная постановка. Надо следить за тем, чтобы мелкие мышцы не заменялись крупными, во всех видах техники должна отсутствовать какая-либо зажатость. Второй «кит» - правильный выбор репертуара. На репертуаре мы можем выдвинуть ученика вперед, либо наоборот задержать его, зажать непосильным произведением, если он к нему не подготовлен. Так что правильный выбор репертуара, а также верное соотношение технического и художественного – все это исключительно важно. И последовательность должна быть такой: гаммы-этюды-концерт. На концертах не учат! Третий «кит» — это организация домашнего занятия. Это является самым уязвимым звеном. Занятия делятся на режим и на методику. Смысл режима заключается в том, сколько часов и на что потратить. Методика означает, как потратить время: играть подряд или кусочками, в каком темпе. Вот всему этому надо учить учеников. Использую метод расписывания времени на различные задания в домашних занятиях, потом просматриваю и вместе с учеником анализируем процесс.

Заключение

Работа педагога - сложный весьма путь, это постоянный поиск, постоянное движение, труд, внутренние душевные терзания и раздумья. Нам нужно бояться остановок - ибо остановка — это шаг назад. Каждый новый ученик, это новый этап, т. к. все дети очень индивидуальны, со своим набором способностей, характером и проблем как личностных, так и с особенностями семейного воспитания. Каждый ученик идет и развивается в своем темпе, и под него выстраиваешь план развития. В нашем искусстве педагога, как и в техническом совершенстве, не может быть потолка, мы должны находиться в постоянном поте, постоянном поиске и движении вперед.

Триняк Мария Васильевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Особенности подготовки ученика к концертным выступлениям в
современных условиях

Очень важным моментом в жизни каждого музыканта – это самочувствие исполнителя на концерте, начиная от школьника и заканчивая зрелым артистом. Почти каждый исполнитель испытывает волнение в большей или меньшей степени, часто ссылаясь на свои индивидуальные особенности. Но одному это волнение не мешает справляться со своей творческой задачей, а другому приходится затрачивать массу лишней энергии на борьбу с волнением, и при этом он не всегда достигает желаемого результата. Конечно, индивидуальные качества играют здесь большую роль, но не меньшее значение имеет общее и музыкальное воспитание, которое ученик получает с детства. Многие зависят от педагога.

Каждый из преподавателей в свое время бывал и бывает на концертных выступлениях и может вспомнить, какие наиболее характерные ощущения испытывает играющий при публичном выступлении. До выхода на сцену исполнитель часто спрашивает, кто его будет слушать. Это далеко не безразлично выступающему. Иногда присутствие в зале какого-либо значительного (или нежелательного) для него лица бывает достаточно, чтобы играющий начал волноваться. Чем вызвано это волнение? Желанием понравиться, сыграть лучше и в то же время сомнением: вдруг не получится? И он начинает проигрывать те «неприятные места», которые вызывают у него неуверенность, беспокойство, стремясь лучше запомнить. Очень редко ученик перед выходом на сцену проигрывает кантиленные места пьесы. За них он обычно не беспокоится, считая, что это нетрудно, тогда как при исполнении чаще всего страдает именно кантилена.

О концертных выступлениях ученика нужно начинать заботиться с первых уроков, своевременно учитывая все обстоятельства для исполнительской деятельности. Начинать нужно с определенных условий в классе: ребенок играя должен чувствовать себя свободно, непринужденно, не стесняться и привыкать заниматься при посторонних.

Важным аспектом в современных условиях является видеозапись – просмотр собственных выступлений с самого начала обучения очень важно для ученика, есть возможность посмотреть и послушать свою игру «со стороны», что очень полезно в обучении и освоении основных навыков постановки игрового аппарата, а также технических и художественных задач.

Необходимо приучать ученика играть в классе перед разной аудиторией , дать ему возможность пережить различные эмоции: при старших он чувствует большую ответственность, желая продемонстрировать свои достижения .Внимание ,проявленное со стороны старших очень благотворно действует на его самочувствие. При начинающих ученик будет испытывать чувство некоторого превосходства и уверенность в себе, перед одноклассниками у ученика обычно возникает чувство соревнования, желание сыграть лучше них.

Очень важно психологически правильно ориентировать ученика относительно сольных выступлений , особенно первых, являющихся как бы «уроком на публике».Следует объяснить ученику ,что слушание музыки доставляет людям большое удовольствие , но для этого исполнителю следует увлеченно играть, передавая характер и настроение произведения. Нужно научить ученика перед началом игры сосредоточиться на художественной задаче.

Большинство учеников на концерте играют хуже ,чем в классе. Основные две причины - это недостаточно техническая оснащенность и недостаточно развитое творческое увлечение в процессе игры. Одно с другим тесно связано.Если до концертного выступления ещё имеется излишнее напряжение в мышцах, то во время игры на концерте оно во много раз возрастает. Необходимо особенно заботиться о самом полном , предельном освобождении мышц от напряжения. Привычка к непрерывной самопроверке и к борьбе с напряжением должна стать нормальным состоянием для музыканта.

Нередко в практике бывают случаи, когда педагог только перед самым выступлением спохватывается , что ученик ещё ни разу не играл сначала до конца без остановок, подсказок , поправок, и только на последней репетиции старается стать молчаливым слушателем. Непривычная тишина вокруг является, в свою очередь, новым раздражителем. Также важно провести репетиции в зале , где будет проводиться концерт, чтобы ученик привыкал к новой сцене .В современных условиях почти у каждого педагога есть возможность на репетиции и концерте произвести видеозапись выступления , для последующего показа ученику , анализируя достижения и недостатки игры и постановки рук.

Встречаются и другие случаи неправильного воздействия на психику ученика, если педагог часто напоминает ученику о близком сроке экзамена или концерта, грозит снижением оценки за недостаточную подготовку, раздражается , что вызывает у ребенка представление о концерте или экзамене, как о чем-то опасном, имеющем для него неприятные последствия.

Такие педагогические приемы могут оказаться почвой для зарождения боязни. Хотя бы раз пережитые ошибки в исполнении произведения на концерте, могут надолго остаться в памяти. Преподаватель должен разъяснить ученику причину затруднения, предложить повторить неудавшееся место. Такая реакция побуждает ученика более тщательно изучить играемое произведение. Бывают случайные ошибки «на гладком месте» перед выступлением, тогда педагог должен отвлечь от них, переключить внимание, сконцентрироваться на художественной задаче, обратить внимание на динамику и исполнение штрихов. Ошибки во время игры могут иметь разное происхождение. Это небрежный разбор нового произведения, где легкие места ученик играет быстро, а трудные медленно, с множественными интонационными и ритмическими неточностями, при этом теряется умение сосредоточенно и правильно читать музыкальный текст.

Превышение технических возможностей ученика. Это надо учитывать при выборе репертуара для концертного выступления. На концерте, когда прибавляются разные волнующие обстоятельства, может произойти перегрузка нервной системы, и в это время ученик может ошибиться или забыть какие ноты играть, думая как бы поскорее закончить произведение и уйти. При этом теряется художественная задача, и у ученика остается чувство неудовлетворенности.

Преподавателю необходимо помнить, что самочувствие при первом публичном выступлении имеет важное значение для всей дальнейшей исполнительской деятельности. Поэтому для первого концерта лучше выбирать произведения, гораздо легче исполнительских возможностей ученика. При удачном первом выступлении ученик испытывает удовлетворение и потребность в дальнейшей игре на концертах. Важно не пугать ученика трудными местами, акцентируя внимание получится или не получится, тем самым заранее предостерегая его об опасности. Чем труднее произведение, тем более следует обращать внимание на художественные задачи. Бывает сами ученики между собой обговаривают трудные места в произведении, передавая тем самым боязнь неправильно сыграть.

Беседа с родителями является важной частью подготовки ученика к концертным выступлениям. Нужно объяснять, что не следует в день концерта создавать какую-то определенную обстановку, например: усиленно кормить или класть спать днем и т.д. Это только усилит внимание учащегося на выступлении, как на каком-то особом волнующем событии. Также не следует утомлять ученика долгими занятиями в день концерта, нарушать обычный режим дня.

Перед самым выходом на сцену не рекомендуется говорить ученику «не волнуйся» и т. п. Такое подбадривание часто дает противоположный эффект. Гораздо полезнее сделать гимнастику с глубоким вдохом и выдохом, освобождающую все мышцы от напряжения.

Очень мудро в таких случаях поступал Абрам Ильич Ямпольский со своими маленькими учениками. Перед самым выходом на сцену он подходил к ученику и говорил : «Ну-ка покажи, как ты начнешь?» И ученик невольно привыкал сосредотачивать свое внимание на этой главной задаче. Он уверенно играл профессору 2-3 такта , получал одобрение и тут же шёл на сцену с мыслью как именно надо начать. А в этом и заключается самое трудное для исполнителя – суметь сразу сосредоточиться на художественной задаче. Таким простым способом педагог приучает вышедшего на сцену ученика думать о самом главном и одновременно помогает ему игнорировать все то, что обычно отвлекает внимание исполнителя.

В современных условиях есть много технических возможностей для развития успешной игры на концертных выступлениях. Это просмотр видео разных исполнителей и коллективов со всего мира, прослушивание аудиозаписей выступлений и подготовки к ним, репетиций разного уровня, просмотр игры соло с оркестром, т.к в процессе обучения скрипача в музыкальной школе аккомпанементом в основном является только фортепиано.

Итак, само по себе концертное выступление ученика специальной подготовки не требует. Этой подготовкой является правильное воспитание с самого начала его занятий на скрипке. Преподаватель должен с первых уроков не упускать из вида конечную цель- концертное выступление – и подчинить этой цели все методы своего преподавания, постепенно улучшая исполнительское мастерство ученика. Тогда каждое концертное выступление будет являться гармоничным завершением определенного этапа работы, проделанной в классе.

СЕКЦИЯ № 3

ТЕМА: «РЕПЕРТУАР КАК ОСНОВА ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ ДМШ»

Ковальчук Наталья Николаевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Репертуар как основа творческого развития, обучающегося ДМШ

Введение

Начальное музыкальное образование, получаемое в ДМШ, - особый вид дополнительного творческого образования детей, цель которого –

подготовка музыкантов. Приобщение к музыке, как к важнейшей составляющей музыкальной культуры, является одним из самых важных условий полноценного развития личности. Важнейшим фактором в творческом образовании и воспитании является подбор репертуара.

Подбор репертуара. Каким должен быть репертуар

Учебно-педагогический и концертный репертуар является важным компонентом содержания музыкально-инструментального обучения учащихся. При выборе рекомендуется следовать указаниям Д.Б. Кабалевского: 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».

Л.А. Баренбойм говорил: «...в исполнительском искусстве творческую фантазию сможет проявить тот, кто обладает большим музыкальным опытом, больше знает разнохарактерной музыки, разучил большее количество музыкальных произведений».

В словаре музыкальных терминов «репертуар - это совокупность произведений, исполняемых отдельными исполнителями или коллективами, а также предназначенных для исполнения определёнными составами исполнителей или солистами».

Верно подобранный репертуар

- 1) развивает творческую активность
- 2) подготавливает хорошую теоретическую базу
- 3) помогает развить навыки игры
- 4) расширяет кругозор и круг жизненных представлений.

Как правильно подобрать репертуар

Отбор репертуара – сложный творческий процесс, требующий определенных знаний и умений.

От умения педагога правильно спланировать и подобрать репертуар, зависит будущее музыканта. Ведь без педагогического руководства ученику будет сложно проявить свой талант. Поэтому, воспитание хорошего музыканта – это плод огромного труда и воли преподавателя и ученика.

Конкретный репертуар важно подобрать конкретному ученику. Произведения должны соответствовать характеру, темпераменту, интересам и, конечно же, возможностям и способностям ученика. Не следует давать ученику очень сложное произведение, которые он заведомо не сможет исполнить – это может отбить желание играть на музыкальном инструменте, да и вообще учиться. Поэтому педагогу очень важно знать своего ученика.

В репертуаре обязательно должны присутствовать произведения крупной формы и циклические произведения – это поможет научиться объединять части в целое и разовьет исполнительский масштаб игры.

Как правильно выучить произведение. Прослушивание перед изучением

Перед непосредственным изучением произведения, учащийся должен познакомиться с ним в целом, чтобы получить представление о музыке, которую собирается исполнять. В крайнем случае, можно найти запись произведения в Интернете, но все же педагогу рекомендуется самому показать ученику звучание пьесы, так как живое звучание производит гораздо большее впечатление.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному изучению текста.

Расстановка аппликатуры

Одним из компонентов успешной игры, является расстановка аппликатуры, ведь верно подобранная аппликатура помогает сохранить много времени и упрощает овладение технической трудностью. В начале это должен делать педагог, а после, имея уже достаточно знаний и опыта, - учащийся.

Вдумчивое изучение

Следующий шаг – произведение обязательно нужно учить вдумчиво. Часто дети просто заучивают материал, не вдумываясь в него. Разбирая пьесу, они не обращают внимания на ее выразительные особенности, не продумывают аппликатуру, не слушают себя. В будущем это может сильно мешать, поэтому важно изначально прочувствовать произведение [3].

Сначала ученику следует разучить произведение на память – зная текст, ученик не будет вечно отвлекаться на ноты и задумываться над следующей фразой. Он сможет целиком посвятить себя исполнению и музыке. Перед запоминанием внимательно проверьте текст! Не допускайте нотных ошибок в уже выученном произведении, ведь переучить гораздо сложнее, чем выучить с нуля.

Как правильно выучить текст

Рекомендуется разбирать произведение небольшими законченными построениями, обязательно обращая внимание на технические и ритмические трудности. Каждую фразу нужно понимать в развитии, чтобы чувствовать ее начало и конец, динамику и смысл. Осмысленность фразировки всегда связана с правильным ощущением дыхания, когда меняется мех. Дыхание выполняется снятием от себя и взятием начала новой фразы сверху.

Нельзя сначала выучить сухой текст, а уже потом наполнять его музыкальным содержанием. Работая так, ученик не выполнит главную задачу – не поймет произведение, его игра будет бессмысленной.

Полезно проработать сначала партию правой руки, а после – левой, чтобы лучше вслушаться и понять музыку. Это поможет лучше прочувствовать темы и углубиться в пьесу.

Заучивание механическим путем, за счет многократного проигрывания, тоже является неточным; данная схема приведет к ошибкам и заигрываниям.

Учить произведение следует по частям, только в медленном темпе, а после, убедившись в верности выученного, соединять эпизоды в более крупные.

Работа над произведением.

Преодоление технических трудностей

Следующий шаг - преодоление технических трудностей, прорабатывание деталей. Прорабатывая технические трудности, ученику следует разделить сложные части на более мелкие, вплоть до нескольких тактов, и работать над ними до результата.

Если ученик начнет менять мех там, где ему вздумается, то в его исполнении могут быть рывки, грубости другого рода, а также не может быть и речи о гарантии цельности каждой фразы в отдельности. Но установление точного меха возможно лишь тогда, когда ученик сможет исполнить пьесу в темпе, близком к требуемому, с обязательным выполнением знаков динамики.

Для лучшего понимания пьесы, можно прослушать произведение в собственной записи и в исполнении педагога. Это поможет услышать себя со стороны и исправить ранее незамеченные ошибки.

Полное осознание содержания произведения

Последний шаг – полное осознание содержания музыки, окончательная отделка пьесы. Для этого ученику следует выявить главные кульминации – «вершины» произведения. Чаще всего в пьесах от одной до пяти кульминаций, которые надо рельефно показать, выделяя главную.

Так как работа над произведением может быть слишком длительной, ученик может утратить интерес к нему. В этом случае лучше отложить готовую пьесу на некоторое время, а после вернуться к ней. Это возобновит интерес ученика и даже облегчит исполнение особо трудных мест, так как руки успеют забыть ошибки и «забалтывания».

Закрепление навыков

Для закрепления приобретённых исполнительских навыков важно включать в репертуар большое количество произведений примерно

одинаковой трудности, проводя усложнение постепенно и лишь в том случае, если ученик подготовлен к преодолению больших трудностей. Изучение чрезмерно сложных произведений, к которым обучающийся не подготовлен в музыкальном или техническом отношении, вызывает перенапряжение мышц, перегрузку нервной системы, приводит к искажению ранее налаженных игровых движений и приносит больше вреда, чем пользы, а часто – и непоправимый ущерб.

Народный фольклор

Народные песни и танцы – народный фольклор является одной из самых важных. Чтобы сделать музыку достоянием своего личного опыта им необходимо не только играть на инструментах, но и петь, танцевать, самим придумывать и изменять. На уроках специальности нужно уделять большое внимание фольклору. Импровизационная основа народного творчества даёт исключительные возможности для свободного раскрытия творческой фантазии, способностей детей.

Синкретичность произведений фольклора – органическая связь в них пения, танцев, пластики, движения, а также яркая образность музыкально – поэтического языка, доступность для понимания и исполнения – всё это составляет неопределимые педагогические достоинства фольклора и его творческого метода.

Такие гармонические сочетания различных видов творческой деятельности открывают большие возможности: переключают внимание обучающихся с одного вида творчества на другой; снимают усталость, психофизические нагрузки; активизируют формы занятий, делают их более продуктивными. Кроме того, дети получают возможность раскрыть свои способности в том или ином виде творчества, пробуя свои силы.

Заключение

Достижение поставленной и достигнутой цели является решающим стимулом быстрого развития ученика. При этом у него возникает ощущение собственной полноценности, уверенности в себе и преподавателе, вера в собственные силы.

Такой подход к подбору репертуара позволит развить эрудицию и интеллект исполнителя, будет с самого раннего возраста способствовать развитию творческой личности, способной к самовыражению. Помните, что правильно подобранный репертуар является залогом успеха.

Барзунова Елена Олеговна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Основные правила при выборе репертуара для учащихся в классе аккордеона

Вопросы репертуара волнуют каждого преподавателя, поскольку репертуар является самой важной составляющей в нашей работе.

Задача преподавателя подобрать интересный репертуар для учащихся и слушателей. Обязательно нужно связать репертуар с учебно-воспитательной работой в школе с учётом профессионального уровня развития.

От того на сколько грамотно подобраны произведения зависит рост мастерства учащегося, перспективы его развития и всё, что связано с задачей исполнения.

Хорошо продуманный и умело подобранный педагогом репертуар заинтересует ученика и расширит его музыкальный кругозор. Важным является художественное содержание репертуара.

Основные требования репертуара:

1. Соответствие возрасту и пониманию учащегося, доступность.

Соответствующий возрастным особенностям учащегося репертуар способствует художественному и творческому росту. Занятия становятся интересными и плодотворными. Это касается и технических навыков аккордеониста, понимания и доступности образа. Если же этот принцип нарушен, то ученик изучает, либо слишком сложные или наоборот слишком лёгкие произведения. В первом случае педагогу придётся «натаскивать», заниматься зубрёжкой и многократными повторениями с учеником. Во втором случае развитие способностей ученика будет просто минимальным. И в том и в другом случае будет просто упущено учебное время. Поэтому педагог обязательно должен постепенно и последовательно усложнять программу.

2. Соответствие возможностей учащегося-аккордеониста.

Грамотный выбор произведения напрямую зависит от преподавателя. Здесь нужно учитывать музыкальные навыки и технические возможности ученика.

