



**СОВРЕМЕННАЯ ПЕДАГОГИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА:  
ЭФФЕКТИВНЫЕ МЕТОДЫ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ**



**2021**

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Республиканский центр внешкольной работы»  
Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования  
«Детская школа искусств №7»

**СОВРЕМЕННАЯ ПЕДАГОГИКА МУЗЫКАЛЬНОГО  
ИСКУССТВА: ЭФФЕКТИВНЫЕ МЕТОДЫ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
В ДЕТСКОЙ ШКОЛЕ ИСКУССТВ**

МАТЕРИАЛЫ РЕСПУБЛИКАНСКОГО  
НАУЧНО – ПРАКТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА  
(г. Набережные Челны, 16 декабря 2021 г.)  
**Методические материалы к ДПОП «Фортепиано»**

Печатается по решению Оргкомитета республиканского научно – практического семинара

УДК 7  
ББК 85.31

О 24            **Современная педагогика музыкального искусства: эффективные методы образовательной деятельности в детской школе искусств:** материалы республиканского научно – практического семинара г. Набережные Челны 16 декабря 2021 г. Набережные Челны, 2021. – 268 с.

**Составители:**

*О.В. Хаметшина*, директор МАУ ДО «Детская школа искусств №7»,

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

В сборнике представлены материалы научно – практического Республиканского семинара «Современная педагогика музыкального искусства: эффективные методы образовательной деятельности в детской школе искусств». Авторами являются руководители и преподаватели детских музыкальных школ, детских школ искусств, педагоги учреждений дополнительного образования Республики Татарстан.

Подготовлен по материалам, представленным в электронном виде и сохраняет авторскую редакцию.

© Коллектив авторов, 2021

© МАУ ДО «Детская школа искусств №7», 2021

Алиакберова Алия Ирековна,  
концертмейстер первой квалификационной категории,  
преподаватель по классу фортепиано

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

## **МЕЛИЗМЫ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ: ХАРАКТЕРИСТИКА, ОСОБЕННОСТИ, РАЗНОВИДНОСТИ**

Об исполнении мелизмов много написано и пишется. Книги и высказывания старинных музыкантов используются современными исполнителями, однако многое в них подчас вызывает недоумение из-за желания найти незыблемые правила. А в упомянутых источниках встречаются противоречия, многое недосказано. В старинных трудах говорится больше о том, как и где применять эти украшения.

**Мелизмы** – это музыкальный термин, объединяющий небольшие музыкальные украшения. Встречается данное обозначение как в вокальной, так и инструментальной музыке. Мелизмы различаются по длительности звучания, по сложности исполнения. Основными мелизмами, используемыми в классической музыке принято считать:

- короткий форшлаг;
- долгий форшлаг;
- мордент;
- группетто;
- трель;
- арпеджио.

Музыка имеет своеобразный язык, поэтому неудивительно, что мелизмы представляют своего рода аббревиатуры, требующие расшифровки. Подобная необходимость в создании специальных знаков появилась исключительно для экономии времени. Рассмотрим каждый из мелизмов по отдельности.

**Форшлаг.** Короткий форшлаг порой (и даже чаще всего бывает именно так) может состоять из всего-то лишь одного звука, который в этом случае обозначается маленькой восьмой нотой с перечеркнутым штилем. В случае

наличия в коротком форшлаге нескольких нот, их обозначают маленькими шестнадцатыми и ничего не перечеркивают. Длинный или долгий форшлаг всегда образуется при помощи одного звука и входит в длительность основного звука (как бы разделяет с ним одно время на двоих). Обычно обозначается маленькой нотой длительностью вдвое меньшей, чем основная нота, и с неперечеркнутым штилем. Длинный форшлаг встречается почти исключительно у классиков. В баховское время существовали два термина для обозначения такого форшлага – апподжиатура (украшение) и предъём (Vorhalt) – обозначение диссонанса.

Два вопроса возникают в связи с исполнением форшлага: 1) нужно ли его играть на соответствующее тактовое время или перед ним; 2) с какой силой он должен звучать (громче или тише ноты, перед которой стоит, или с той же силой).