Можно взять тестовую пьесу, которая покажет готов ли ученик играть более сложные пьесы или нет. Тестовая пьеса должна содержать некоторые технические трудности и яркий понятный образ для ученика. В случае, когда ученик с пьесой справился, технические трудности незаметны, а образ пьесы передается точно, можно уверенно идти дальше и выбирать более сложные

произведения. Если же технические трудности не дают ученику играть выразительно, усложнять репертуар не стоит. Правильнее будет продолжать закреплять уже имеющиеся навыки на похожих по сложности пьесах либо в инструктивном материале.

3. Соответствие выбранным трудностям.

Произведение должно вести ученика вперёд для приобретения тех или иных навыков или закреплять уже имеющиеся. Очень важно делать постепенное усложнение пьес, учитывая технические возможности учащегося.

В каждом новом произведении должна появиться одна или две трудности, но не более того. Педагогу нужно чётко понимать, что именно эта пьеса даст ученику. Это может быть развитие музыкального мышления, памяти, либо работа над определёнными видами техники, штрихами, средствами музыкальной выразительности, работа над правильным меховедением и звукоизвлечением, исправление неправильной постановки рук. Поэтому педагог должен провести педагогический анализ и хорошо изучить своего ученика. Нужно определить природные данные учащегося. Насколько он эмоционально отзывчив к музыке, его координацию движений и технические задатки. На каком уровне находится его владение инструментом, какие технические навыки развиты хорошо, а какие хуже.

Таким образом, обучение получается системным, музыкальный материал выбирается от простого к сложному; есть все условия для параллельного развития, как исполнительских навыков учащегося, так и его мышления.

4. Репертуар должен быть разнообразным.

Это касается и характера и содержания. Если использовать материал одного плана, то невозможно приобрести различные навыки. Поэтому в учебную или исполнительскую программу обязательно включаем произведения разные по характеру, жанру, содержанию и стилевым особенностям. В зависимости от возрастных особенностей ученика и перспективы развития определяем тематическую направленность.

Традиционно репертуар аккордеониста включает в себя эстрадную(современную), народную и классическую музыку.

Эстрадная(современная) музыка одна из наиболее популярных как у слушателей так и у исполнителей. Отличается оригинальным гармоническим строением и трактовкой. Большой интерес и соответственно эмоциональный отклик у учащихся вызывают интересная мелодика, необычные гармонии, яркие музыкальные образы, популярность.

Народная музыка очень доходчива и проста для восприятия особенно в младших классах. Это ценный материал в музыкальном воспитании благодаря чёткому ритмическому рисунку, повторению маленьких по размеру мотивов, куплетов и вариаций.

Классическая музыка – это один из значительных источников формирования репертуара аккордеониста, особенно концертного.

К концертному и конкурсному репертуару выбирают произведения, которые содержат яркие исполнительские приёмы, виртуозные пассажи. Поэтому концертный репертуар нужно использовать в работе с уже подготовленными, уверенно владеющими инструментом учениками.

Полугодовой индивидуальный план учащегося необходимо составлять с учётом всего вышесказанного по следующим направлениям :

- инструктивный материал (гаммы, арпеджио, упражнения, этюды)
- репертуар для детального изучения по программным требованиям
- пьесы для игры в ансамбле
- пьесы для самостоятельного изучения
- пьесы для ознакомления
- репертуар для повторения (ранее выученные пьесы)
- лёгкие пьесы для развития навыков чтения нот с листа

Проблема репертуара всегда была основной в работе преподавателя. Репертуар составляет основу развития учащегося, находится в постоянной связи с различными формами и этапами работы с учеником. Репертуар влияет на весь учебно-воспитательный процесс, на базе репертуара накапливаются музыкально-теоретические знания, развиваются навыки игры, складывается художественно-исполнительское направление аккордеониста. Репертуар обязан быть направлен на перспективу. Грамотный подбор репертуара - это всегда залог успеха.

Клименкова Анна Николаевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Формирование концертного репертуара в классе домры

Каждый педагог ДМШ знает, как важно юному музыканту выступать на сцене. Конечно, обучаясь в музыкальной школе, ученик в течение года имеет возможность выступить. Чаще всего - это выступления на зачётах, академических концертах и экзаменах. Для этого преподаватель выбирает каждому ученику программу, решая определённые задачи.

В своем методическом сообщении я хочу поговорить о специальном, концертном репертуаре. Дети, как правило, любят выступать. А преподаватель должен всецело поощрять желание ученика к выступлениям. В данном случае совершенно не важно по какой программе обучается ребёнок и какова степень его одарённости. В тоже время необходимо объединять профессиональную работу преподавателя с запросами детей и их родителей.

Что это значит? В репертуаре каждого обучающегося обязательно должны быть не только произведения учебного, инструктивного характера, которые, как бы не стремился к этому преподаватель, могут быть не очень интересны ученику, но и произведения, которые определяются, как произведения концертного репертуара.

Под этим определением подразумеваются произведения яркие, эмоциональные, с конкретным образным содержанием (часто программные) и в тоже время удобные в плане исполнительства.

Ничто не формирует артиста так, как репертуар, - эта мысль вряд ли может претендовать на оригинальность. Работающим в области музыкальной педагогики понятна и важность разнообразия репертуара по стилям, эпохам, авторам. Достижение последнего невозможно представить без использования в учебно-воспитательной и концертной практике всего лучшего, что создано в музыке.

Особенность формирования домрового репертуара состоит в том, что он в процессе эволюции жанра прошел три этапа: 1) адаптации, 2) интеграции, 3) ритуализации.

1. Этап адаптации. После возрождения и реконструкции домры В.В. Андреевым, репертуар для домры состоял в основном из обработки народных песен и танцев.

2. Этап интеграции. В 70-90-ые годы XX столетия в репертуарном портфеле домристов все чаще стали появляться оригинальные произведения, написанные специально для домры. (А.Цыганков, В.Городовская, С. Лукин, Т. Вольская, С.Федоров)

3. Этап ритуализации. В последние десятилетия в программе концертирующих домристов особое место занимают переложения классических произведений, написанных для других инструментов.

Сразу нужно сказать, что публичное исполнение – это не место для закрепления какого-то ни было материала. В данном случае преследуются другие цели, не менее важные, а именно- сцена помогает:

1. Почувствовать себя настоящим артистом;
2. Показать свои лучшие профессиональные качества;

3. Повысить самооценку:
4. Доставить удовольствие своим близким;
5. Почувствовать уверенность в себе.

Концертный репертуар должен обязательно подбираться с тем, чтобы ребёнок получал максимальное удовольствие от исполнения данного произведения. Это – с одной стороны. С другой стороны- преподаватель должен учитывать уровень технической оснащённости ученика, его эмоциональность, психологическую устойчивость и сценичность. В концертный репертуар есть возможность включать те произведения, которые ребёнок наверняка исполнит хорошо и главное - с желанием будет учить.

Репертуар ученика - домриста должен быть направлен на формирование элементарных знаний, умений, навыков и мотивации их обучения.

В современных условиях формирования репертуара, развитие музыкального мышления исполнителя - домриста происходит при соблюдении следующих принципов: обращение к классике - для усвоения необходимых базовых знаний, умений и навыков; развития памяти, слуха, ритма, воображения.

Исполнения лучших произведений современности - для раскрытия новых возможностей домры- использования классического наследия развитых инструментальных культур. Это зависит от целей в каждом конкретном случае и выполняет три важных функции: просветительскую, учебно-педагогическую, саморазвивающуюся.

Основой жизнедеятельности домрового музыкального искусства является народная музыка, однако исполнение классической музыки на всех этапах обучения и развития музыканта является основной движущей силой, способствующей становлению профессионализма, развитию художественного вкуса, мышления и повышения исполнительской культуры.

Какое бы мероприятие, связанное с музыкой, не задумывал провести учитель, перед ним всегда должен стоять вопрос: *какую цель преследует он, затрачивая массу усилий, принесет ли его труд ожидаемые результаты.*

Репертуар - лицо, визитная карточка. Не зная ученика, но зная его репертуар, можно судить о творческом лице исполнителя, его эстетических и нравственных позициях, его исполнительских возможностях. Успешно подобранный, высокохудожественный репертуар обеспечивает творческую активность исполнителя, постоянно повышает его исполнительское мастерство. И наоборот, случайно составленный репертуар приводит к тяжелым последствиям.

Конечно, надо учитывать многие факторы. Опытный преподаватель в своём багаже имеет много произведений концертного плана. У каждого преподавателя – свой «золотой» запас. Основное условие – произведение должно нравиться ребёнку и быть ему по силам. В своей педагогической практике я вполне допускаю изучение более лёгких по трудности пьес конкретно для концертных выступлений. Надо любому ребёнку дать возможность выступить хотя бы 2-3 раза в год. Например, в своей общеобразовательной школе, в концертах в детских дошкольных учреждениях, на детских праздниках. Конечно, никто не запрещает педагогу попутно решать образовательные, воспитательные и другие задачи. Если позволяет время и способности ребёнка, то, конечно, в концертный репертуар надо включать произведения различных стилей, эпох. Главное – преподаватель должен ориентироваться на индивидуальные, личностные особенности ребёнка, его интересы

Как изучают музыкальные произведения учащиеся, относящиеся к различным типам темперамента?

Сангвинический темперамент. Учащийся сангвинического темперамента очень отзывчив, легко реагирует на все окружающее. Во время изучения произведения он быстро увлекается им, но также быстро охладевает. Увлёкшись произведением, он пытается овладеть им, так сказать, "с налета". Но после первой же неудачи, если, к примеру, пьеса не получается сразу, с первого же дня, оставляет работу, хотя произведение ему нравится.

Флегматический темперамент. Это присуще людям, которые ведут себя спокойно, ровно, мало живут чувством, слабо и пассивно реагируют на окружающее. Обычно они сонны, вялы. Музыкант – флегматик вначале может отнестись к произведению без внешнего энтузиазма, разбираясь в нём без увлечения, однако сделает это очень добросовестно и обстоятельно.

Холерический темперамент. Учащийся холерического темперамента также быстро на все реагирует, чувства его легко возбуждаются. Однако в отличие от сангвиника возбуждаемость холерика стойкая. Учащийся такого темперамента энергичен, деятелен, смело берется за разбор произведения, и, несмотря на трудности, любит довести дело до конца. Отрицательной чертой таких учащихся является то, что они с одинаковым успехом могут увлекаться как хорошим, так и плохим, бывают упрямы и резки.

Меланхолический темперамент. Ученик меланхолического темперамента склонен к размышлениям, к анализу своих переживаний, реагирует на все медленно, зато возбуждение его глубокое. Он в большинстве случаев вдумчив и чуток. К таким ученикам надо относиться

особенно внимательно, так как они могут быть застенчивы, замкнуты, малоактивны.

Обучение детей музыке – сложный и многогранный процесс и проблема выбора концертного репертуара играет в нем огромную роль. Умело составленный в соответствии с перечисленными принципами репертуар станет важнейшим фактором в воспитании художественного вкуса ученика, а также приведет к тому, что занятие музыкой на инструменте станет любимым занятием ребенка. Тем самым, преподаватель создает благоприятные условия для разностороннего развития личности учащегося.

Миценков Сергей Владимирович,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Русская народная песня как одна из основных составляющих репертуара в
классе баяна-аккордеона

1. Вступительная часть

В истории развития русской национальной культуры большое значение имело художественное творчество народа, который обобщая свой исторический, трудовой и социальный опыт заложил основы для последующего развития всех областей профессионального искусства. Одно из таких ценностей многовековой народной духовной культуры является песня, которая возникла задолго до появления письменной культуры.

Создаваясь на протяжении веков, песни стали подлинной художественной энциклопедией трудовой и социальной жизни народа, его быта, психологии и идеологии. Поэтически обаятельные и душевные, глубоко раскрывающие в своем содержании внутренний мир человека, народные песни являются свидетельством высокой талантливости русского народа как в поэтическом, так и музыкальном плане. Песенному творчеству присуще жанровое разнообразие. В зависимости от особенностей содержания и формы различают артельные трудовые припевки, игровые, обрядовые, величальные, хороводные, плясовые, эпические, лирические, солдатские, походные и др.

Песня - всегда рассказ о какой-то стороне жизни народа. Поэтому исполняя песню необходимо передать основной смысл, настроение, сюжетную канву песни. В методике обучения игре на баяне, аккордеоне важна предварительная подготовка педагога – анализ песни, определение ее художественного качества, обдумывание приемов игры. Педагог должен заинтересовать содержанием песни, ее литературным текстом и музыкальным оформлением, вызвать желание не только сыграть, но и войти

в образ. Прежде чем начать работать над песней, педагог должен побеседовать с ребенком об идее произведения, раскрыть образ песни. Первое знакомство с песней должно строиться на ярком, образном, выразительном исполнении педагога, чтобы взволновать ученика и увлечь его.

2. Предварительное ознакомление с обработкой русской народной песни.

Работа на этом этапе заключается в следующем:

- а) Точно прочитать нотный текст со всеми терминами, указывающими темп и оттенки исполнения.
- б) Точное прочтение длительностей нот
- в) Уточнить аппликатуру. Разучивание разными вариантами пальцев вредно и ведет к срывам в исполнении.
- г) Проследить глазами путь движения пальцев и кисти с целью уточнения местоположения клавиш и расстояния между ними.

3. Работа над техникой исполнения

а) Все начальные проигрывания осуществлять без ошибок, срывов и остановок в медленном темпе. Медленный темп необходим для слухового освоения произведения.

б) Произведение следует проигрывать по фразам, добиваясь безошибочного исполнения сначала каждой рукой отдельно, а позднее обеими руками.

Трудные места следует выделить и обратить на них особое внимание. Соединение двух отрывков может начаться с того момента, когда два рядом стоящих отрывка разучены безупречно. Заканчивается этот этап работы исполнением всего произведения в медленном темпе, без ошибок и остановок, чувства утомления и трудности в исполнении будут сигнализировать о том, что работа на данном этапе еще не закончена. Дальнейшее внимание учащегося должно быть обращено на освоение скорости исполнения обработки народной песни. Нарастание темпа должно быть постепенным и быть почти незаметным. Существует два признака, определяющие границы ускорения;

а) Появление срывов, неверных нот, заплетание пальцев, общее искажение звучания

б) Появление у учащегося неуверенности в игре

4. Художественная отделка исполнения

а) Точное выполнение динамических оттенков

б) Точное соблюдение скорости движения, ускорений, замедлений, агогических оттенков

в) Работа над фразировкой. Сложность заключается в том, что учащиеся не выполняют точно пиано, точно форте. Особенность работы над фразировкой

заключается в том, что фраза должна быть сыграна на одно движение меха. Работа над художественной отделкой находится в тесной связи с технической работой. Техническое совершенство является неотъемлемой частью художественного исполнения. Художественное исполнение невозможно без понимания данного произведения. Это понимание иногда появляется не сразу, а в процессе работы над произведением и зависит от музыкального роста и музыкальной культуры обучающегося.

5. Работа над образностью в песне «Черноглазая казачка» Обработка А.Сушкина

Обработка песни «Черноглазая казачка» в обработке А.Сушкина написана в простой куплетной форме (запев и припев). Характер исполнения подвижный, энергичный, с «огоньком». Начинается обработка с небольшого вступления (первые 4 такта). Фразы строятся по 4 такта, каждая фраза начинается из-за такта. Запев состоит из 8 фраз и составляет 28 тактов. Припев состоит из 4 фраз по 4 такта и повторяется 2 раза. При повторении используются приемы варьирования.

Приемы изложения разные. Мелодия излагается как одногласно, так и в аккордовом изложении, есть варианты проведения подголосочной полифонии. Так же между частями есть связующие элементы 16 нотами. Работа над текстом начинается в медленном темпе. В чем сложность работы на этом этапе? Фразы достаточно длинные, поэтому в медленном темпе мех следует менять по мотивам. Так же ученик должен свободно владеть различной штриховой техникой. Текст изобилует местами, в которых необходимо показывать отрывистый штрих стаккато, так и места, где нужно показывать напевность, хорошее легато. Уже в медленном темпе необходимо в каждой фразе обозначить динамические оттенки, чтобы у ученика с самого начала работы над текстом складывалось правильное представление об интонировании в каждой фразе.

Необходимо уже в начале работы контролировать ровность темпа. Несмотря на разнообразие фактуры, темп должен выдерживаться единый. Особенно это касается исполнения 16 нот, где учащиеся склонны к ускорению. Как только ученик освоит штрихи, динамику и точность исполнения в медленном темпе, следует переходить к работе над быстрым темпом. Трудность состоит в том, что мех в быстром темпе нужно менять уже по фразам, а это требует определенной свободы исполнения. На заключительном этапе работы обработка должна исполняться легко, на подъеме, с задором. Ученик не должен сильно уставать, а исполнение должно приносить удовлетворение от игры.

Борискова Галина Николаевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Произведения современных композиторов в репертуаре гитаристов

Индивидуальные планы и подбор репертуара - основа музыкального и технического развития обучающихся. По репертуару, в определенной степени, можно судить об исполнительских и творческих возможностях ученика.

Составление педагогом «индивидуального плана» - это серьезная, тщательная сторона работы педагога на пути технического развития, расширения музыкального кругозора учеников, приобретения ими эмоционального опыта. В индивидуальный план включают разнохарактерные по содержанию и форме, стилю и жанрам произведения. Преподавателю предоставляется свобода в выборе репертуара. Приступая к подбору материала педагог должен четко понимать, с какой целью выбирается то или иное произведение.

Необходимо наряду с образцами «золотой классики», хрестоматийных произведений развивать музыкальный кругозор, знакомясь с современными сочинениями, которые имеют тенденцию сочетания различных жанров, стилей, их смешение. Часто новая музыка отличается очень интересным содержанием, изобретательностью в плане гармонии, ритма, мелодики, программностью и технической простотой.

Педагог должен больше интересоваться новыми изданиями. Необходимо заинтересовать ребенка процессом овладения инструментом. В интернете появилось огромное количество нотного материала современных композиторов. Хочется сделать небольшой обзор творчества современных композиторов, которые успешно применяются в педагогической практике и всегда находят живой отклик у обучающихся и у слушателей.

Идет процесс создания школ, методических пособий и учебной литературы для гитары. Достаточно назвать работы Г. Фетисова, Н. Калинина, В. Агафошина. Разработаны программы для всех ступеней обучения по классу гитары. Это обширный набор пьес, начиная с нулевого уровня, от которого можно отталкиваться и развиваться дальше.

Общепризнано, что начальный период оказывает громадное, часто решающее влияние на все последующее развитие музыканта.

Сегодня интернет позволяет найти гитарную пьесу для начинающих на любые вкусы и возможности. На начальном этапе обучение следует начинать с упражнений на открытых струнах. Подходящий репертуар есть в

пособии Сергея Марышева «Стань виртуозом. Путешествие по стране гитары для всех начинающих». В разделе, который так и называется «Только правая рука», содержатся 17 упражнений для разных пальцев. В основу данного пособия положен последовательный метод обучения игре на гитаре от простого к сложному, изложены виды работ с учеником. Приемы и штрихи осваиваются через образные музыкальные картинки. Ансамблевая игра придает ученикам повышенный интерес к занятиям, автор коснулся начального этапа в изучении полифонии. Пособие целиком построено на оригинальной музыке для гитары. Все пьесы, этюды написаны самим автором, изложены последовательно, популярно и просто.

Интересен сборник Виктории Куликовской «Гитара с самого начала. Пьесы, этюды, обработки». Сборник адресован самым маленьким музыкантам, которые только начинают осваивать инструмент. Пьесы сборника интересны и доставляют удовольствие маленьким ученикам. Части сборника расположены в последовательности, рекомендованной для обучения. Большинство пьес являются авторскими. В сборник включены пьесы фольклора и классической музыки.

В «Сборнике начинающего гитариста» Горайнова Ф.Э. произведения записаны нотами и продублированы табулатурой, что является актуальным в наше время. Виды техники даны в порядке возрастания технической сложности. Особняком стоит Первый раздел «Одноголосные мелодии». Пьесы позволяют планомерно переключать внимание ученика от игры мелодии на одной струне к двум, трем и так далее.

Музыка Людмилы Ивановой нравится юным гитаристам. В сборнике «Пьесы для начинающих. Маленькому гитаристу» упор делается на одноголосные произведения. В сборник вошли две сюиты Л. Ивановой: «На зеленом лугу» и «Вокруг света».

Олег Копенков – белорусский гитарист, композитор, педагог. Постоянно публикуются новые сборники автора. Пьесы О. Копенкова очень расширили репертуар гитаристов, дают возможность постепенному техническому развитию ученика. Дети любят играть несложные, доступные пьесы с яркими названиями. У композитора много пьес для дуэтов, трио гитар. Практически все его произведения сопровождаются подписью аккордовых функций над мелодией, что дает возможность преподавателю аккомпанировать ученику, а это всегда мотивирует обучающихся. Преподаватели нашей школы широко используют учебный материал композитора, который дает возможность подбирать посильные пьесы для исполнения и постепенно усложнять работу над звукоизвлечением, разными

приемами игры, штрихами, аккордами, одновременно увлекая в процесс яркими образами. Произведения Олега Копенкова находятся в открытом доступе на просторах интернета. Его сюиты «Открытые струны», «Учим ноты», «Скороговорки», «Считалки» дают возможность быстро запомнить названия струн, отработать различные ритмические варианты при игре лишь по одной струне, отработать аппликатуру правой руки. Потом можно подобрать пьесы с использованием открытых басов на сильные доли и так далее. Можно найти пьесы на разные виды техники, в разных стилях, размерах. Это богатейший репертуарный багаж для обучающихся разных классов ДМШ и ДШИ.

Учебный репертуар должен содержать и упражнения и этюды и пьесы, так как упражнения и этюды предназначены для отработки какого-то конкретного технического приёма. А пьесы нужны, чтобы научиться сочетать множество технических приёмов игры на гитаре между собой. То есть нельзя играть только этюды или только пьесы.

Дмитрий Теслов (1971 г. рожд.) – композитор, гитарист, преподаватель (г. Тамбов) В 2008 и 2012 годах выпустил в двух частях нотные издания "Идеальная школа техники гитариста. Полное собрание инструктивного материала". Туда включил упражнения, практически на все виды техники. Недавно у Дмитрия Теслова вышло 4 сборника «Времена года». Это тематический репертуар начинающего гитариста, включающий аранжировки легких произведений для гитары соло и дуэты для ДМШ и ДШИ. Все пьесы подобраны по принципу наличия исключительного мелодизма, понятного начинающему гитаристу языка изложения. Представлены ноты с табулатурой, присутствует материал не только для сольного исполнения, но и дуэты этих же произведений. Прилагается запись музыки музыкальным редактором. Можно прослушать каждое произведение из сборника.

Для средних классов можно порекомендовать творчество Э. Торлаксона, который является автором сборников произведений для гитары «Гитарный момент» (шесть выпусков). Им издан сборник «Упражнения для гитары написаны в виде Этюдов на разные виды техники и ритмические варианты»

Интересен сборник В.А. Каминика «Пьесы для моих учеников: 18 пьес для гитары на различные виды техники (Санкт-Петербург, 2017). Данный сборник, придуманный автором для своих учеников, пригодится всем обучающимся игре на гитаре. Известно, что начинающие гитаристы не любят играть гаммы и упражнения на отработку различных технических приемов. В настоящем сборнике вы найдете некоторые из этих нелюбимых упражнений в доступной и легко запоминающейся музыкальной форме.

Каждая из пьес сопровождается ярким образом, о котором можно прочитать в предисловие. Такая подача материала, как правило, очень нравится детям. Они охотно разучивают эти пьесы, не забывают и не бросают их играть, что естественно благотворно влияет на их общий технический уровень.

Джазовые пьесы очень нравятся ученикам. Качающийся ритмический рисунок свинга, неожиданные синкопы, внезапные акценты привлекают учеников своей необычностью в сравнении с канонами классической музыки. Многие педагоги используют творчество таких гитаристов-композиторов, как Н. Кошкин, А. Веницкий, В. Калинин, В. Козлов, которые доступно и умело используют основы джаза в пьесах как для уже состоявшихся исполнителей, так и для только начинающих гитаристов.

Пьесы А. Веницкого полюбились детям и прочно вошли в репертуар гитаристов, написанные в блюзовой манере они очень точно передают музыкальные особенности джазового стиля. Композитор-гитарист Ю. Шилин знакомит с элементами стиля фламенко на примере ярких и красочных «Испанского танца» и «Волны Испании». Такие пьесы позволяют обучающемуся узнать новый гармонический язык и познакомиться с «джазовыми аккордами», языком эстрадной музыкой.

Л. Шумеев создал сборник музыкальных пьес «Серебряные струны» с широким спектром жанров в виде гитарных миниатюр. Сборник включает джазовые мелодии, зарубежную эстраду, зарубежные народные мелодии, пьесы для детей, песни советских композиторов.

Основной целью сборников является расширение отечественного репертуара, который поможет юным гитаристам освоить такие важные приёмы игры как барре, техническое легато, глиссандо, тремоло и др. В сборниках отведено достаточно много места произведениям на развитие мелкой техники, работа над которой занимает важное место в формировании юных музыкантов.

Мы видим какое разнообразие жанров существует в музыке: народная песня, романс, песни бардов, детские, лирические, военные песни, танцевальная музыка, эстрада, рок, джаз и тому подобное. Не хотелось бы оставить без внимания пласт легкой музыки, которой так много сочинено в XXI веке. Но в пределах музыкальной школы она очень редко исполняется.

Несмотря на разнообразие пособий и пьес позволяющих познакомить детей с современной музыкой, к сожалению, педагоги детских музыкальных школ и школ искусств не много времени уделяют этой стороне развития гитаристов. Ведь очень важно, чтобы к окончанию музыкальной школы, юный гитарист стал разноплановым исполнителем, и прекрасно себя чувствовал как в классических произведениях, так и в эстрадных. Знакомство

и освоение современных стилей сделает процесс обучения разноплановым и интересным.

Бурцева Татьяна Александровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Включение в репертуар произведений с колористическими приёмами игры на балалайке

Репертуар, в котором отражено все богатство композиторских стилей, а также колористических возможностей инструмента, играет определяющую роль в профессиональном становлении любого музыканта-исполнителя. Колористические приемы игры обогатят палитру выразительных средств балалаечника и работа над ними должна стать составной частью работы над техникой. К колористическим приемам игры на балалайке относятся: флажолеты, вибрато, пиццикато правой и левой руками в восходящем и нисходящем движении, глиссандо, дробь, шумовые эффекты, эффекты тембра и др.

В творчестве композиторов XIX века намечается тенденция к расширению колористических возможностей струнных инструментов (гитара, скрипка): это различные виды флажолетов, пиццикато, тамбурин, имитация малого барабана. Сложившегося в классический период набора выразительных средств становится недостаточно, и поиск новых тембровых красок обретает особую актуальность в репертуаре XX века. Процесс создания сочинений для балалайки ускоряет процесс поиска новых звучаний. При этом композиторам приходится сталкиваться с трудностями нотации, а точнее, фиксации вновь изобретенных приемов. Конечно, некоторые из способов исполнения уже используются в сочинениях для других инструментов, но «специфические» приемы игры, характерные только для балалайки, требуют особых композиторских пояснений в виде сносок.

1. На одной странице рукописного альбома В. В. Андреев, первый композитор-балалаечник, в обработке «Барыня» написал хроматические пассажи квинтами, что могло быть попыткой зафиксировать импровизируемые глиссандо на грифе балалайки (прием глиссандо на балалайке как и на струнных инструментах достигается скольжением пальцев по струнам вдоль грифа). В настоящее время многие произведения В. Андреева исполняются с использованием этого колористического приема – глиссандо. Этот эффектный прием не следует путать с портаменто – выразительным глиссандо в кантлене. На всем протяжении скольжения глиссандо выполняется плотно прижатыми к струне пальцами. Частота тремолирования не уменьшается, а наоборот увеличивается. Глиссандо на

балалайке возможно и на бряцание. В произведении В. Минцева «Парафраз на тему казачьей песни Розпрягайте, хлопці коней» композитор использует ритмизированное глиссандо, применяя его в момент замедления.

2. В 1887 году первая «Школа для балалайки», составленная П. К. Селиверстовым под руководством В. В. Андреева содержала описание в качестве особого эффекта – дробь. Давался следующий способ исполнения дроби: «пригнув пальцы в ладони, быстро выпрямляют их, начиная с мизинца, один за другим, ударяя по струнам и вместе с тем по деке балалайки».

а) большая дробь – это извлечение звука непрерывно следующими друг за другом ударами по всем струнам пятью пальцами правой руки, начиная с мизинца, движением сверху вниз. Возможна сокращенная большая дробь — без участия указательного пальца. Сочетание удара снизу и большой дроби образует круговую дробь. П. Нечепоренко в «Школе игры для балалайки» называет беспрерывной дробью сочетание разновидностей дроби с ударами указательного или большого пальца.

б) малая дробь – извлечение звука осуществляется быстрой веерообразной последовательностью ударов четырьмя пальцами (без большого) по струнам сверху вниз. Яркий пример применения малой дроби в плясовом наигрыше владимирских рожечников «Ах ты, берёза» обработка Б. Трояновского.

в) обратная дробь – начинается с указательного пальца и кончается мизинцем, при этом пальцы разомкнуты. Отличается от малой направлением удара снизу вверх. Звукоизвлечение при исполнении обратной дроби может начинаться как с указательного пальца, так и с мизинца. Обратная дробь есть в коде «Охотный ряд» Тамарин И.

3. Пиццикато пальцами левой руки. Различают два вида пиццикато пальцами левой руки: нисходящее пиццикато (сдёргивание) и восходящее пиццикато (восходящее легато). В произведении «Ай, все кумушки домой» обр. В. Авксентьева используется нисходящее пиццикато, когда последовательность звуков (кроме первого, который извлекается щипком или ударом пальца правой руки) исполняется поочередным сдёргиванием пальцев левой руки со струны.

4. Флажолеты натуральные. Натуральные флажолеты извлекаются двумя способами: 1) подушкой любого из пальцев левой руки легко прикасаемся к струне над 12-м ладом (точнее над порожком между 12-м и 13-м ладами, октавный флажолет), над 7-м или 19-м ладом (квинтовый), над 5-м или 24-м ладом, одновременно извлекаем флажолет ударом большого пальца правой руки по струне; после извлечения флажолета подушечку тот час же отрываем от лада; 2) извлекаем флажолеты только правой рукой; подушечка

указательного пальца прикладывается к струне с противоположной стороны; одновременно с прикосновением указательного пальца извлекается флажолет большим пальцем по струне.

Флажолеты искусственные. При извлечении искусственных флажолетов левая рука занята и правая рука вынуждена выполнять одновременно две функции: прикасаться к струне в месте извлечения искусственного флажолета и щипывать струну. Эти флажолеты в правой руке принято извлекать (способом, описанным выше) при помощи указательного и большого пальца. В последнее время у балалаечников появился другой способ - боком фаланги большого пальца правой руки (большой палец согнут) касаясь струны над порожками, звук извлекается указательным, средним или безымянным пальцами. Если струна прижата на первом ладу искусственный флажолет извлекается над порожком, разделяющем 13 и 14 лад и, следовательно, флажолет на струне, прижатой на ладу n , извлекается у порожка $12 + n$ лад. Искусственный флажолет квинтовый (звучит квинта через октаву) — $19 + n$. Звучание флажолета через 2 октавы — $24 + n$. Искусственные флажолеты обозначаются ромбиком, стоящим над нотой. В переложении для балалайки произведения Д. Шостаковича «Вальс-шутка» мелодия исполняется искусственными флажолетами. В произведении Н. Будашкина концертные вариации на тему РНП «Вот мчится тройка почтовая» в одной из вариаций есть искусственные флажолеты с чередованием исполнения форшлагов срывами. В гитарной практике есть сложные флажолеты. Это искусственные флажолеты, которые сопровождаются обычно извлеченными звуками. Если освободить большой палец правой руки от звукоизвлечения флажолета, то такой способ игры допустим и в балалаечном исполнительстве. Стремление продлить быстро гаснущее звучание флажолета вызвало появление нового приема – флажолеты тремоло.

5. Приглушенные звуки, часто называемые скрипичным пиццикато, применяются как красочный штрих в произведениях. Например, в пьесе «Plink, plank, plunk» Л. Андерсона возможно применить этот колористический эффект. Исполняется указательным пальцем правой руки при наложении на струны возле самой подставки ладони, являющейся глушителем, сурдиной. При этом способе струны издают приглушенный звук. Мелодическая последовательность звуков играет одним указательным пальцем, более сложная фактура (интервалы, аккорды, арпеджио) – удобными для каждого случая пальцами правой руки. Здесь же можно сказать и о приеме прикрытия струн пальцами левой руки. Извлечение коротких и сухих звуков – щелчков на полуприжатых пальцами

левой руки струнах балалайки. Обозначается такой способ получения звуков крестиками, которые ставятся вместо нот и показывают лады, где струны слегка прижимаются пальцами левой руки. В произведении для балалайки «По долинам и по взгорьям» обр. В. Городовской в конце есть дробь по полуприжатым пальцами левой руки струнам.

6. Быстрое и многократное повторение одного звука или аккорда называется тремоло. Гитарное тремоло на балалайке создает эффект непрерывно-слитного звучания мелодии. В переложении для балалайки произведения Ф. Таррега «Воспоминание об Альгамбре» используется гитарное тремоло на одной струне, исполняемое тремя пальцами правой руки (3-2-1). Гитарное тремоло здесь является колористическим средством, на котором строится вся пьеса.

7. Игра у подставки и за ней. Звук, извлекаемый в различных точках струны, имеет различную тембральную окраску. Наиболее яркий тембровый контраст появляется при игре у подставки. Обозначение приема «у подставки» – *sul ponticello*. Игра за подставкой используется балалаечниками реже, чем домристами, так как натяжение струн за подставкой очень сильное и игра пальцами там чувствительна.

8. Шумовые эффекты не имеют определенной высоты звучания, подчеркивают ритмический рисунок данного отрывка пьесы, подражая ударным инструментам. На балалайке применяется удар по деке, панцирю. Например, в произведении В. Конова «Импровизация из джазовой сюиты на русские темы». Удар возможен и четырьмя пальцами последовательно. В произведении А. Шалова «Эх, сыпь, Семён!» применяется эффект резкого скользящего движения ребром ладони по верхней части деки, в результате которого издается характерный свист. В этой же пьесе есть приемы – удар пальцем правой руки по ладу на грифе и последующий срыв пальцем правой руки, удар пальцем левой руки по ладу в восходящем движении. Исполнитель должен творчески подойти к применению этих эффектов.

9. Вибрато на балалайке является одним из важнейших средств художественной выразительности, извлекается указательным пальцем правой руки. Разновидность вибрато пальцами левой руки заимствована из гитарной техники исполнения, это подтягивание ноты до необходимой высоты (в пределах $\frac{1}{2}$ тона) с последующим возвращением к исходному тону или без него. В произведении «Старое банджо» Гуревич А.-Исаев А. этот прием обозначен возле ноты стрелкой, направленной вверх. На балалайке особенно эффектно звучит тремоло вибрато. Оно применяется, например, в Концертных вариациях на тему старинного романса «Я встретил вас» М. Рожкова.

В различных Этюдах можно хорошо отработать колористические приемы. В «Школе игры на балалайке» П. Нечепоренко есть, например, Этюд В. Панина на глассандо для учащихся младших классов. Отработать технику искусственных флажолетов можно, играя хроматическую гамму, а также упражнения на аккордах, чередуя арпеджио на трех струнах гитарным приемом с арпеджио из флажолетов. В пьесах А. Зверева для балалайки используются флажолеты, например, «Колыбельная». Для младших классов ДМШ произведения с колористическими приемами: «Плясовой наигрыш» Б. Феоктистов (с круговой дробью), В. Моцарт «Аллегро» - пиццикато пальцами левой руки в нисходящем движении. Только после основательного освоения каждого приема в отдельности можно использовать комбинированные сочетания нескольких приемов игры. В произведении «Заиграй моя волынка» обр. Б. Трояновского присутствуют срывы (пиццикато пальцами левой руки), круговая дробь, глассандо, флажолеты. Колористические приёмы звукоизвлечения являются важными выразительными средствами, обогащающие звуковую палитру инструмента и придающие его звучанию яркое своеобразие.

Николаев Сергей Викторович,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Роль эстрадных произведений в репертуаре обучающихся ДМШ

Роль музыки в нашей жизни

О роли музыки в нашей жизни можно говорить очень долго. Лев Толстой так говорил о музыке: «Что же это за страшная сила. Во все времена эту силу старались использовать для воздействия на чувства и волю людей. И музыка много раз доказывала, что она способна воспитывать человека и общество, активно влияя на взгляды, нравы, представления о красоте».

В наши дни воспитательное значение музыки велико. Музыка формирует идейные убеждения, нравственные и эстетические идеалы людей. О воспитательной роли музыки писали философы и политики, ученые, музыканты. Ценные мысли по этому поводу высказывали Б.В. Астафьев, Б.Л. Яворский, А.Б. Кабалевский и др.

Поскольку конечный смысл музыкального произведения – это выражение той или иной идеи, высшим воздействием музыки является идейное. Музыка, глубоко осмысленная и воспринятая человеком, влияет на его отношение к миру, на всё его сознание. Это – окончательный результат сложного процесса восприятия и переживания музыки. Непосредственное же воздействие её сказывается сильнее всего в области чувств и настроений

человека. Никакое другое искусство не вторгается с такой властной силой в наш эмоциональный мир, подчиняя его себе.

Значение индивидуального подбора репертуара.

При работе в детской музыкальной школе одним из факторов успешной работы педагога является правильно подобранный для данного ученика репертуар. Репертуар надо рассматривать с точки зрения специфических музыкальных воздействий, формирующих психологию учащегося как средство воспитания огромной силы и значимости.

Говоря о деятельности выдающихся педагогов – музыкантов – К.Н. Игумнова, Н.К. Метнера, особо выделяют их исполнительское умение «продвигать» учеников, раскрывать их посредством искусного последовательного подбора наилучшего для каждого из них репертуара.

Репертуар должен отвечать логике усвоения и освоения учащимися материала, учитывать индивидуальные особенности конкретного ученика. Правильно подобранный репертуар развивает музыкальное мышление учащегося, побуждая его к творческим поискам, развивает в ученике самостоятельность.

Главные задачи педагога при выборе репертуара – это широкое ознакомление учащегося с музыкой разных времён и стилей, выбор произведений в соответствии с поставленными целями и индивидуальная направленность репертуара.