Установлено, что у классиков короткое украшение исполняется на тактовое время и с той же силой, как нота, перед которой оно стоит. Когда украшение значилось перед аккордом, оно исполнялось со всеми звуками аккорда, за исключением того звука, перед которым стояло: В наше время пианисты не имеют единого мнения относительно того, как нужно исполнять короткий форшлаг. Одни придерживаются классического способа, другие предпочитают исполнять короткий форшлаг за счет предшествующей ноты и тише, чем ноту, перед которой он стоит.

**Мордент.** Мордент образуется от своеобразного дробления ноты, в результате которого нота как бы рассыпается на три звука. Ими являются два основных и один вспомогательный (тот, который вклинивается и, собственно, дробит) звуки. Вспомогательный звук – это верхний или нижний соседний звук, какой положен по гамме, иногда для большей остроты расстояние между основным и вспомогательным звуком с помощью дополнительных диезов и бемолей сжимают до полутона. Какой играть вспомогательный звук – верхний или нижний – можно понять по тому, как изображён символ мордента. Если он не перечёркнут (пральтриллер), то вспомогательный звук должен быть на

секунду выше, а если, наоборот, перечёркнут, то ниже. Мордент исполняется обычно быстро, что показывают его названия: mordant (фр.) - кусающий, pince (фр.) – щиплющий, praller (нем.) - отскакивающий.

**Группетто.** Группетто - это вид мелизма заключающийся в быстром исполнении определённой последовательности нот, стоящей из основных и вспомогательных (в данном случае, соседних) звуков. Группетто обычно обозначается завитком, напоминающим знак математической бесконечности. Если волна начинается сверху, то мелизм начинается с верхней вспомогательной ноты. Если начинается снизу, то исполнение начинается с нижнего вспомогательного звука. Если знак группетто стоит над нотой, то мелизм исполняется за счёт длительности этой ноты. Если знак группетто стоит между нотами, то мелизм исполняется за счёт длительности второй половины первой ноты. Если верхний вспомогательный звук необходимо исполнить, используя случайный знак альтерации, то этот знак ставят над знаком группетто (то же касается и других мелизмов). Если нижний вспомогательный звук необходимо исполнить, используя случайный знак альтерации, то этот знак ставят под знаком группетто.

У Баха это украшение называется допельшлаг и начинается с верхней вспомогательной ноты, оно всегда диатонично. Хроматические украшения этого рода – скорее исключения, они встречаются крайне редко и всегда полностью выписаны в нотах.

**Трель.** Трель представляет собой быстрое повторяющееся чередование двух мелких по длительности звуков. Один из звуков трели, обычно нижний, назначается основным, а второй – вспомогательным. Знак, обозначающий трель, как правило, с небольшим продолжением в виде волнистой линии, ставится над основным звуком. Длительность исполнения трели всегда равна длительности ноты, избранной основным звуком мелизма. Если трель необходимо начать со вспомогательного звука, то его обозначают маленькой нотой, идущей перед основным.

**Арпеджио.** Способ исполнения аккордов, преимущественно на струнных и клавишных инструментах, при котором звуки аккорда берутся последовательно один за другим - чаще всего, от самого нижнего к самому верхнему. В классической пятилинейной круглой нотации арпеджированный аккорд обозначается вертикальной волнообразной линией, перед аккордом.

В произведениях старинных классиков встречаются и другие виды украшений, многие из которых давно вышли из употребления. Богатая орнаментика в их сочинениях объяснялась в значительной степени сухим и непротяжным звуком тогдашних инструментов - клавесина и клавикорда. Чтобы придать большую звучность и живость мелодической линии, композитор украшал ее всевозможными способами. От исполнителя ожидали и собственных украшений в сочинениях, которые он исполнял. Обилие орнаментики, встречающейся у старинных композиторов, нередко приходит в противоречие со вкусом современного музыканта. При этом с улучшением звучности фортепьяно исчезла одна из причин ее частого употребления.

Большинство музыкальных украшений - обычно нечто большее, чем изящная орнаментика, без которой можно обойтись. Они являются во многих случаях, как мы видели, важнейшей составной частью мелодической линии или гармонической ткани сочинения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Браудо И. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе -СПб.: Северный олень, 1994. – 76 с.
2. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве – Л.: Музыка, 1985. – 146 с.
3. Ландовска, В. Об украшениях // Ванда Ландовска. О музыке. – М.: Классика-XXI, 2005. - 366 с.
4. Ройзман Л. Об исполнении украшений (мелизмов) в произведениях старинных композиторов. Статья в кн .: Очерки по методике обучения игре на фортепиано, вып. 2, М., 1965 – 327 с.