Существует 2 главных аспекта подбора репертуара, связанные с педагогической диагностикой:

1-ый аспект - установление индивидуальных технических возможностей учащегося в начале занятий с педагогом.

Здесь определяются следующие моменты:

а) обладает ли учащийся какими-либо природными техническими задатками;

б) насколько легко он поддается научению тем или иным техническим приёмам;

в) какими техническими навыками он обладает, какие виды техники развиты у него в меньшей степени или вообще не развиты.

2-й аспект – педагогические наблюдения за техническим развитием учащегося, изучение его индивидуальности под этим углом зрения – период длительных занятий.

На выбор репертуара могут влиять особенности характера учащегося. Так, например, если ученику, который постоянно вялый, медлительный, дать пьесу в быстром темпе, где к тому же будут присутствовать технические трудности, то можно столкнуться с тем, что в конечном итоге он так и не

сможет её исполнить в нужном темпе и в нужном характере. Безусловно, такие пьесы в рабочем варианте нужно проходить, но на концертные выступления такому ученику больше подойдут пьесы более спокойного характера.

Следует поддерживать стремление ученика играть то или иное произведение, даже если оно пока что не соответствует уровню его музыкального развития и техническим возможностям. Если ученик хочет сыграть какое-то произведение, значит, оно отвечает его психологическому и эмоциональному состоянию. В этом случае также не стоит данное произведение выносить на публичное выступление. Но предоставить свободу выбора нужно.

Также в программе ученика всегда должна быть хотя бы одна соответствующая его склонностям пьеса, которую он может хорошо исполнить публично, проявив себя с лучшей стороны (это воспитывает интерес к публичным выступлениям).

Роль эстрадных произведений в репертуаре учащегося ДМШ.

Эстрада окружает нас повсюду. Мы постоянно слышим эстрадную музыку по радио, с экранов телевидения, на концертах различного уровня. В наше время существует множество различных направлений музыки, каждое направление имеет свои особенности. С одной стороны - это хорошо. С другой стороны из-за отсутствия достаточно жёсткой цензуры, которая была раньше в нашей стране, мы часто слышим на концертах, с экранов телевидения некие «музыкальные продукты», которые сложно назвать музыкой с точки зрения мелодии и гармонии, всё что угодно, включая нецензурные слова. Всё это слышат также и дети, музыкальное мировоззрение которых подчас складывается на таких «продуктах». Как сказал в одном из интервью Валерий Гергиев, сейчас в мире очень много музыкального мусора. Дети и подростки очень часто слушают такой «мусор» по инерции, общаясь со сверстниками, которые уже ничего другого не слушают. Всё это в целом ведёт к потере музыкального вкуса у целого поколения и, возможно, не у одного. Добавляет свою долю сюда и наличие всемирного интернета, в котором ребёнок (или подросток) может запросить всё что угодно (опять же без всякой цензуры). Подростковый возраст характеризуется стремлением к самоутверждению, поиску собственного места в жизни, к самооценке. Именно в этом возрасте происходит становление определённых ценностных ориентаций, формируются художественно-эстетические предпочтения, в частности – музыкальные вкусы и пристрастия. Поэтому одной из задач преподавателя – воспитать у

ребёнка хороший вкус, научить отличать хорошие музыкальные образы от подделки.

Слово «эстрада» (от латинского *strata*) означает настил, помост, возвышенность, площадка. В словаре А.Н. Ушакова приводится следующее определение: «Эстрада – это искусство малых форм, область зрелищно – музыкальных представлений на открытой сцене. Её специфика заключается в лёгкой приспособленности к различным условиям, публичной демонстрации и кратковременности действия, в художественно – выразительных средствах, искусство, содействующее яркому выявлению творческой индивидуальности исполнителя, в злободневности, острой общественно – политической актуальности затрагиваемых тем, в преобладании элементов юмора, сатиры, публицистики».

Эстрадное искусство своими корнями уходит в далёкое прошлое, прослеживаясь в искусстве Древнего Египта и Древней Греции. Хотя эстрада тесно взаимодействует с другими искусствами, такими, как музыка, драматический театр, хореография, литература, кино, цирк, пантомима, она является самостоятельным и специфическим видом искусства. Основой эстрадного искусства является – «Его величество номер» - как говорил Н. Смирнов – Сокольский.

«Номер» - маленький спектакль одного или нескольких артистов, со своей завязкой, кульминацией, развязкой. Спецификой номера является непосредственное общение артиста с публикой, от своего лица или от персонажа.

Эстрада тесно связана с бытом, с фольклором, с традициями. Причём они переосмысливаются, осовремениваются, «эстрадизируются». Разные формы эстрадного творчества используются как развлекательное времяпрепровождение.

Итак, эстрада – это вид сценического искусства, подразумевающий собой как отдельный жанр, так и синтез жанров. Он включал в себя пение, танец, оригинальное выступление, цирковое искусство, иллюзии.

Важной частью эстрадного искусства является эстрадная музыка. Она представляет собой вид развлекательного музыкального искусства, обращённый к самой широкой слушательской аудитории.

Наибольшее развитие данный вид музыки получил в XX веке. К нему обычно относят танцевальную музыку, различные песни, произведения для эстрадно – симфонических оркестров и вокально – инструментальных ансамблей. Зачастую эстрадную музыку отождествляют с бытующим понятием «лёгкая музыка», то есть лёгкая для восприятия, общедоступная.

В этой обширной, а также чрезвычайно разнообразной по характеру и эстетическому уровню области музыкального творчества используются, с одной стороны, те же выразительные средства, что и в серьёзной музыке, с другой, свои специфические.

Термин «эстрадный оркестр» был предложен Л.О. Утёсовым в конце 1940-х годов, что дало возможность разделить 2 понятия: музыку собственно эстрадную и джазовую.

У современной эстрадной музыки и джаза есть целый ряд общих признаков: наличие постоянной ритмической пульсации, осуществляемой ритм-секцией; преимущественно танцевальный характер произведений. Но если джазовой музыке свойственны импровизационность, особое ритмическое свойство – свинг, а формы современного джаза порой достаточно сложны для восприятия, то эстрадная музыка отличается доступностью музыкального языка, мелодичностью и ритмической простотой.

Один из самых распространённых видов эстрадных инструментальных составов – эстрадно-симфонический оркестр (ЭСО). Репертуар эстрадно-симфонических оркестров чрезвычайно обширен: от оригинальных оркестровых пьес и фантазий на известные темы до аккомпанемента песен и оперетт.

К жанру эстрадной музыки относятся различные виды эстрадных песен: традиционный романс, современная лирическая песня, песня в танцевальных ритмах с развитым инструментальным сопровождением. Главное, что объединяет многочисленные виды эстрадной песни – стремление их авторов к предельной доступности, запоминаемости мелодии.

В XX веке сменяли друг друга различные виды танцевальной музыки. Так, танго, румбу, фокстрот сменил рок-н-ролл, на смену ему пришли твист и шейк, большую популярность имели ритмы самбы и босановы. В течении ряда лет в эстрадно-танцевальной музыке был распространён стиль диско. Он возник из сплава негритянской инструментальной музыки и элементов пения и пластики, характерных для эстрадных певцов из Латинской Америки. Музыка стиля диско оказалась одним из быстротекущих направлений эстрадно-танцевальной музыки 2-й половины XX века. Среди советских композиторов, заложивших отечественные традиции в жанре танцевальной музыки – А. Цфасман, А. Полонский и другие.

К сфере эстрады можно причислить также и музыку в стиле рок. Это очень разнообразное направление.

Во-первых, это могут быть просто инструментальные композиции, а также песенные варианты. Надо сказать, что в западной рок-музыке 80-х

годов в песнях на первое место ставился мелодизм, а на второе – содержание текста, а в советском роке наоборот – на первом месте был смысл текста, а на втором красота музыки.

Во-вторых, деление по идейной цели. Часть рок – сочинений высмеивает какие-либо социальные пороки в целом или поступки отдельных людей (это могут быть всем известные личности (чаще всего, политические деятели), а также вымышленные персонажи). В этом плане очень нелегко приходилось авторам текстов в СССР. Заранее зная, через какую жёсткую цензуру будут проходить их словарные творения, они очень часто писали их в завуалированной форме, пряча истинный смысл того, что они хотели сказать, под маской заурядного безобидного текста.

Полная противоположность вышеуказанных рок - произведений – это песни, несущие отрицательную функции (призывы к войне, к употреблению алкоголя, наркотиков и т.д.).

Классический состав рок – группы: ритм-гитара, соло-гитара, бас-гитара, ударные. Очень часто к этому составу добавляется синтезатор. На практике рок-группа может включать в себя любое количество музыкантов и любой состав инструментов (тем более, что существуют различные виды рока: симфоник - рок, фолк-рок, панк-рок, поп-рок и т.д.).

В нашей стране получило также распространение творчество ВИА (вокально-инструментальных ансамблей). Советская эстрадная музыка благодаря своей массовости и популярности играла значительную роль в эстетическом воспитании подрастающего поколения.

В настоящее время эстрада является частью шоу-бизнеса. На второй план отходит работа «живых коллективов», всё больше упрощается работа музыканта, современные технологии всё больше внедряются в мир искусства и делают его менее интересным, более незамысловатым и непринуждённым.

Итак, эстрадные произведения могут развивать музыкальный вкус человека, а могут вести его к деградации. Поэтому ещё раз хочу отметить о необходимости со стороны педагога как можно раньше познакомить ученика с образцами хорошей, качественной эстрадной музыки. Это можно сделать разными способами:

- 1) прослушивание с учениками каких-либо эстрадных произведений (или их фрагментов) прямо на уроке в оригинальном исполнении (используя аппаратуру или интернет);
- 2) проигрывание ученику на уроке данного произведения на родном инструменте;
- 3) задать ученику прослушать данную композицию дома самостоятельно;

- 4) посещение учеником концерта какого-либо исполнителя или коллектива.

В оригинале понравившееся ученику произведение может быть исполнено на другом музыкальном инструменте (не на том, на котором учится ребёнок) или может быть представлено в исполнении ансамбля или оркестра. В этом случае нужно найти ноты данного произведения, что не всегда удаётся сделать (даже при наличии интернета). Если ноты найдены, то можно столкнуться со следующими проблемами:

- 1) иногда встречаются сборники с откровенно неправильной гармонизацией, которая очень далека от оригинала;
- 2) данный вариант произведения может оказаться слишком трудным для конкретного ученика (много знаков при ключе, сложная фактура);
- 3) данный вариант может оказаться слишком лёгким (то есть просто дано одно проведение темы в одну ноту и всё, а ученику хочется поиграть более развёрнутый вариант).

В этих случаях, если есть такая возможность, нужно сделать оптимальное переложение для данного ребёнка (которое впоследствии можно, конечно, использовать в дальнейшей работе с другими детьми). Желательно учесть два момента:

- 1) выбор тональности (удобной для данного инструмента);
- 2) уровень сложности (где-то что-то упростить, где-то, наоборот, усложнить).

Отдельно можно сказать два слова об ансамблевой игре эстрадных произведений. Это хороший вариант для концертных выступлений, так как при игре в ансамбле можно сделать разделение труда: кто-то играет тему, кто-то – аккомпанемент. При игре ансамблем на баяне-аккордеоне возможен следующий вариант (относительно игры левой рукой): ученик посильнее (или преподаватель) играет двумя руками, ученик послабее – одной правой. В целом же слушатель всё равно слышит объёмное звучание, в котором присутствуют 3 основные функции: бас, мелодия, аккомпанемент.

Теперь несколько слов о репертуарных сборниках. Так как баян и аккордеон - относительно молодые инструменты (по сравнению, например, с фортепиано, скрипкой), то естественно, в первые десятилетия своего существования сборников пьес для этих инструментов было очень мало. Позже, в 50-х, в 60-х годах стали появляться отдельные издания, но всё равно, как любители, так и профессионалы сталкивались с скудностью репертуара. Студенты музыкальных училищ и консерваторий играли достаточно много классической музыки в переложении для баяна-

аккордеона, а вот оригинальных произведений (то есть написанных специально для данного инструмента) не хватало. Особенно остро ощущалась эта проблема среди любителей (как в городах, так и в сельских клубах), которые не владели инструментом настолько хорошо, чтобы играть достаточно сложные произведения. Да им это, собственно говоря, и не было нужно. Не хватало сборников, которые содержали бы народные песни, танцы в простом переложении. Впоследствии медленно, но верно, эта проблема стала решаться. Стали выходить и тематические сборники, и сборники, включающие в себя пьесы различных стилей и направлений. Один из примеров – серия изданий из цикла «Молодёжная эстрада» под названием «Мой друг – баян». Это сборники, которые, как правило, включают в себя несколько разделов:

- 1) детские песни (со словами, это очень удобно);
- 2) народные песни (также со словами);
- 3) популярные песни советских композиторов;
- 4) эстрадные пьесы и т.д.

Очень популярным среди любителей и профессионалов стал сборник под названием «Мелодии прошлых лет» (куда вошли произведения, которые были популярны в 30-х, 40-х годах). Под некоторыми произведениями есть сноска: «Переложение выполнено с грампластинки». Это иногда указывает на то, сколько лет (или даже десятилетий) данные произведения вообще не печатались. Надо сказать, что некоторые эстрадные пьесы годами были под запретом (по политическим или иным соображениям). Иногда какая-либо песня всё-таки попадала на грампластинку, но фамилия автора (которая также была под запретом) на этой пластинке не была указана.

В современных сборниках для детских музыкальных школ иногда в конце существует раздел, который называется «Ученик на эстраде». В этом разделе публикуются эстрадные произведения, максимально приближенные к оригиналу (при исполнении на данном инструменте) и потому содержащие определённые технические сложности.

Всё больше становится композиторов, которые пишут для детей эстрадную музыку. Один из выдающихся авторов в этой сфере – Е.П. Дербенко. Им написано более 1500 произведений для различных инструментов (баян, аккордеон, гармошка), для ансамблей баянистов-аккордеонистов, для ансамблей и оркестров русских народных инструментов.

Также набирает обороты популярность сборников А. Доренского. Один из сборников называется «Эстрадно-джазовые сюиты для баяна-аккордеона». Туда входит несколько сюит, каждая из которых включает в себя 4 или 5 частей. Части написаны в разных стилях: блюз, танго, свинг, вальс, кантри,

рок-н-ролл и другие. В самом начале сборника даётся краткое описание истории возникновения данного стиля и его ритмические особенности. Надо отметить, что все эти сюиты написаны для так называемого готового баяна или аккордеона (потому что приобрести готово-выборную модель для ребёнка не всегда возможно (по финансовым и по другим причинам). Всё это даёт возможность ребёнку ещё в начальных классах ДМШ лично «окунуться» в мир направлений на примере простого материала.

Подводя итоги всему вышесказанному, можно сказать следующее. Современное поколение детей, естественно, отличается от предыдущих. Они воспитываются с детства на других мультфильмах, фильмах, песнях и т.д. Это конечно зависит и от родителей. Про наш инструмент (баян, аккордеон) в народе говорят: «Какая песня без баяна?». На практике очень часто оказывается, что проучившись в музыкальной школе на баяне или аккордеоне 5,7 или 8 лет, человек, оказавшись в компании, не может, что называется «навскидку», с ходу сыграть в простейшем варианте хотя бы десяток известных и любимых в народе песен (например, «Катюша», «Ой, цветёт калина», «Огонёк», «Подмосковные вечера», «Утомлённое солнце» и т.д.). А иногда он даже и не знает о существовании таких песен или кинофильмов (если песня из кинофильма).

Многие эстрадные сборники составляют компактно и включают в себя достаточно большое количество песен благодаря тому, что тема написана на одной строчке, а аккомпанемент дан сверху в виде буквенных обозначений. Это универсальный способ записи аккомпанемента для баяна, аккордеона, фортепиано, гитары. Но ученики подчас не знают, что означают эти обозначения, не понимают, что надо, исходя из данного размера и характера пьесы, самому выбрать ритм аккомпанемента. Если научить ребёнка в ДМШ понимать эту так называемую «цифровку», то впоследствии он может сам быстро играть (возможно, даже с листа) много эстрадных произведений (в частности, популярных песен), что будет, прежде всего, доставлять удовольствие ему самому и расширит его кругозор. При этом надо учитывать, что на баяне-аккордеоне научиться этому намного проще (чем, например, на фортепиано) благодаря удобному строению левой клавиатуры.

Больше 25 лет назад учёные проводили эксперимент. Все музыкальные произведения для опрашиваемых были разделены на 3 группы:

- 1) музыка незнакомая
- 2) музыка знакомая
- 3) музыка любимая

Ставилась цель определить, какую музыку людям чаще нравится слушать. На первый взгляд, ответ очевиден – музыка любимая. На самом

деле эксперимент показал, что чаще людям нравится слушать именно знакомую музыку. Учёные объяснили это следующим образом. Наш мозг при прослушивании знакомой музыки как бы ожидает услышать следующую музыкальную фразу (уже заранее зная, как она прозвучит) и когда, наконец-то, человек слышит эту фразу, мозг испытывает чувство удовольствия от услышанного.

Итак, мы выяснили ряд достоинств эстрадных произведений (если даже не всех, то большинства из них):

- 1) эстрадные произведения легкодоступны для восприятия, для понимания широкой аудиторией, в том числе и детьми;
- 2) эстрадные произведения можно переложить для родного инструмента;
- 3) при переложении можно самому создать любой уровень сложности;
- 4) можно разложить на ансамбль, состоящий из любого количества музыкантов;
- 5) можно исполнять их на концертах, заранее зная, что публика, скорее всего, узнает это произведение.

Таким образом, эстрадные произведения являются хорошим материалом для развития музыкального вкуса у обучающихся в детских музыкальных школах.

СЕКЦИЯ № 4

ТЕМА: «ИСПОЛЬЗОВАНИЕ НОВЕЙШИХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБУЧЕНИИ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ПРЕДМЕТОВ»

Живуцкая Раиса Николаевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Ступени слухового восприятия. Из опыта работы в ДМШ

Слуховой анализ – один из «китов» сольфеджио: слушание ступеней, интервалов, аккордов по отдельности и в комплексах - одна из важнейших форм работы как в ДМШ, так и профессиональных учебных заведениях, с той лишь разницей, что на каждой из этих ступеней предложенный материал не только усложняется, но и наполняется другим содержанием.

Слуховую работу надо начинать с первых же занятий первого класса ДМШ. Например, понятие «вверх, вниз» совершенно не осмысливается маленькими детьми в возрасте 6-7 лет. Предлагаются игры на движение звукорядов вверх или вниз, где появляются понятия «толстый» и «тонкий», хорошо знакомые каждому ребенку. Первые звукоряды довольно пространственные – из 6-10 звуков. Их основная задача – выявить направление

движения от «толстых» звуков к «тонким» и наоборот. В дальнейшем условия игры усложняются: количество звуков уменьшаются до 6,5,4 и т.д. Движение по 2-3 звукам является сложным и для более старших детей, если отсутствует акцентированное внимание на направление движения.

Одним из самых сложных упражнений для учащихся младших классов является определение количества звуков, взятых по вертикали, т.е. в виде гармонических интервалов и аккордов. Резко звучащие вертикали довольно понятны (особенно два звука). Но консонансы, особенно квинты и октавы уже представляют определенную трудность. Некоторой подсказкой является пояснение преподавателя, определяющего количество звуков (2 или 3). Тем не менее, совершенные консонансы при отсутствии некоторых навыков, будут проблемой для учащихся с недостаточным слухом, при отсутствии внимания и т.д.

Вся слуховая работа является подготовкой к пению, которое в свою очередь, довольно часто является проблемным. В этом случае, большую помощь оказывает пение «вслух» и «про себя». Причем, перед тем как дать задание на пение «про себя», прорабатывается пение вслух сходных, похожих образцов.

Начиная со второго класса, большое место на уроке сольфеджио занимает «интервалы». Привычный и хорошо известный метод пропевания вслух или ассоциативное пение по началу знакомых песен, в этом случае не только не помогает, но иногда и мешает ученику. Большую помощь оказывает фонический слух, т.е. диссонанс – консонанс, широкий - узкий интервалы. Желательно начинать с секунды и терции, доводя слушание до хорошей скорости и точной записи проигрывания.

Большой трудностью является интервалы кварта и квинта, так как каждый из которых является обращением и при неумении детей выделить основание интервала, происходит большая путаница. Привычные слова о пустом и активном звучании здесь мало помогают.

Слуховое восприятие движения, повторности, особенностей построения, особенно ярко будут проявляться в такой форме как диктант, т.к. именно диктант заставляет конкретно анализировать развитие музыкального материала и, что не менее важно, грамотно записать его. Вот здесь и пригождаются навыки работы в первом классе, когда каждый ученик отвечает сам за себя, а коллективное сознание здесь уже не действует.

Такая форма работы как функциональный слуховой анализ – это особая концентрация внимания, навыков и в какой-то степени предугадывания. Многие преподаватели учат детей так, как учили и их, т.е. яркость звучания, окраска, тяготения и т.д. Но современные дети не могут свести эти понятия

в одно единое целое: оно абстрактно для них, не имеет никакой конкретики. Вот здесь и помогает ощущение движения, повторности нижнего голоса, который в отличие от верхнего, более привычного, связан с конкретными построениями аккордов на ступенях. Кстати, у учащихся хорового отделения, умение слушать по голосам более развито, чем у тех кто учится на сольных инструментах. Сама практика выделения определенного голоса, по задумке автора, многократно подтверждается и подчеркивается преподавателем.

Таким образом, все вышеизложенное является подтверждением того, что на уроках сольфеджио крайне необходимо формирование внутреннего слуха, т.е. умения продумать, представить, наметить про себя и в итоге сформулировать как мелодическую горизонталь, так и аккордовую вертикаль. Все вышесказанное, это краткие эпизоды огромной слуховой работы, как пронизывает урок сольфеджио через все формы, начиная с упражнений и заканчивая творческой деятельностью (сочинение, импровизация).

Жиромская Елена Викторовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Использование элементов ритмики на уроках сольфеджио в младших классах

Ритмика - музыкально-педагогическая дисциплина, в основе которой лежат идеи выдающегося швейцарского музыканта-педагога, композитора, пианиста Эмиля Жака - Далькроза (1865 - 1950). Э.Ж.Далькроз считал, что ритм является базой для разных видов искусства: музыки, поэзии, скульптуры. Поэтому человек, владеющий чувством ритма, будет лучше играть, танцевать, петь.

Отечественные педагоги - ритмисты творчески развили и обогатили новую методику, используя произведения русской и зарубежной классики, народную музыку, сочинения современных отечественных и зарубежных композиторов. Были разработаны специальные программы по музыкально-ритмическому воспитанию для детских садов, общеобразовательных и музыкальных школ.

В основе ритмики лежит принцип целостного, активного и эмоционального восприятия музыки. «От музыки - к движению» - вот основной принцип ритмики.

В ДМШ на уроках сольфеджио в младших классах вполне целесообразно использовать элементы ритмики для развития чувства метроритма у детей. В подборе музыкального материала для ритмических упражнений педагог может пользоваться готовыми примерами из

хрестоматий и пособий по ритмике (авторы Г.Франио,И.Лифиц, Е.Конорова и др.), может использовать музыкальный материал, который проходится по программе сольфеджио и слушания музыки. Так образуются межпредметные связи, которые помогают обучающимся лучше усвоить изучаемый материал. При планировании урока необходимо определить объем музыкально-теоретических сведений, которые должен усвоить ученик; подобрать и проанализировать музыкальный материал; предположить варианты пластических движений; выбрать метод представления материала (имитационный или проблемный).

В процессе урока активизируются все виды деятельности, в том числе познавательной. В результате использования элементов ритмики на уроках сольфеджио:

- дети знакомятся со структурными единицами музыкального языка (фразами, мотивами и т.д.)
- развивается общая моторика рук и речевая моторика
- вырабатывается естественная двигательная реакция на музыку
- осознаются и закрепляются музыкально-теоретические понятия
- развивается эмоциональное восприятие музыки

Помещение учебного класса и большое количество обучающихся на уроке не позволяет использовать многие разделы ритмики в плане различных видов движения. Поэтому при наличии условий можно использовать всего лишь элементы двигательных упражнений по таким разделам, как «метр», «темп», «динамика», «песня с движением», «ритмическая игра», простейшие танцы.

Метр.

Для отображения метрических долей (сильных и слабых) применяются простейшие звучащие жесты: хлопки, щелчки, шлепки, притопы. Хорошо метрическую пульсацию ощущают дети при выполнении различных видов шагов (четкий шаг, пружинящий шаг, легкий осторожный шаг), характер которых дети сами определяют, исходя из прозвучавшей музыки. Усложняют задание упражнения на смену движения. Например, «Мячики». Дети анализируют музыку, определяют количество музыкальных предложений. Затем выполняют последовательно движения : пружинки, прыжки, пружинки, шаг с высоким подъемом ноги. Сложным в этом упражнении является умение переключаться заранее на другую фразу и другой вид движения и закончить упражнение вместе с музыкой. Дети очень любят «Мячики», выполняют это упражнение группами и анализируют, у кого точнее исполнено. Еще одно упражнение на метр – передача воображаемого мяча (вместо мяча можно использовать мягкую игрушку) под спокойную

музыку в размере $\frac{3}{4}$ на сильные доли; усложнение упражнения – каждый третий (например) ребенок должен покружиться с этой игрушкой, или выполнить еще какое-нибудь действие. Движения придумывает как преподаватель, так и сами дети.

Дирижирование.

Этот вид упражнений кажется очень простым, но на практике видно, что плечевой пояс у большинства детей зажат. Дирижируя в пройденных размерах под плавную музыку, добиваемся легкости движений рук, расслабленности и одновременно четкости. Это упражнение еще и выпрямляет осанку, что является частью здоровьесберегающих технологий. Усложненный вариант – дирижирование в переменном размере. Правая рука дирижирует в размере $\frac{3}{4}$, левая в размере $\frac{2}{4}$. (Пример- «Венгерская народная мелодия»).

Темп.

Многие упражнения на разные виды темпов можно объединить с метрическими. Например, умение поддерживать заданный темп (с периодическим прерыванием музыки). Очень полезно упражнение «Поезд» на ускорение и замедление темпа, оно развивает внимание. Детям предварительно задается вопрос: «Что сложнее, ускорять темп или его замедлять?». В ходе первоначального выполнения задания они приходят к правильному выводу и в дальнейшем стараются внимательно слушать и следовать за музыкой.

Динамика.

Для освоения динамических оттенков существует множество речевых упражнений. Что касается ритмических заданий, можно предложить, например, тихие и громкие шаги (как лисичка и как рыцарь). Упражнение для рук «Ветерок и ветер» на музыку Л.Бетховена («Багатель»), где дети с поднятыми вверх руками изображают деревья. Когда в музыке звучит пиано, дети шевелят пальцами, изображая легкий ветерок. Когда звучит форте, широко раскачивают руки, изображая гнущиеся от сильного ветра ветви. Кульминацию можно отобразить поднятием на носки или подъемом рук вверх.

Ритмические рисунки.

Для воспроизведения ритмических рисунков используются традиционные упражнения, такие как «Эхо», «Оstinато», «Зеркало», упражнение на добавление. Ритмы воспроизводятся хлопками, шагами. Дети могут выполнять такие упражнения на первых уроках, еще не зная длительностей. Паузы также могут быть озвучены или изображены какими-

нибудь жестами, дети в этом могут проявить творчество и сами придумать движение.

Песни с движением.

В русском фольклоре, особенно в части детских игровых песен, существует вид песен с движением. На уроках рекомендуется использовать национальные народные песни, прибаутки и т.д. Можно вместе с детьми разыграть какую-нибудь песню, спеть ее в ролях. Например, «Курочка» - песня, где один ребенок поет и изображает курочку, а остальные поют и одновременно показывают движения цыплят. «Плетень» - песня-игра (на музыку «Как у наших у ворот»), «Что нам нравится зимой» - это современная детская песня с движениями соответственно куплетам.

Ритмические игры.

Детям очень нравится соревноваться друг с другом, поэтому иногда в урок можно включить и ритмическую игру. Например, игра «Не зевай», в которой дети прохлопывают ритмические рисунки по 4 фразам, на 5 фразу ребенок должен выполнить определенные действия ногами и руками. Кто ошибается, выходит из игры и в итоге остается один победитель. Дети не хотят проигрывать, поэтому преподавателю приходится усложнить задание, ускорив темп исполнения музыки.

Использование игровых обучающих заданий социализирует детей в классе, способствует их общению и взаимодействию. Иногда замечаю, что дети на переменах играют в наши ритмические игры, а не сидят в телефонах, как обычно. Считаю это положительным моментом деятельности.

Дети младшего школьного возраста очень ярко и эмоционально отзываются на музыку, движение для них является естественной потребностью выразить себя. Даже те, которые очень стеснительны, преодолевают себя. Несмотря на кажущуюся легкость ритмических упражнений, нужно приложить немало труда для их выполнения. Подводя итог вышеизложенному, считаю полезным и продуктивным использование элементов ритмики на уроках сольфеджио в музыкальной школе.

Виницкая Винера Бикбатыровна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Современная учебно-музыкальная литература в системе образовательных
координат

Учебно-педагогический материал по сольфеджио, особенно в последние годы, представляет собой работы известных, апробированных временем учебных пособий (Н. Баева, Т.Зебряк «Сольфеджио для 1-2 классов»; А.

Барабошкина «Сольфеджио для 1-2 классов»; Б. Калмыков, Г.Фридкин «Сольфеджио», часть 1; Т. Калужская «Сольфеджио»; А. Варламова, Л. Семченко «Сольфеджио»).

В настоящее время многими преподавателями-практиками используется целый ряд пособий и учебников, которые помогают преподавателю в классной работе, ученику и его родителям в домашней работе (теоретическое разъяснение, примеры, несложные задания).

Все учебные пособия условно можно разделить на предпрофессиональные (особенно это касается литературы для старших классов) и общеразвивающие (занимательные, упрощающие освоение с видеоматериалами).

Литература для младших классов отличается особой зрелищностью: интересные персонажи ведут урок, достаточное количество рисунков, смайликов, творческие задания. Но основная цель сольфеджио в младших классах была и есть прежней – научить мыслить, анализировать, переводить слуховые ассоциации в предметную запись музыкального текста.

Мы рассмотрим, с нашей точки зрения, наиболее значимые учебные пособия.

Ю. Фролова «Занимательное сольфеджио». Автор предлагает системное распределение материала, при освоении которого учащиеся получают знания и навыки. Содержание учебника знакомит с основными музыкальными правилами, развивает навыки коллективного и индивидуального интонирования, слухового анализа, записи музыкального диктанта, развивает творческое воображение. Большой плюс для ученика – это парные задания, т.е. материал поделен на классную и домашнюю работы, причем домашние задания закрепляют материал классных тем.

О. Хромушин «Джазовое сольфеджио». Это одно из немногих учебных пособий, закрепляющих навыки джазового восприятия. Учебник состоит из шести разделов, в которых важная роль отводится тренировочным упражнениям. Эти упражнения основаны на известных джазовых темах, специально аранжированных и приближенных к джазовому вокальному пению. Важной составляющей является буквенно-цифровая схема, т.е. определенным образом расписанное сопровождение. Раздел «дирижирование» в отличие от классических занятий носит характер подчеркивания рукой акцентов и синкоп. В учебнике также сделан акцент на стиливые особенности джаза (фразировка, акценты, свинг).

Т. Хвостенко «Тесты по музыкальной грамоте и сольфеджио». Тестовые задания в последние годы играют очень важную роль в обучении учащихся как образовательных, так и музыкальных школ. Сам тестовый принцип

основан на сочетании правильного и неправильного ответов (варианты «а» и «б»), что для младших классов чрезвычайно удобно, т.к. многие дети недостаточно быстро читают текст. В средних и старших классах, когда навыки чтения уже отработаны (вычленение главного материала по абзацам, навыки диагонального чтения) задания и вопросы опираются на скорость, что при тестовой технике является одним из основополагающих моментов. Весь материал разделен на 4 раздела. В первой части даются задания, а вторая часть – проверка правильности ответов (стр. 69).

В последние годы коллективом преподавателей ДМШ г. Санкт-Петербурга была предложена серия учебных пособий по сольфеджио по отдельным классам (1-9 классы). Музыкальный материал изложен в доступной для детей форме: первая часть тетради с письменными «домашними заданиями», вторая часть – словарь в помощь детям и их родителям. К каждой теме подобраны несколько упражнений на закрепление изучаемого материала. Привлекает внимание веселое название учебных пособий (домашки первоклашкам, домашки второклашкам и т.д.).

В учебном пособии для четвертого класса уже присутствуют схемы чрезвычайно важные для курсов музыкальной грамоты элементарной теории музыки. Авторы данных пособий О. Алексеева, В. Бочарникова.

Этими же авторами создано учебно-методическое пособие для преподавателей «Интонационные задачки для подготовишек». Этот сборник предназначен для детей 5-6 лет, обучающихся на подготовительном отделении ДМШ и ДШИ. Хорошая находка этого сборника – постепенное расширение диапазона: от примы до широких интервалов (сексты). Здесь же отрабатывается музыкальная память с помощью секвенций, канонов и даже двухголосия (кводлибеты).

М. Серебряный. Диктанты на основе эстрадной и джазовой музыки. Это пособие предполагает систему упражнений, заданий и музыкального материала для ДМШ, музыкальных училищ и консерваторий. Все пособие делится на две части: одноголосие и многоголосие. Для ДМШ, конечно, интересны диатоника и некоторые элементы хроматики, в частности блюзовый лад и законы его хроматизации.

В. Пьянков. Музыкальные диктанты. Этот сборник представляет собой подобие «1000 музыкальных примеров» Ладухина. Первые образцы также не очень сложны, но требуют уже подготовленной музыкальной памяти. Эти задания очень удобны для работы с учащимися средних и старших классов. Новый раздел, в отличие от Ладухина – лады народной музыки (пентатоника, тетра хорды, пента хорды, старинные лады). Наибольшую трудность представляет собой раздел «Лады ограниченной транспозиции О. Мессиаана».

Отдельные обороты и элементы вполне можно использовать в качестве вокальных упражнений. Во многих сборниках диктантов есть разделы ритмических, интонационных и ладовых усложнений, но именно в сборнике Пьянкова дан перечень всех ритмических элементов, которые требуют сольмизации, простукивания и даже некоторого творчества.

Большим плюсом современной музыкальной педагогики является наличие огромной массы разного рода упражнений, дополнительных заданий, вспомогательных элементов для домашних заданий. Редакторские отделы многих учебных заведений распространяют подобную учебно-методическую литературу для своих учащихся и их родителей. Естественно, помимо плюсов они имеют и некоторые минусы, но в качестве рабочего и вспомогательного материала, конечно же, представляет большой интерес.

Селянина Алиса Сергеевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Терменвокс на уроках сольфеджио

1. Введение

21 век. Век технологий. Век изменений. Век, в котором столкновение старого и нового ежеминутно случается в повседневной жизни. Как и возможность соединить их.

Обучение детей в такой нестабильной обстановке требует ювелирной точности и постоянного поиска компромисса между конфликтными сторонами. Лучшим решением данной проблемы является сплав нового и старого в одном предмете. Таким предметом можно назвать терменвокс.

Многие до сих пор не знают о существовании терменвокса. Другие слышали о нём, слышали его, но больше ничего не знают. Тем временем этому прибору более 100 лет! Он считается дедушкой синтезаторов, но всё равно оставляет за собой возможность называться современнейшим инструментом. Дети же ценят современное. Тогда возможно ли использование терменвокса на уроках сольфеджио?

2. Терменвокс –электромузыкальный инструмент, созданный в 1920 году советским изобретателем Львом Сергеевичем Терменом в Петрограде.

Формирование звука терменвокса происходит благодаря перемещению рук внутри электромагнитного поля, созданного двумя генераторами. При движении рук рядом с первой антенной изменяется ёмкость «воздушного» конденсатора, что в свою очередь изменяет частоту генератора. Движения руки рядом с второй антенной позволяло управлять амплитудой.

Проще говоря, чем рука ближе к вертикальной антенне – тем выше звук. Чем рука ближе к горизонтальной антенне – тем звук тише.

3. Терменвокс переводится дословно как «Голос Термена». Лев Сергеевич Термен, создатель инструмента, был разносторонним человеком. Он закончил Петербургскую консерваторию по классу виолончели, параллельно обучаясь в Петроградском университете на физико-математическом факультете. Его инструмент появился случайно при разработке совершенно не связанных с музыкой приборов для изучения свойств газа.

В 2022 терменвокс был представлен Ленину. Термен исполнил «Этюд» Скрябина, «Лебедь» Сен-Санса и «Жаворонок» Глинки. После просушивания Ленин захотел собственноручно опробовать инструмент. И хоть не сходу, но вождь смог сыграть «Жаворонка» Глинки без помощи Льва Сергеевича. Сам же Термен считал, что лучшим произведением, раскрывающим возможности инструмента, является «Вокализ» Рахманинова.

Термен продолжил пропаганду своего открытия и выступил с концертами во многих странах Европы, Азии и США. Благодаря его усилиям терменвокс нашёл своих слушателей, и вскоре были созданы школы игры на чудо-инструменте.

4. Свойства:

Звук терменвокса достаточно универсальный. Он способен подражать птичьему пению, иллюстрировать дуновение ветра, на нём можно исполнять и классические произведения, и джаз, он использует и в кинофильмах, и в спектаклях, в цирковых представлениях.

В инструменте нет никаких клавиш, клапанов, ладов и других приспособлений, облегчающих для музыкантов регулировку звука.

Также как при пении, частота терменвокса не может мгновенно переключиться с одной ноты на другую, что ближе к «естественному» голосу человека. По этой же причине на терменвоксе нельзя сыграть в быстром темпе.

Терменвокс может выступать и как сольный, и как ансамблевый инструмент. Правда последнее требует особой точности от исполнителя, ведь любая фальшь спровоцирует отторжение прослушиваемой композиции.

5. На уроках сольфеджио

Плюсы:

- Отсутствие клавиш позволяет развивать как внешний, так и внутренний слух обучающихся.
- В регулировке звука участвуют не только кисти, но и пальцы рук, что развивает моторику обучающихся.

- Рассредоточение функций в руках (высота и громкость) повышает навыки координации, что помогает при такой форме работы, как дирижирование.
- Он занимает меньше места, чем фортепиано.