Гайфуллина Алла Александровна,  
преподаватель по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории  
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

**ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ В.Ф. БАЗАРНОГО  
КАК ОСНОВА ПЕДАГОГИКИ**

Владимир Филиппович Базарный - Русский учёный, врач, музыкант и педагог-новатор, доктор медицинских наук, академик Российской академии творческой педагогики.

Почётный работник общего образования Российской Федерации.

Основатель нового направления в науке - здоровьеразвивающей педагогики.

В теме раскрыты 3 вопроса:

1. Что это за технологии
2. Как применить в дополнительном образовании, т. е. при обучении в школе искусств
3. Что для этого нужно сделать.

Прежде напомним, как это всё начиналось. Впервые, официальная публикация о здоровьесберегающих технологиях в прессе появилась в Медицинской газете 18 апреля 1979 года. Уже 42 года здоровьесберегающие технологии, разработанные коллективом учёных в НИИ Проблем Севера в Красноярском крае под руководством профессора Владимира Филипповича Базарного апробированы, утверждены Минздравом РСФСР и внедрены в образовательные организации. Данные здоровьесберегающие технологии были успешно внедрены в Азербайджане, в школах Беларуси, США, Австралии и Европы, и в частности в нашем городе. Нужно отметить, что в каждом образовательном учреждении города, в соответствии с ФГОС, есть своя здоровьесберегающая программа.

И так, первый вопрос: Что это за технологии? Под здоровьесберегающими технологиями разработчики подразумевают:

а) Комплекс решений для образовательных учреждений, разработанный под руководством профессора Владимира Филипповича Базарного, начиная с 1970-х годов на базе НИИ проблем Севера АМН СССР. Или сокращённо: ЗСТ или технологии Базарного.

б) Любые другие решения и средства, сохраняющие здоровье человека на работе, дома и в процессе обучения. При этом имеющие положительные научно-практические результаты и необходимые санитарные заключения в случае использования детьми в образовательных учреждениях.

Методика В. Базарного называется «Обучение в режиме сенсорной свободы и психомоторного раскрепощения». Ее целью является воспитание здоровых, духовно и физически развитых детей. Эта цель достигается посредством реализации следующих задач:

Увеличение двигательной активности ребенка на уроке.

Включение в учебный процесс упражнений по тренировке зрения.

Развитие творческого воображения.

Рассмотрим основные принципы технологии В. Базарного. С чего начинается обучение по системе доктора Базарного?

1. Прежде всего, учебные занятия проводятся в режиме смены динамических поз,

2. Гимнастика для глаз

3. Особенность всех уроков состоит в том, что они проводятся в режиме движения наглядного учебного материала, постоянного поиска и выполнения заданий, активизирующих детей.

4. Применение специальные художественно – образные каллиграфические прописи и уникальные ручки

5. Обязательным и важнейшим учебно – воспитательным предметом В.Ф. Базарного является хоровое пение.

6. Пальчиковая гимнастика.

Второй вопрос: Как применить при обучении в детской школе искусств?

Мы не будем подробно рассматривать конкретно каждый принцип.

Конкретно на уроках по специальности по фортепиано в старших классах не все принципы могут быть применены в силу профессиональной специфики. Поэтому здесь необходимо вести работу с родителями и учащимися в занятиях дома. Но в средних, младших и с дошкольниками это возможно и мы это успешно применяем. Обратите ваше внимание, на слайде - офтальмотренажеры, они используются и в процессе урока, и дома для разминок и упражнений на мышечно-телесную и зрительную координацию, а также на развитие внимания и быстроты реакции, (например схема универсальных символов (СУС) - комплекс геометрических фигур в виде эллипсов, кругов, креста, расположенные на потолке, стене. Упражнения сочетают в себе движения глазами, головой и туловищем, выполняются в позе свободного стояния и базируются на зрительно-поисковых стимулах, которые несут в себе мотивационно-активизирующий заряд для всего организма.

Каждая траектория имеет свой цвет. Это делает схему яркой, красочной, привлекает внимание. Каждый цвет выполняет определенную функцию:

Красный - активизирует психический процесс, согревает, если холодно, вырабатывает интерферон.

Зеленый - цвет гармонии, равновесия, успокаивает.

Желтый (коричневый) - теплый и веселый, цвет радости, оптимизма; поднимает настроение, активизирует все функциональные процессы.

Синий - тормозит все физиологические процессы, но активизирует химические.

Зеленый – улучшает настроение, успокаивает.

Голубой – улучшает настроение.

Красный – возбуждает, раздражает.

Коричневый – в сочетании с яркими цветами создает уют, без сочетания указанных цветов усиливает дискомфорт, сужает кругозор, вызывает печаль, сонливость, депрессию.

Черный – в небольшой дозе сосредоточивает внимание, в большой – вызывает мрачные мысли.

Что же можно применить непосредственно при нашей работе в школе искусств?

1. Гимнастика для глаз (офтальмотренажеры, плакаты и др. )

2. Наглядные учебные материалы, активизирующие детей на постоянный поиск и выполнение заданий (сюжетные картинки, карточки, пособия и др.)

3. Хоровое пение.

Пение – мощное средство гармонизирования нервной системы и психики, профилактики заболеваний голосового аппарата и органов дыхания у детей. Оно несет в себе не только художественно- эстетические начала. В хоре голоса детей сливаются, рождая чувство согласия в главном, растворяя мелкие несогласия, которые возникают в жизни. Это чувство общности людей рождает атмосферу творчества и сотрудничества, способность трудиться в команде. Хоровое пение снимает стресс, дает учащемуся расслабиться.

4. Пальчиковая гимнастика.

Благодаря данной технологии достигается:

1. Гарантированный, фиксируемый результат улучшения здоровья учащихся.

2. Повышение уровня успеваемости и эффективности учебного процесса.

3. Психологический комфорт в образовательном учреждении.

4. Является самым эффективным способом профилактики нарушений в развитии позвоночника, близорукости, нервно-психических и сердечно-сосудистых стрессов, раннего остеохондроза и атеросклероза и другой сугубо школьной патологии;

5. Повышает рейтинг и конкурентоспособность образовательного учреждения.

6. Позволяет привлечь дополнительные средства родителей и спонсоров, путем включения родителей в общую задачу улучшение здоровья детей в стенах школы.

## ЛИТЕРАТУРА

Ссылки на международные медицинские информационные базы по теме вреда от сидения:

<http://link.springer.com/search?query=sitting+sedentary>

<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/?term=sitting+sedentary>

1. Антропова М.В. Родителям о здоровье школьников, М., 1975.
2. Базарный В.Ф. Здоровье и развитие ребенка: Экспресс-контроль в школе и дома. – М., 2005. – 176с.
3. Базарный В. Ф. Школьный стресс и демографическая катастрофа России. - Сергиев Посад, 2004.
4. Базарный В.Ф. Нервно-психическое утомление учащихся в традиционной школьной среде. - Сергиев Посад, 1995.
5. Бутова С. В. Оздоровительные упражнения на уроках / «Начальная школа. – № 8, 2006.
6. Митина Е.П. Здоровьесберегающие технологии сегодня и завтра / «Начальная школа», № 6, 2006.

Жадовская Полина Сергеевна,  
преподаватель по классу фортепиано,

Фарукшина Лилия Азгаровна,  
преподаватель по классу фортепиано

Детская музыкальная школа №4, Нижнекамск

### **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНТИЧЕСКОЙ СОНАТЫ**

Романтизм прошёл несколько периодов развития, среди которых можно выделить 3 основных ранних (примерно 1800-1820-е), центральный (1830-1850-е) и поздний (с 1860-х годов). Отдельные черты музыкального Романтизма сформировались в творчестве композиторов Венской классической школы (к которой принадлежал и уроженец Германии Л. ван Бетховен).