Минусы:

- Отсутствие подстраховки в регулировке звука может сыграть также злую шутку. У обучающего даже с большей долей вероятности может «съехать» интонация.
- Даже опытным музыкантам с натренированным слухом тяжело играть на терменвоксе. Детям игра на таком инструменте хоть и привлечёт интерес, но дастся ещё сложнее из-за отсутствия опыта вовсе
- Терменвокс также как и любой другой музыкальный инструмент требует настройки. Прибор реагирует на влажность воздуха, на изменение температуры в помещении, на напряжение в электросети.
- Сильный бой в электросети и вовсе лишит возможности пользоваться данным музыкальным прибором.

6 Вывод

Несмотря на универсальность инструмента, терменвокс не предназначен для использования на уроках сольфеджио. Хотя он безусловно станет уникальным опытом в общении обучающихся с музыкальным миром.

СЕКЦИЯ № 5

*ТЕМА: ИННОВАЦИОННЫЕ И ТРАДИЦИОННЫЕ ВИДЫ И МЕТОДЫ РАБОТЫ
НА ПРЕДМЕТЕ «ФОЛЬКЛОРНЫЙ АНСАМБЛЬ»*

*Рогачева Наталья Николаевна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска*

К вопросу о неотъемлемости акцента на тему «Традиционная картина мира»
в рамках предмета «Фольклорный ансамбль»

На сегодняшний день, всем хорошо известно, что как народная духовная культура – в целом, так и музыкальная её составляющая – в частности, существует только в системе ценностей местных (локальных) традиций. Само по себе это явление есть ничто иное, как высшее проявление таких свойств целостности системы, как устность, вариативность, коллективность и полистадиальность. И если облик каждой из традиционных локальных культур формируется под влиянием многочисленных факторов (климатических и ландшафтных условий, типов хозяйственной деятельности, иноэтнических контактов и многих других), то в качестве общей основы для всех локальных инвариантов выступает мифологическая традиционная картина мира.

Говоря о традиционной картине мира, нисколько не умоляя при этом значимости таких категорий, как природные стихии, человеческое общество, представители иного мира, вероисповедание, в рамках предлагаемой Вашему вниманию работы, сознательно суживаем предмет более подробного рассмотрения до двух основополагающих категорий, а именно – категории пространства и категории времени.

Категория «пространство».

Как известно, в традиционной картине мира сосуществуют три модели пространства.

1. *Вертикальная модель,*

нашедшая своё отражение в мифологическом образе дерева, где крона является олицетворением «небесного верхнего мира», корни – «преисподней» (от старославянского «исподъ» – «низ», «исподнее» – «нижнее бельё», «преисподняя» – «находящийся в самом низу»), а ствол – есть ничто иное, как отображение «среднего мира», соответствующего жизненному пространству человека.

2. *Горизонтальная модель,*

соответствующая сторонам света, где первостепенное значение имели восток, как как область добра и святости (Солнце восходит, «нарождается») и а запад, являющий собою область смерти, бедствий, нечистоты (Солнце заходит, «умирает»).

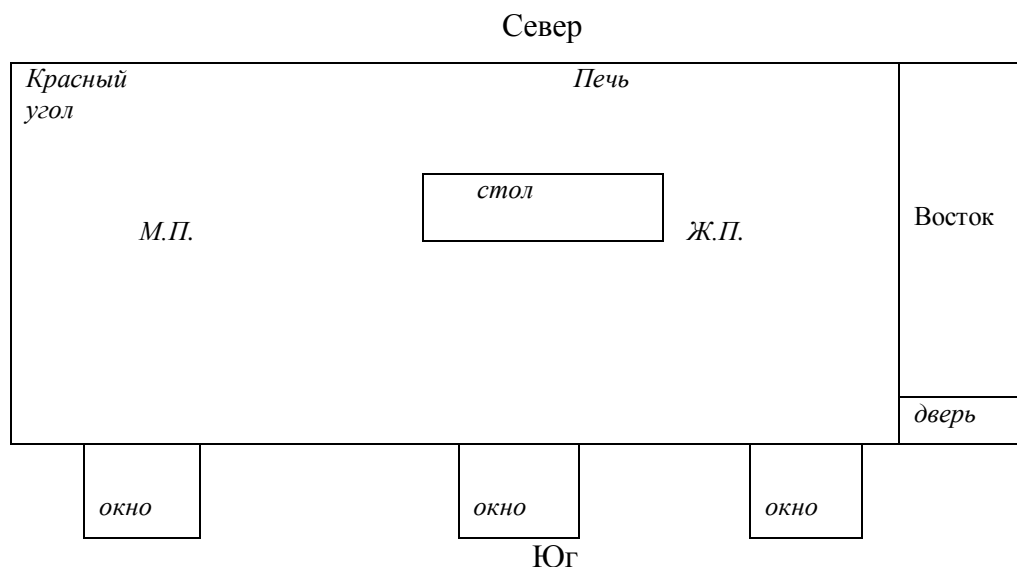
3. *Модель «свое»,*

соответствующая пространству дома, как символу защищённости.

В свою очередь, пространство дома также имело внутреннее разделение на три сакральные зоны:

1. женское пространство (левая сторона по диагонали, где находилась печка, как «проводник» в мир «преисподней»);
 2. мужское пространство (правая сторона по диагонали, в которой располагался красный угол, как «окно» в «верхний небесный мир»);
- нейтральное пространство (стол, находящийся посередине избы)

план-схема традиционной избы



Категория «время».

Этимологический взгляд на происхождение слова «время» отсылает нас к слову «вертеть», то есть «время» – это «нечто вращающееся».

Представления о времени в традиционной культуре выстраиваются по модели, основанной на цикличности природного времени:

- смена дня и ночи (фаза небесного светила – солнца),
- смена недель (фаза небесного светила – луны),
- смена месяцев (фаза небесного светила – луны),
- смена времён года (фаза небесного светила – солнца).

Казалось бы, измерение времени традиционной культуры по большому счету сохранилось и по сей день, однако, вместе с тем, существует целый ряд существенных отличий, который основан:

Во-первых, на прямом ощущении климатических изменений (в связи с отсутствием календаря и прямой зависимостью жизненного уклада от погоды, а, следовательно, и от основной деятельности аграрного (сельскохозяйственного) толка;

Так, например, согласно традиционному календарю, зима начиналась с «покрова земли снегом»¹ (вторая половина осени, Покров – 14 октября), весна приходила с прилётом птиц – «як птахи прилетели – знамо-тко Весна-Матушка пожаловала» (середина весны), лето наступало с окончанием посевных работ и началом «покосных» – «коли все полюшка посеяны, дый сенокос пришёл – значитя Летушка на порог явилася» (середина июня), осень приходила с началом сбора урожая – «як только в поле вышел

¹ Здесь и далее приводятся традиционные определения смен времён года согласно высказываниям информантки Максименковой Ефросиньи Захаровны (1914-2007 гг.), жительницы деревни Утехово Рославльского района Смоленской области. Запись 2004 года (из частного архива Рогачевой Н.Н.).

работать, дай не в закрома, а урожай-то собирать – то значитя Восень пожаловал» (после Ильина дня – 3 августа).

Û во-вторых, на восприятии сезонных времён года сквозь призму человеческой жизни;

Здесь первостепенной значимостью обладало наделение времён года основными вехами судьбы человека – рождение / смерть. Сказительница, информантка Ефросинья Захаровна Максименкова рассказывала так: «Вот так во и было: свадьбы догуляли да Покрова, а патом ужо грешным людям нужно было сохранять молчание, потому как Небушку со святыми душеньками, что живут на ём, приходил черёд плакать, но ужо не за людей земных, а за цельный год – с зимой, весной, летом да восенью. Так во и было: Небо плакало дождями, Земля засыпала, а люди слухали Природу, да подчинялися ей – Великой, всё тишилися по хатам, чтоб-ка не мешать году старому умирать, а новому – нарождаться...»².

Û в-третьих, немаловажным выступал факт наделения времен года родственными гендерно-возрастными отношениями человеческой жизни;

Родственное древо времён года, согласно мифологическим представлениям носителей традиционной культуры, выглядело следующим образом.

- Матушка-Зима, как родительница Мороза-Батюшки
Сказительница, информантка Ефросинья Захаровна Максименкова рассказывала: «Завсегда особливым уваженьицем почиталась мать хозяина дома. А то як же! Яна ж яго родила, а значитя – и во жизнь ввела. Всему яго роду – начальница. Равно як вона на иконах – Пресвятая-то Богородица. Не гляди, что не мужицкого роду, племени... Яна ж – Мать Божия, а значитя – святая...»³.
- Мороз-Батюшка
«Отец зачал – жизнь даровал
(Сродни Морозу-Батюшке)»⁴.
- Весна-Матушка
«Мать родила – во жизнь ввела
(Сродни Весне-то Матушке)»⁵.

² Из частного архива этномузыколога Рогачевой Н.Н.

³ Из частного архива этномузыколога Рогачевой Н.Н.

⁴ Из традиционной былинки (определение жанра народной поэтики согласно традиционной терминологии) «Кольханки Летушка», записанной (а впоследствии и транскрибированы) этномузыкологом Рогачёвой Н. Н. в 2000 году в деревне Рыляки Рославльского района Смоленской области от Цимбалистовой Парасковьи Ильиничны (1908 года рождения). Из частного архива этномузыколога Рогачевой Н.Н.

⁵ Там же.

- Бабушка-Летушка

«Вся мудрость чрез забавушку –
То дело Лета Бабушки»⁶.

- Дедка Восень

«А вот по делу награждать –
Кого лишать, где даровать –
То дело Восень-Деда
(Ён даже корки хлеба
За так не даст никóму:
Ни доброму, ни злomu;
А лишь тому, кто заслужил,
С понятием трудами жил)»⁷.

Û в-четвёртых, немаловажным является и особая оценка временных границ, возникающей благодаря тесной взаимосвязи характеристик пространства и времени в традиционной культуре:

- полдень – как момент верхней кульминации солнца,
- полночь – как момент нижней кульминации солнца,
- полнолуние – когда луна имеет вид полностью освещённого круга,
- новолуние – когда луна не видна на ночном небосводе,
- летнее солнцестояние – самый длинный день,
- зимнее солнцестояние – самая длинная ночь.

Сказительница, информантка Ефросинья Захаровна Максименкова рассказывала так: «Это ж завсегда так было, и завсегда то люди знали...

У Солнушка силушки-то немерено, и коли Солнушко разыграется – ласкою своею и во хворобушку-то грешного человечика али скотинушку яго загнать не долго-то. А коли разгневаётся, что не долго-то яму на Небушке ютиться, дык и того пуще – худоба может грешному-то статься.

А то вона ещё и Луночка Небесная: когда во полном-то своём лике – дык то ж прямая дороженька со Небес да под зямелюшку... Тады по той дороженьке вся нечисть гуляет. А нечисть яна ж что – когда человечику подможет чем, поднаучит тама-тка разному, поднашепчит во ушко яму, неразумному, а когда заиграешься с ним – того гляди и с собою утащит. Лихое то времечка на Луночке полной-то.

А вот яще и Месяц, сыночек-то своей Луны-Матушки. Ен-то по ребячливости своей ко человеку грешному всё ж поближе: вот когда растёт

⁶ Там же.

⁷ Там же.

ён – так то самое время на прибыль ворожить (ён-то не жадный: сам растёт и табе одним разом подмогнёт).

А вот когда Лунка старица, так и табе разом станца: коль слова-то нужные нашептать, да упросить её табе подмогать, так Лунка та и сама помрёт и табе подмогнёт от якой хворобушки избавиться»⁸.

Таким образом, хочется отметить, что, приступая к изучению с последующим исполнением тех или иных образцов певческого традиционного наследия, необходимым кажется изначальное «погружение» учащихся в архаичную систему координат, в условиях которых исполняемые певческие образцы зарождались.

Затюпо Инна Борисовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Фольклор как средство детского самовыражения, знакомства с традициями и обычаями родного края

Россия – страна с огромными территориями, Великой историей, особой культурой и неповторимыми традициями. Нашей культурой и искусством восхищаются по всему миру! И конечно же, наш народ должен сохранять и дорожить своей культурой, традициями и историей. Как писал К.Д.Ушинский: «Как нет человека без самолюбия, так нет человека без любви к отечеству, и эта любовь даёт воспитанию верный ключ к сердцу человека...». Именно к этим строкам хочется обратиться, начиная разговор о национальной культуре нашего народа, народном искусстве и фольклоре в целом.

Необходимость обращения к истокам народного искусства, традициям, обычаям народа не случайно. Ни для кого не секрет, что помимо экономического трудностей, политического прессинга и прочей проблематики, Россия сейчас переживает кризис воспитания подрастающего поколения. Нарушились традиции, порвались нити, которые связывали старшее и младшее поколения. Поэтому, очень важно возродить преемственность поколений, дать детям нравственные устои, патриотические настроения, которые живы в людях старшего поколения. Безжалостное «отрубание» своих корней от народности в воспитательном процессе ведёт к бездуховности. Поэтому главной задачей моей деятельности является обогащение детей знаниями о национальной культуре, русском народном творчестве, фольклоре. Являясь преподавателем дополнительного

⁸ Из частного архива этномузыколога Рогачевой Н.Н.

образования в направлении «Музыкальный фольклор», я довольно давно и тесно связана с русским народным творчеством и фольклорным пением.

Фольклор имеет ясно выраженную дидактическую направленность. Многие в нем создавались специально для детей, и многое было продиктовано великой народной заботой о молодёжи – своём будущем. Фольклор сопровождает человека с самого рождения. С незапамятных времён живут в народном быту колыбельные песни, заклички, частушки, потешки и прочие жанры русского фольклора.

Фольклор увлекает детей яркими поэтическими образами, вызывает у них положительные эмоции, украшает светлое. Жизнерадостное восприятие жизни, помогает понять, что хорошо и доступно, что красиво и что некрасиво.

Фольклор как культурная ценность устной традиции является эффективным средством приобщения детей разных возрастов к традиционной русской народной культуре:

- в педагогическом процессе фольклор представлен как этнографический подлинник, в широких контекстных взаимосвязях и региональной специфике;
- овладение детьми фольклором опирается на использование его характерных свойств, таких как традиционность, вариантность, коллективность, функциональность;
- включение ребёнка в традиционную народную культуру происходит посредством специально организованной педагогической деятельности, содержание которой обусловлено тесной взаимосвязью духовного, фольклорного, познавательного и практического компонентов;
- эффективность занятий фольклором и музыкальным фольклорным пением с детьми определяется комплексным подходом к освоению материала и жанровой принадлежности песен;
- методика приобщения является совокупностью педагогических форм, методов и приёмов наследования подлинных народных традиций, адаптации песенного материала в современных условиях;
- процесс обучения реализуется в атмосфере сотворчества детей разных возрастов, приобщении взрослых к процессу инсценировок бытовых сцен.

Через фольклор у ребёнка формируется потребность в художественном слове. Поэтому не случайно, важным моментом в моей работе стало широкое знакомство с различными видами фольклорного творчества. При отборе фольклорного материала учитываю возможности и возрастные особенности детей. Для ребят младшего школьного возраста (1-2 классы) доступный

являются малые формы фольклора – потешки, загадки, пестушки, колыбельные, музыкальные игры, короткие сказки с возможной сценической постановкой. Для ребят постарше (3-5 классы) тема народных музыкальных игр, загадок, скороговорок и сказок не теряет своей актуальности и пока они ещё с большим интересом играют, воплощают сценические замыслы песен и сказок и уже могут петь более сложный материал, который у нас сопровождается обязательными подтанцовками и игрой в песне. Особый интерес вызывают фольклорные календарные праздники, их песни и постановки обрядовых сцен, в которых ребята активно участвуют, проявляя свои таланты, используя полученные умения и навыки в образовательном процессе. Некоторые трудности появляются с детьми подросткового возраста (6-9 классы), когда происходит смена интересов, увеличение образовательной нагрузки и отрицания фольклора, как песенного жанра («Это сейчас немодно! Это для малышей!»). Здесь уже работает только желание самого ребёнка и способность преподавателя заинтересовать.

Образовательный процесс осуществляю по программе дополнительного образования в области музыкального искусства «Музыкальный фольклор. Фольклорный ансамбль» в разработке О.Д. Кузьменко, преподавателя Колледжа имени Гнесиных Российской академии музыки имени Гнесиных, в редакции И.Е. Домогацкой, генерального директора Института развития образования в сфере культуры и искусства, кандидата педагогических наук и О.И. Кожуриной, преподавателя Колледжа имени Гнесиных Российской академии музыки имени Гнесиных. Программа рассчитана для учреждений дополнительного образования, музыкальных школ, школ искусств. В рамках своих занятий мы добиваемся чистоты интонирования, слаженных унисонов, верной метро-ритмической организации песни, чёткого дикционного ансамбля, занимаемся постановкой голоса и дыхания. Многие ученики ходят ко мне не первый год и системность посещений уроков даёт свои плоды. Это и устойчивое чистое пение, сценическая раскрепощённость, чёткое произношение текста, лечебные функции дыхательной гимнастики (ребята менее подвержены заболеваниям дыхательных путей), понимание песенного материала, который исполняет ребёнок, разучивание и исполнение более сложного материала.

Как я уже упоминала выше, фольклор предмет комплексный, включающий в себя и теоретические дисциплины, песенные и танцевальные жанры, сценическое и актёрское воплощение. Всему вышеперечисленному я и стараюсь научить ребят посредством музыкальных игр, взаимодействия друг с другом в выполнении различных задач, ребусов, кроссвордов, совместных творческих проектов и концертных выступлений. Отличным

способом запоминания теоретического и музыкального материала является рисунок. Я часто показываю фильмы и слайды-презентации по каждой изучаемой теме, а ребята по увиденному материалу дома или же прямо на уроке могут пофантазировать и нарисовать рисунки, показав тем самым, как хорошо понятна тема, или же нужно дополнительное объяснение. Так же, каждый год, к зимнему календарному циклу фольклорных праздников, мы с ребятами создаём разнообразных тряпичных кукол, птичек из соломы также по тематике и приуроченности к той или иной праздничной традиции. Это и просто игровые куклы, которые использовались для детских игр, очень лёгкие в создании, под силу совсем маленьким ребяташкам, и куклы обереги и обрядовые куклы для ребят постарше. Дети с большим интересом изготавливают куколок, что способствует развитию мелкой моторики, коммуникабельности, проявлению дизайнерской фантазии и просто весёлому проведению урока.

Так как, музыкальный фольклор предмет, широко охватывающий разные виды и жанры народного творчества, приведу несколько примеров по реализации программы в учебном процессе (теоретическо-практическом изучении) и концертном воплощении (на примере фольклорного праздника «Пришла коляда накануне Рождества»).

Урок по дисциплине «Фольклорный ансамбль».

Цель: развитие музыкально-творческих способностей учащихся на основе приобретаемых ими знаний, умений и навыков в области музыкального фольклора.

Задачи:

- развитие мотивации к познанию народных традиций и овладению специфическими чертами народной музыки;
- получение учащимися необходимых знаний об аутентичных народных традициях и песенной культуре;
- создание условий для передачи знаний и представлений о разнообразных жанрах музыкально-поэтического творчества (вокальном, инструментальном, литературном, танцевальном и др.);
- развитие у обучающихся музыкальных способностей (слуха, чувства ритма, музыкальной памяти);
- обучение вокально-певческим навыкам, присущим народной манере исполнения;
- освоение учащимися навыков и умений ансамблевого пения.

Краткий ход урока:

1. Распевание (включает в себя обязательную дыхательную гимнастику, упражнения на артикуляцию, скороговорки для четкости произношения проблемных звуков, пение на одном, двух звуках с единым воспроизведением гласных звуков «Е», «Ё», «А», «Я», с постепенным повышением и понижением звуковысотности. Далее, мелодические текстовые распевки в унисон. В завершении, пение гармонических распевов в двух-, трёхголосии, для выстраивания «вертикали» и ансамблевого звучания голосов). Занимает 15-20 мин.
2. Как правило, после распевания мы с ребятами разучиваем новый материал, параллельно повторяя или осваивая нотную грамоту, работаем над ритмическим, динамическим, дикционным ансамблями. Занимает 20-30 мин. После, делаем перерыв на 5-10 мин.
3. Обязательным является и повтор предыдущего песенного материала. Здесь мы повторяем партии, текст, вспоминаем хореографические движения, драматургию той или иной песни, также работаем над строем и ансамблем в партиях. Занимает 15-20 мин.
4. В заключении, для отдыха и расслабления, мы играем. Конечно, для каждой возрастной группы игры подбираю исходя из возраста. Но это обязательно! Через игры, дети познают мир с младенчества, учатся взаимодействовать с окружающим миром, друг с другом. Игра учит, воспитывает, забавляет, способствует развитию у ребёнка коммуникабельности, сообразительности, фантазии, скорости реакции, воображения и т.д.

Примерный сценарий фольклорного праздника «Пришла Коляда накануне Рождества».

Зал украшен в русском народном стиле. Ребята-участники все в костюмах. Входит процессия ряженных ребят, впереди шествия несут Вифлеемскую звезду на шесте. Один из идущих обращается к гостям-зрителям, произносит стихотворение нараспев:

«Зароди Боже, жито в пшеницу,
Всякую яровицу,
А в поле ядро, а в доме добро.
Куда конь хвостом, там жито кустом,
Куда коза рогом, там жито стогом.
Здравствуйте хозяева добрые!
С Новым годом! С новым счастьем!
С новым здоровьем! (кланяются)

Звучит колядка «Сеем, сеем, посеваем».

Ведущий: Добрый вечер, гости дорогие! Сегодня вечер не просто, а предновогодний, святочный. Для вас мы будем петь, плясать да гостей зазывать. А продолжит вас поздравлять ... (звучат 2 песни).

Ведущий: Ну а теперь, давайте немного отвлечёмся и попробуем оживить сказку. (Миниатюра любой народной сказки, как правило самой просто. По возможности, с песенками героев).

Дальше ведущий подводит итог сказки и продолжает праздник. Загадываются загадки, звучат ещё несколько песен.

Ведущий: Ну что ж, наш вечер подходит к концу и в заключении нашего праздника прозвучит песня в исполнении.... (звучит песня)

Ведущий: И какой же праздник без подарков. Ребятя, не зевай да подарки разбирай (выноситься корзина со сладкими подарками).

В сценарий можно вставит разные эстафеты, музыкальные игры и за каждые вручать маленькие призы или жетоны (если разделить ребят на команды). А по окончанию праздника, подсчитав жетоны, распределить места и тоже вручить поощрительные призы.

Будучи действующей солисткой ансамбля песни «Русская душа» Смоленской областной филармонии, я активно занимаюсь вокальной работой со своими воспитанниками, выступая на всевозможных конкурсах народной песни, фольклорных фестивалях, городских мероприятиях и школьных концертах. Мои воспитанники не однократно занимали призовые места и участвовали в творческих проектах в рамках фестиваля, который проводится в стенах Смоленской областной филармонии - «Большая сцена талантливым детям». Ребятам посчастливилось заглянуть закулисы филармонии, поработать с известными артистами Смоленской филармонии, такими как, ансамбль народной песни «Славяне», ансамбль песни «Русская душа».

Комплексный подход к предмету «Музыкальный фольклор» даёт неугасаемый интерес у ребят разных возрастов, концертные выступления и маленькие поощрения ребят после концерта или фольклорного праздника настраивают на доброжелательные, доверительные отношения между учителем и учениками. И никак не обойтись без любви к детям и своему предмету. Для меня все мои детки отдельные индивидуальности, в которых я вижу потенциал, и понятно, что у каждого он будет разным. Кто-то хорош в танцевальный «разводках», у кого чистая природная интонация и уже задатки народного голоса, кто-то на все руки мастер в игре на русских народных шумовых инструментах и т.д. Но все они «звёздочки», которые нужно правильно раскрыть. Всегда нужно придумывать что-то новенькое, возможно нестандартное, подогревая интерес к фольклору и фольклорному пению.

Орлов Александр Николаевич,
концертмейстер МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Некоторые аспекты работы концертмейстера на уроках детского фольклорного ансамбля, фольклорной хореографии

Роль концертмейстера на уроках фольклорной хореографии и фольклорного ансамбля переоценить сложно. В первом случае она ограничивается работой исключительно в классе, так как в концертах танцевальные композиции встречаются довольно редко, чаще всего встречаются танцевальные фрагменты в песнях. А вот при выступлениях ансамбля или солистов (как правило, преподаватель на сцене с детьми не выступает) баянист является единственным взрослым человеком, который способен повлиять на ситуацию, как-то исправить её в случае возникновения непредвиденных сложностей.

Подобно тому, как в оперном спектакле композитора, режиссёра, хормейстера, балетмейстера нет на сцене, их замечания, пожелания остались в прошлом. И только дирижёр непосредственно управляет процессом здесь и сейчас, в данный конкретный момент времени. То есть он является главным человеком, отвечающим за целостность спектакля, его стилевую и эстетическую направленность.

Где же должна проходить та грань, которая отделяет степень свободы ученика от степени свободы концертмейстера? Всё-таки, на концерте ансамбля или при выступлениях солистов концертмейстер не может являться главным – его роль аккомпанирующая. Ведь при выступлении со взрослыми людьми именно вокалисты должны нести на себе основную смысловую нагрузку, вести за собой при создании образа. Разве не к тому должны стремиться педагоги, чтобы дети по окончании обучения смогли самостоятельно разобраться в произведении, выучить его? «Одна из главных задач педагога – скорее быть ненужным ученику, ... то есть привить ему ... самостоятельность мышления методов работы, самопознания и умения добиваться цели...» - считал Г. Нейгауз. Если педагог всё и всегда будет делать за ученика, натаскивать его, то этого не будет происходить, самостоятельность прививаться не будет. Также и концертмейстер, с одной стороны – если не будет предоставлять солисту никакой свободы, держать его в строгих рамках – ребёнок так никогда не научится мыслить самостоятельно. С другой стороны – маленький музыкант еще не обучен тому, чтобы вести концертмейстера за собой, предлагать какие-то варианты развития, смыслового и образного.

Насколько свободно можно аккомпанировать ученику? Во-первых, нужно ориентироваться на класс, в котором обучается ребёнок, на год его обучения, на возраст ученика. Маленьким детям мы настойчиво предлагаем варианты развития событий, контролируем их. Постепенно, с возрастом дети учатся понимать принципы музыкального развития, у них начинают складываться некоторые стереотипы.

Во-вторых, безусловно, важнейшую роль играют личностные данные ребёнка, его музыкальная одарённость, эрудированность. Дети (их сейчас, к сожалению, в школе большинство) средних музыкальных способностей выполняют в ансамбле роль ведомых, а при сольном исполнении концертмейстеру приходится одному делать все замедления и ускорения, брать на себя роль «няньки».

Одарённый ученик гораздо быстрее выучивает музыкальный материал, за определённое время проходит больший объем, быстрее формирует свою «копилку» музыкальных знаний.

Маленькие дети, зачастую, не могут петь точно мелодию, за редким исключением. Очень желательно, чтобы концертмейстер им её дублировал. Учащиеся, которые имеют больше музыкального опыта, не нуждаются в такой «опеке». Во время их пения, можно играть вариации, подголоски, разнообразные гармонические фигурации, что, конечно же, делает исполнение более красочным.

Можно играть в разных октавах, это уже не сбивает ребёнка, когда материал хорошо выучен. Наоборот, песня будет звучать темброво более разнообразно. Ученик со временем начинает делать замедления и ускорения более логично, более понятно, его легче понять, с ним легче работать. Чем лучше ребёнок знает материал, тем больше возможностей для импровизации он даёт концертмейстеру.

То же самое относится и к пению в ансамбле. Маленьких детей может сбивать аккомпанемент, если он не дублирует вокальные партии. Аккомпанемент старшеклассникам как правило, является более сложным, с обилием модуляций, темповых отклонений, но и открывает гораздо больше возможностей для концертмейстера.

Николаева Екатерина Владимировна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Роль предмета «Хоровой класс» в образовательном процессе обучающихся инструментальных отделений учреждений дополнительного образования

Выбор данной темы обусловлен ее актуальностью, а также некоторой недооценкой предмета «Хоровой класс» как некоторыми обучающимися инструментальных отделений образовательных учреждений дополнительного образования и их родителями, так и небольшой частью преподавателей-специалистов инструментальных отделений.

Предмет «Хоровой класс» занимает значительное место в системе музыкального образования. Хоровое исполнительство является одним из сложных, важных и в то же время наиболее доступных видов коллективной музыкальной деятельности обучающихся. Хоровое исполнительство способствует развитию таких музыкальных способностей обучающихся, как музыкальный слух (мелодический и гармонический), чувство метро-ритма, музыкальная память, музыкальность и другие. В процессе коллективного хорового исполнительства обучающиеся развивают свои вокальные возможности, обнаруживают артистические способности и эмоционально раскрываются, в том числе в процессе публичных концертных выступлений.

На занятиях хорового класса обучающиеся расширяют свой кругозор в области хорового исполнительского искусства, знакомятся с лучшими образцами произведений хорового жанра русских и зарубежных композиторов, хоровыми произведениями современных композиторов, а также с образцами русского народного песенного творчества и хоровой музыкой других народов.

Помимо непосредственно вокально-хоровой работы, с обучающимися проводится анализ изучаемых произведений, работа с литературным текстом. Умение анализировать литературный первоисточник музыкального произведения на предмет его смысловой содержательности способствует интеллектуальному развитию детей, а также формированию их культуры речи. Благодаря данной аналитической работе обучающиеся приобретают навык определять, при помощи каких музыкально-выразительных средств композитор раскрывает через музыку содержание литературного текста. Этот вид деятельности необходим для дальнейшего воплощения художественного образа исполняемого хорового произведения.

Грамотно подобранный педагогом репертуар для детского хорового коллектива способствует музыкально-эстетическому развитию обучающихся, их патриотическому и духовно-нравственному воспитанию, а также формирует их музыкальный вкус.

Коллективное исполнительство в хоре способствует развитию коммуникативных способностей обучающихся, а также воспитанию в них дисциплинированности и чувства ответственности каждого в общем деле музыкального творчества.

Далее хотелось бы отметить взаимосвязь предмета «Хоровой класс» с другими дисциплинами музыкального цикла.

Помимо решения разнообразных основных задач предмета «Хоровой класс», в процессе хоровых занятий происходит развитие и закрепление тех знаний, умений и навыков, которые обучающиеся приобретают на других предметах, предусмотренных образовательной программой. Например, развиваются и закрепляются навыки интонирования, необходимые как в исполнительском искусстве при игре на различных музыкальных инструментах, так и на предметах теоретического цикла. Также на хоровых занятиях обучающиеся закрепляют навыки работы с музыкальным материалом (в том числе самостоятельная работа с нотным текстом в процессе выполнения домашнего задания) и чтения нот с листа.

Умение слышать и слушать не только себя, но и других участников хорового коллектива тесно взаимосвязано с инструментальным ансамблевым и оркестровым исполнительством.

Таким образом, предмет «Хоровой класс» в образовательном процессе обучающихся инструментальных отделений образовательных учреждений дополнительного образования имеет большое практическое значение. Хоровое пение обучающихся-инструменталистов способствует развитию их музыкально-творческих способностей, формированию у обучающихся практических умений и навыков хорового исполнительства, формированию их эстетических взглядов, нравственных установок и ориентиров, художественной культуры, способствует формированию устойчивого интереса у обучающихся к совместной творческой деятельности, как в рамках учебных занятий, так и в процессе публичных концертных выступлений. Являясь участниками хорового коллектива, обучающиеся приобретают новые возможности для творческого саморазвития и самовыражения, как в вокальном плане, так и в личностном.

И в заключение хотелось бы отметить, что грамотно построенные образовательный и воспитательный процессы на занятиях хорового класса, создание атмосферы доброжелательности в творческом коллективе,

оказывают благотворное влияние как на творческое и личностное развитие обучающихся, так и на их психологическое и физическое здоровье, а также являются залогом высоких художественных результатов детского хорового коллектива.

Носова Софья Анисовна,
преподаватель МБУДО «ДМШ № 1 им. М.И. Глинки» г. Смоленска

Формирование вокально-хоровых навыков на уроках хора

Хоровое пение - основа обучения в музыкальной школе, как наиболее доступная и действенная форма музыкального воспитания. Здесь в качестве музыкального инструмента выступает человеческий голос, пользоваться которым могут почти все дети.

Через хоровое пение дети не только овладевают навыками певческого исполнительства, навыками нотной грамоты, а также у них развивается способность восприятия музыки.

При правильно организованной работе хорового коллектива создаются условия для выработки и проявления у них определённых норм поведения, общения с товарищами, уважения к труду учителя, внимания и усидчивости. Всё это и многое другое развивается именно на уроках хора.

В условиях музыкального образования и воспитания хоровое пение выполняет несколько функций:

во-первых, разучивая и исполняя произведения хорового репертуара, учащиеся знакомятся с разноплановыми сочинениями, получают представления о музыкальных жанрах, осваивают черты и музыкальный язык профессиональных композиторов. Хоровое пение расширяет кругозор учащихся, формирует положительное отношение детей к музыкальному искусству, у них появляется стимул к музыкальным занятиям.

во-вторых, хоровое пение развивает слух и голос учащихся, формирует определённый объём певческих навыков для выразительного и осмысленного исполнения.

в-третьих, являясь одним из доступных видов исполнительства детей, хоровое пение развивает навыки и умения, необходимые для успешного обучения: память, речь, слух, умение коллективного исполнения.

в-четвёртых, содержание певческого репертуара направленно на развитие у ребёнка позитивного отношения к окружающему миру.

Воспитательные и организационные возможности хоровой музыки огромны.

За время обучения учащиеся овладевают вокально-хоровыми навыками, осваивают хоровой репертуар различных стилей, учатся уделять внимание на качество певческого звучания, приобретают опыт хорового пения и концертных выступлений. Методические принципы в работе с детским хором, как известно имеют свою специфику. Главное заключается в том, что необходимо учитывать возраст детей, их интересы, хормейстеру работать с большей отдачей, быть им учителем, воспитателем и просто другом.

Поэтому, хотя основная форма в хоре - групповая, большое значение имеет возможность введения занятий «сольное пение», что даёт возможность следить за развитием голоса каждого поющего в хоре, а также за его возрастными изменениями, помочь усвоить ученику то, с чем он не мог справиться во время групповых занятий.

Коллективный характер хорового пения отрабатывает вокальную технику, при котором закладывается основа вокально-теоретических навыков:

- 1.Правильная певческая позиция
- 2.Высокая певческая позиция
- 3.Певческое дыхание и опора звука
- 4.Виды атак звука в пении.
- 5.Певческая артикуляция и дикция.

Начало - наиболее важный и ответственный этап в становлении детского хора.

На первых занятиях преподаватель должен решить все организационные вопросы, познакомить детей с условиями учёбы, правилами поведения на репетициях, распеваниями и репертуаром на данном этапе работы.

Только сумев достигнуть заинтересованности на первых встречах с хором, можно постепенно вводить детей в более узкий круг профессиональных навыков и умений.

На первых занятиях дети знакомятся с основными видами дирижёрского показа - внимание, вдох, выдох, начало, завершение пения, протяжённость звука и т.д.

Правильный подбор репертуара - важное условие для успешной работы в хоровом коллективе. Репертуар должен быть художественно ценным, разнообразным и интересным.

Опираясь на многолетний опыт работы с младшим хором, могу с уверенностью сказать, что учащиеся младшего хора должны освоить три важных вокально-хоровых навыков: певческое дыхание, дикция и интонация.

Работая с детьми над песней, я выделяю следующие для меня важные моменты:

- эмоциональное восприятие песни;
- разучивание мелодии и запоминание слов;
- вокально - интонационная работа;
- художественное исполнение.

Новую песню всегда показываю целиком, все куплеты, выразительно. Затем обсуждаем с детьми, как они поняли содержание песни, объясняю непонятные слова, обсуждаем характер музыки, более подробный анализ происходит во время разучивания.

Маленьким детям надо всё показывать очень чётко и точно: и качество звука, и штрихи, и где надо брать дыхание, и фразировку.

Начиная со второго класса, в качестве домашнего задания задаётся разучивание партий за инструментом. Всей этой работе над песней предшествует вокальная настройка

Чтобы правильно подобрать репертуар нужно помнить о задачах, поставленных перед хором и выбранное произведение так же должно быть направленно на отработку некоторых навыков. Репертуар должен быть художественно ценным, разнообразным и интересным, а так же способствующим художественному росту хора. Хормейстер должен помнить о том, что классические произведения должны сочетаться с песнями современных отечественных композиторов, народными песнями.

Постепенно на лёгких примерах приучать детей к пению без сопровождения, с тем чтобы в последующем этот навык способствовал разучиванию и исполнению произведений а-capella. Начиная работу с детским хором педагогу нужно обязательно знать возрастные характеристики детского голоса.

Условно детские голоса в хоре я разделила на 3 группы.

1. Младшая группа: от самого младшего возраста до 10-11 лет. Для этой группы характерно фальцетное звукообразование. Довольно небольшой диапазон, небольшая сила звука. В репертуаре таких хоровых коллективов преобладают 1-2х голосные произведения.

2. Средняя группа: от 11-12 до 13-14 лет. Уже есть предрасположенность на грудное звучание. У девочек прослеживается развитие женского тембра. У мальчиков появляются грудные тоны. В репертуар можно включать 2-х, 3-х-голосные партитуры.

3. Старшая группа: 14-16 лет. В основной массе сформировавшиеся голоса. В этих голосах смешивают элементы детского звучания с элементами

взрослого (женского) голоса. Расширяется диапазон. Звучание смешанное. У мальчиков заметнее и раньше выявляются элементы грудного звучания.

Занятия, как правило, начинают с распевания. На распевание отводится 10-15 минут. Формирование хорошей дикции основывается на правильно организованной работе над произношением гласных и согласных.

Основная часть урока - это работа над хоровым произведением.

Прежде чем приступить к разучиванию произведения руководитель проводит беседу о его содержании и характере, сообщает краткие сведения о композиторе и авторе литературного текста. Лучше его организовывать прослушиванием произведения в исполнении профессионального коллектива. Я в своём хоре предлагаю послушать запись в интернете. Это помогает хористам освоению музыкальной фактуры и возможность услышать многоголосное звучание, что способствует музыкальному развитию детей. Непосредственная и основная задача хорового пения в школе заключается в том, чтобы научить детей петь хором стройно, чисто и выразительно. Репертуар должен отвечать следующим требованиям: носить воспитательный характер, быть высокохудожественным, соответствовать возрасту и пониманию детей, возможностям данного коллектива, быть разнообразным по характеру и содержанию.

Итогом и наглядным показателем работы детского хора является его выступление на публике - концерт. Успех концерта зависит от многих причин – это и достигнутый хором исполнительный уровень, а главную роль в успехе концерта играет его программа.

Хоровое пение в эстетическом воспитании детей всегда имеет позитивное начало. Дети, поющие в хорошем хоре, где ставятся определённые художественные и исполнительские задачи, выполняют их параллельно с выполнением пусть маленьких, но для них очень важных «детских» жизненных задач. Огромная ответственность ложится на руководителя детского хора.

Хоровое пение - искусство массовое, оно предусматривает главное - коллективное исполнение художественных произведений. А это значит, что чувства, идеи, заложенные в словах и музыке, выражаются не одним человеком, а массой людей.

Хор прекрасно формирует характер. Наши дети самые обыкновенные. Они отличаются от остальных лишь трудолюбием и влюблённостью в музыку.

Принципы подбора учебного и концертного репертуара в детском хоровом коллективе

Введение.

Детский хор – особая ветвь хорового исполнительства, более камерная по масштабу звучания, но зачастую более тонкая, более эмоционально открытая, более поэтичная и искренняя. Известный американский музыкант и педагог Дж. Бетс верно сказал, что «большая доля прелести детских голосов зависит от того, что за этими голосами чувствуются живые существа, и когда они поют не только правильно, но и разумно, то с этой музыкой никакая другая музыка на земле не может сравниться».

Хоровое дело России дало миру выдающихся хоровых дирижеров, непревзойденных создателей хоровой звучности, создателей великих биографий великих хоров. Петербургская капелла и Московский Синодальный хор в ряду высших прозрений нашей национальной культуры. Имена Ломакина, Данилина, Чеснокова, Кастальского и других – на долгие времена будут стимулировать творческую работу нашего хорового искусства. Изучая музыкальную деятельность этих знаменитых подвижников, мы хорошо понимаем, что они были, пожалуй, прежде всего – учителями детей, организаторами детского музыкального образования, создателями исполнительских школ и просто кропотливыми педагогами учебных заведений. Они всегда настойчиво подчеркивали смысл роли пения в хоре с малолетства в музыкальном воспитании.

Детское хоровое пение получившее развитие в XX веке, способствовало формированию детских хоровых коллективов, а следовательно и созданию репертуара для них. И уже ряд как европейских, так и русских композиторов отдали дань новому жанру – Б.Бриттен, П.Хиндемит, А.Оннегер, Ф.Пуленк, Д.Мийо, З.Кодаи, Б.Барток, И.Стравинский, С.Прокофьев, Г.Свиридов и многие другие.

Во второй половине XX века, когда детский хор достиг поры своего расцвета, практически каждый композитор, пишущий «взрослую» музыку, не обходит стороной и ее «детскую» область. Сегодня детские хоровые коллективы существуют, поют, выступают с сольными концертными программами, участвуют в международных хоровых конкурсах как отдельная категория.

В настоящее время у хормейстеров детских коллективов есть большие возможности для выбора репертуара. Тем не менее, отбор произведений для

детского хора остается практической проблемой и не теряет своей актуальности: жизнь выдвигает все новые требования, фонд музыкальных сочинений постоянно пополняется, наши знания постоянно обогащаются открытиями новых закономерностей развития детей, появлением новых технологий и возможностей их обучения.

Роль репертуара в детском хоре и критерии его подбора

Репертуар, как совокупность произведений исполняемых хором, составляет основу всей его деятельности, способствует развитию художественной активности участников коллектива, находится в непосредственной связи с различными формами и этапами работы хора, будь то репетиция или концерт, начало или вершина творческого пути.

Репертуар влияет на весь учебно – воспитательный процесс, на его базе накапливаются музыкально – теоретические знания, вырабатываются вокально – хоровые навыки. Репертуар содействует воспитанию эстетического вкуса, формированию художественных взглядов и представлений детей.

В «репертуарной политике», как в зеркале, отражаются взгляды руководителя на его понимание хорового искусства, что в конечном итоге определяет художественно – исполнительское лицо детского коллектива.

Выбор репертуара – это не одномоментный акт, это длительный процесс, органично входящий в повседневную деятельность хормейстера и требующий от него многих знаний и умений.

Например, нужно знать законы восприятия детьми тех или иных музыкальных произведений, как по отдельности, так и в их взаимосвязях и сочетаниях. Нужно уметь моделировать для каждого занятия и выступления всё новые «комплексы» музыкального материала. Знать закономерности музыкально-певческого развития детей и уметь предугадать динамику этого развития под влиянием отобранного репертуара.

Нужно уметь гибко реагировать в учебно – воспитательном плане на новые веяния в современной музыкальной жизни. Грамотно подобранный репертуар стимулирует рост исполнительского и художественного мастерства участников творческих коллективов, способствует развитию художественных вкусов публики.

Анализируя репертуар того или иного коллектива, сразу можно определить творческий почерк, лицо коллектива, его эстетические и нравственные позиции. Вот почему формирование репертуара дело не просто ответственное, оно определяет всю деятельность коллектива, обеспечивая полноценное музыкальное развитие каждого участника хора, формирование вкусов и взглядов хористов.

Смысл хорового искусства, как истинно массового, коллективного, выражено в словах А.В. Свешникова, отмечавшего, что «Пение в хоре является как бы народной общедоступной музыкальной школой, в которой музыка познается не отвлеченно, без связи с окружающей жизнью, а идет рядом с ней, украшает, обогащает ее».

Высокое призвание хорового искусства в музыкально-эстетическом воспитании, возможно только через разнообразный и высокохудожественный репертуар, в состав которого могут входить произведения с сопровождением и а капелла, произведения с солистами, одноголосные и многоголосные произведения. В репертуаре хора должны занимать достойное место, как русская, так и зарубежная классика, народная песня, произведения современных композиторов, образцы старинной музыки. Каждое из этих сочинений, способно обогатить духовный мир хористов, расширить их музыкальный кругозор.

От выбора репертуара зависит будущее коллектива, успех у зрителей, приход новых участников, участие коллектива в фестивалях и конкурсах.

Выбирая репертуар, руководитель должен опираться на выработанные практикой и принятые критерии и принципы. Каждому коллективу свойственны только ему присущие технические и художественные возможности, в соответствии с которыми руководитель подбирает материал для исполнения. Очень важно, чтобы руководитель творческого коллектива при подборе репертуара опирался не только на собственные предпочтения и вкус. Прежде всего, руководитель должен учитывать соответствие материала исполнительскому уровню коллектива, репертуар должен быть интересен для исполнителей и слушателей.

Каждый хоровой коллектив должен располагать собственным репертуаром, соответствующим его индивидуальной теме в хоровом искусстве, задачам и возможностям.

Следующим, важным принципом подбора репертуара коллектива служит учет возможностей коллектива. Руководитель должен учитывать уровень подготовленности коллектива, его технических и художественных возможностей.

Составлять репертуар можно по принципу концертной программы, т.е. нескольких номеров, объединенных одной темой. Но, следует акцентировать внимание на том, что концертный репертуар должен оставаться в то же время учебным, и способствовать развитию и закреплению навыков исполнительства. Чтобы хоровой коллектив обладал своим творческим лицом, своим почерком, необходим разнообразный, яркий репертуар, подбор которого зависит от многих факторов: учета физиологических особенностей

голоса, планирования концертно-конкурсной деятельности коллектива, уровня подготовленности коллектива.

Основным критерием при выборе репертуара – это идея «от простого к сложному». Репертуар всегда должен быть нацелен на перспективу овладения техническими приемами, совершенствования певческого аппарата. При подборе репертуара также важно найти равновесие между художественными и техническими задачами.

Выбирая репертуар для хорового коллектива руководитель должен задать себе ключевой вопрос: «чему может научить это произведение в настоящее время или каковы перспективы его изучения?». В. С. Попов считал основной установкой для руководителя хора следующее: в репертуар нужно брать то, что укрепляет жизненную силу детей, их веру, надежду и любовь к жизни; репертуар должен представлять собой истинную школу, в которой главным является сама музыка.

Выбор учебного репертуара

Выдающиеся дирижеры в области хорового искусства и исследователи хоровой педагогики (Н.А. Ветлугина, Т.Н. Овчинникова, А.В. Пономарев, В.С. Попов, В.Г. Соколов, Струве, В.К. Тевлина) согласны с тем, что репертуар – это лицо, «визитная карточка» любого хорового коллектива. По мнению исследователей, «...еще не слыша хор, но зная его репертуар, можно в определенной мере точно судить о творческом лице коллектива, его эстетических и нравственных позициях, его исполнительских возможностях»

Репертуар, грамотно подобранный руководителем, обеспечивает творчески активную жизнь хора, помогая постоянно совершенствовать свои навыки работы в целом. И, наоборот, случайно составленный репертуар часто приводит к серьезным последствиям: дезинтеграции хора.

Одним из главных принципов выбора, является принцип подчинения выбора репертуара учебно-воспитательным задачам. Работая с детским, подростковым хорами, соблюдение этого принципа обязательно, поскольку хоровой коллектив, прежде всего, есть средство разностороннего развития ребенка. Г.А. Струве считал, что качество репертуара определяют несколько принципов: доступность, художественная ценность произведения, воспитательно-патриотическая и учебно-образовательная задачи. Под доступностью подразумевается и восприятие образного строя произведения, и вокально-технические возможности разных возрастных групп хора.

Хоровой репертуар должен быть посильным для исполнения, а дети должны получать удовольствие от исполнения произведения, но не как не напряжение. Усложнять репертуар нужно постепенно, с одновременным проведением подготовительной вокально-хоровой работы. Показателем

исполнительского мастерства хора всегда считалось умение петь хоровую музыку а'capella.

В хоровой репертуар любого коллектива необходимо включать произведения, которые представляют определенную трудность для обучения и исполнения в хоре, то есть такие трудности, которые можно преодолеть в процессе работы. Учебный репертуар должен содержать произведения современных композиторов. Многие современные авторы часто используют новые, неординарные элементы мелодии, гармонии, ритма. Освоение современного музыкального языка является определенной трудностью для участников хора, но оно также увлекает ребят своей сложностью, развивает у них особое слуховое мышление.

Детскому хоровому коллективу важно иметь в репертуаре исполняемых им сочинений различных эпох и композиторских школ. Включая в репертуар произведения русских и зарубежных композиторов-классиков расширяется познание детей о своей Родине и других странах.

Особенно важное место в репертуаре хора занимают обработки народных песен и произведений а'capella. В процессе исполнения а'capella наиболее активно развивается гармонический слух, чистота интонации, чувство лада, вокально-хоровая техника.

Хоровому коллективу не просто овладеть навыками пения без сопровождения, но именно пение а'capella в полной мере музыкально развивает певцов. Благодаря изучению народной песни происходит познание национальных особенностей не только своего, но и других народов мира. Народная песня во всех её жанрах сопровождала человека всю его жизнь. Родные интонации, ритмы – всё это является благодатной почвой для воспитания любви к Родине, чувство патриотизма.

Таким образом, одним из важных принципов в выборе учебного репертуара хора, является принцип воспитывающего обучения, в соответствии с которым исследователи определяют необходимость поиска таких музыкальных произведений, которые способствуют воспитанию художественного вкуса исполнителей и слушателей, их высокой гражданской позиции, патриотизма. Огромную роль играет атмосфера занятий, увлеченность и профессионализм, а так же хорошо продуманный и подобранный репертуар хора. В работе по подбору репертуара для хора мы условно делим его на несколько разделов:

Русская музыка:

русская духовная музыка

русская классика

Зарубежная музыка:

зарубежная духовная музыка

зарубежная классика

Современная музыка:

музыка композиторов XX в., получивших мировое признание

музыка современных российских композиторов

музыка современных зарубежных композиторов

Народная музыка:

народные песни (славянские)

народные песни зарубежных стран

Популярная музыка:

современные песни и композиции

Народная песня – обязательная часть репертуарных программ, с ее мелодичностью, ритмическим разнообразием, богатством интонационных и динамических оттенков. Привлекательность и популярность среди широких масс населения делают народную песню незаменимым элементом хоровой концертной программы.

Пение канонов – наиболее доступная, интересная и результативная форма работы по овладению навыком многоголосия, вносит в работу элементы игры, соревнования при полном равенстве мелодического материала. Такой принцип подбора репертуара – унисон и многоголосие, трудный и легкий репертуар – способствует овладению многоголосным пением за минимально короткий срок – полгода, год работы.

При подборе учебного репертуара необходимо следовать определенным принципам, цель и задачи вокально-хорового обучения школьников, требования и рекомендации по отбору вокально-хоровых произведений для детского хора. К принципам формирования хорового репертуара относят:

1) художественную ценность;
2) доступность (понимание идеи, образов, средств выразительности);
3) посильную трудность. Это трудности вокально-технического порядка (количество хоровых партий, тесситурные условия, особенности голосоведения) и трудности художественного и исполнительского мастерства.

4) постепенность голосового и музыкального развития детей;

5) перспективность: планирование произведений, содержание которых предусматривает развитие навыков, знаний и умений учащихся, необходимых для исполнения их в будущем;

б) разнообразность и разнохарактерность произведений: пропорциональное использование хорового репертуара различных эпох, жанров, стилей с акцентом на отечественную музыку и русскую народную

песню; произведений с сопровождением и а cappella; одноголосных, двухголосных;

7) учитывать возрастные предпочтения учащихся в выборе произведений того или иного жанра, содержания и характера;

8) постоянное обновление репертуара.

Самое важное, репертуар нужно формировать таким образом, чтобы он способствовал развитию и укреплению детского голоса. Соблюдая данные рекомендации создается прочный фундамент для постепенного накопления устойчивых навыков и умений.

Выбор концертного репертуара.

Кульминацией творческой жизни детского хора являются его концертные выступления. Исполнительская деятельность детей – неотъемлемая часть полноценной жизни хора и самого учебного процесса. Желательно, чтобы выступления детей на публике проходили регулярно в течение всего учебного года, хотя бы раз в четверть. Тогда у детей будет накапливаться определенный сценический опыт, они будут любить выступать и ждать новые концерты, перестанут бояться сцены, стесняться, зажиматься.

Но слишком частые концертные выступления не всегда приносят пользу, так как могут стать для маленьких певцов обычным делом, лишить его участников предвкушения праздника.

Очень важен «облик» концерта. Необходимо, чтобы это было достойное выступление перед благородной публикой, а не просто формальное пение в зале с плохой акустикой или перед равнодушными слушателями. Хотелось бы, чтобы каждое выступление оставляло у детей ощущение причастности детей к большому искусству, ценности дела, которым они занимаются.

Также важна и степень подготовленности хора к концерту, качество исполнения выбранных произведений. Стремитесь не допускать неудачных выступлений, после которых и у детей, и у руководителя хора остаётся чувство неудовлетворённости собой. Конечно, выдающихся успехов трудно ожидать от столь юных певцов, но возможно качественное пение с максимальной отдачей и любовью к исполняемому, должны присутствовать на публичном выступлении обязательно. Только такой концерт станет важным этапом в становлении и развитии хора.

Любое выступление хора на публике – это определённое сценическое действие, своеобразный музыкальный спектакль с многочисленными участниками – артистами. Как и в любом спектакле, здесь важна обстановка, настрой детей, их внешний вид и чётко продуманная программа действий:

выход, уход, расположение на сцене, поклоны, ведущие, и, конечно, сама программа выступления.

Грамотный подбор и составление концертной программы является одним из серьёзных вопросов в подготовке будущего выступления хора. Зачастую успех концерта зависит не только от мастерства исполнения, но и от правильно выбранной и выстроенной последовательности хоровых произведений.

На мой взгляд, главными ориентирами в составлении программы являются:

- её стилевое направление,
- сочетаемость произведений между собой,
- внутренняя динамика развития концерта.

Как известно, один из главных принципов развития - это контраст. Контрастность программы заключается в гибком сочетании и чередовании произведений с различным содержанием, настроением, в смене мажора и минора, темпов, характера звуковедения, хоровой и фортепианной фактуры.

Для образа концерта важны его начало и конец – ведь это своеобразный пролог и эпилог сценического действия. В начале выступления детям, да и дирижёру, с концертмейстером нужно успокоиться, войти в состояние творчества. Следовательно, произведения должны быть не слишком сложные, удобные, комфортные для пения, но с другой стороны – яркие, чтобы завлечь публику, привлечь её внимание. Дальнейшее развитие концерта включает в себе раскрытие и показ разноплановой музыки с неослабевающим нарастанием его внутренней динамики. Кульминация концерта – это наиболее значительные, сложные и выразительные сочинения из репертуара хора.

Подбирая репертуар для работы с хором на год, желательно сразу видеть место того или иного произведения в контексте будущей концертной программы. Такой подход позволит целенаправленно отбирать произведения, формировать разнообразный и интересный репертуар. Подбор и составление концертного репертуара хора определяется, как правило, в процессе репетиционной работы. Подбирается концертный репертуар в зависимости от того, в какой форме будет проходить концертная программа, какой тематике посвящена, степень освоенности исполнительского материала. Вот несколько основных моментов при выборе концертного репертуара:

1. Включение произведений, обладающих высокой художественной, музыкальной ценностью.

2. При выборе музыкально материала помнить о необходимости создания собственного уникального фонда (материалы репертуара не должны повторять другие коллективы);

3. Необходимо учитывать музыкально-технические возможности коллектива.

4. Концертный репертуар включает в себя произведения разных жанров, различных по тематике и характеру исполнения.

Концертный репертуар формируется с учётом предстоящих концертных выступлений (это выступления на конкурсах, фестивалях, отчётных концертах). Концертная программа должна состоять из хорошо «вплетых» произведений, неоднократно исполнявшихся на концертах. Руководитель хора с первого года существования хора формируют и расширяют «золотой» фонд своего репертуара. Программа концерта должна быть разнообразной, доступной для исполнения и восприятия, богатой исполнительскими красками. Руководитель хора, при составлении концертной программы, должен помнить, о важности эмоционального воздействия на слушателя. Поэтому концертная программа должна включать особенные кульминационные пики, возникающие обычно в середине и конце концерта. Причем срединная кульминация не должна быть слишком яркой – так у публики может возникнуть ощущение, что это завершение концерта.

Заключительной кульминацией концерта может стать номер, сопровождающийся, например, особой зрелищностью или интересной эмоциональной песней. Для финальной кульминации концерта обычно выбираются самые яркие, игровые песни, создающие у слушателя хорошее, приподнятое настроение

Заключение

В настоящее время, детское хоровое пение, как исполнительское искусство, достаточно популярный вид коллективного творчества. Оно не требует особых затрат, так как человеческий голос достаточно универсален и общедоступен. Исполняя хоровую музыку, дети приобщаются к музыкальной культуре. Репертуар – это лицо детского хорового коллектива. От произведений, которые составляют его репертуар, во многом зависит успех или неуспех детского хора и его руководителя. Репертуарная политика играет огромную роль в музыкальном образовании и эстетическом воспитании детей, повышении их вокально-хорового мастерства, развитии музыкального вкуса. Накопив достаточный потенциал для нового роста мастерства, творческий коллектив ищет почву для своего развития в более сложном репертуаре. В этом смысле репертуар всегда должен быть нацелен на перспективу.