Высочайшего расцвета сонатный жанр достиг у Людвига ванн Бетховена, создавшего 32 фортепианные сонаты. В его творчестве обогащается образное содержание, заостряется конфликтное начало. Многие из его сонат достигают монументальных масштабов. Наряду с отточенностью формы и концентрированностью выражения, свойственными искусству классицизма, в сонатах Бетховена заметны и черты, воспринятые и развитые впоследствии композиторами - романтиками. В последних бетховенских сонатах усиливается тенденция к тесной слитности цикла и большей свободе его трактовки. Вводятся связи между частями, осуществляются непрерывные переходы от одной части к другой, в цикл включаются фугированные разделы. Значительную роль в сонатах Бетховена начинают играть и медленные вступления к первым частям. Некоторым бетховенским сонатам свойственны элементы программности, получившие широкое развитие в музыке композиторов-романтиков.

### Фортепианные сонаты Франца Шуберта

Подобно бетховенским сонатам или песням самого Шуберта, каждый фортепианный цикл ярко индивидуален. Остро выразительный тематизм присущ почти всем шубертовским сонатам. В них много великолепных песенных тем, гармонических и тембровых находок. В последних лучших сонатах (Ля мажор и Си бемоль мажор 1828) композитора начали привлекать также и крупные, масштабные формы, виртуозность.

### Творчество Феликса Мендельсона

У Мендельсона есть особенность в трактовке данного жанра, в его сонатах нет черт психологической углубленности, которые ясно ощутимы в сонатах Шуберта этого периода. Образно-смысловое содержание его сонат ограничивается, в основном, лирической сферой, в частности, лирико - эпический характер с чертами поэтики третьей сонаты Си бемоль мажор. В сонатах Мендельсона ясно ощутимы черты, истоки которых можно обнаружить у Скарлатти, в ранних сонатно - симфонических произведениях Гайдна. Таким образом, Мендельсон достигает «примирения» классицизма и романтизма. Его

фортепианные сонаты явились отражением романтической патриархальности, свойственной немецкой идеологии того времени.

**Роберт Шуман** во многом отталкивался от позднего Ф.Шуберта, от той линии его творчества, в которой элементы лирико-драматические и психологические играли определяющую роль. Художественно-поэтические образы Р.Шумана, более хрупкие и утонченные, они рождались в сознании, остро воспринимающем все противоречия времени. Именно эта повышенная острота реакции на явления жизни создавала необычайную напряженность и силу «воздействия шумановской пламенности чувств» (Асафьев).

В своей музыке **Фридерик Шопен** всегда опирается на польские **народные истоки**. Он как бы возвышает народную музыку над бытом, поэтизирует ее. Еще одна важнейшая черта шопеновского стиля – **исключительное мелодическое богатство**. Первая соната Шопена (До минор ор. 4), показатель эволюции художественного стиля композитора. Идея Си бемоль минорной сонаты выросла из образа «Похоронного марша».

Си минорная соната Ф.Шопена ор. 58 (1844) — полный антипод, олицетворяет светлое, пасторальное начало, которое ясно проявилось в самые последние годы композитора. Излюбленными элементами фортепианной фактуры Иоганнеса Брамса являются:

- движение параллельными интервалами;
- размещение мелодии в среднем голосе;
- синкопирование;
- использование аккордов в широком звуковом диапазоне;
- имитации, контрапунктические перемещения тем.

Если же говорить о композиторах, то их объединяло одно общее направление, а следовали они каждый своей дорогой, стараясь найти свои собственные и неповторимые средства музыкальной выразительности.

Романтизм в России нашел благодатную почву, поскольку был близок русскому национальному характеру.

Творчество Петра Ильича Чайковского оказало огромное влияние на современников. Его имя уже тогда ассоциировалось с величайшими представителями русской культуры. В частности, Чайковский используя традиционные жанры, находил возможности для их обновления. Самое крупное и значительное по широте и содержательности замысла из сольных фортепианных произведений П. Чайковского — Большая соната соль мажор, написанная в 1878 году.

Монументальность формы и блестящая декоративная манера фортепианного письма сближают сонату с произведениями концертного жанра. Ее можно было бы назвать, подобно тому как Шуман озаглавил одну из своих сонат, «Концертом без оркестра».

Печать шумановского влияния лежит и на общем романтически приподнятом характере этого произведения.

Тенденции культуры «серебряного века» глубоко изменили облик музыкального искусства. Романтизм в России дал неожиданный взлет тогда, когда на Западе это направление казалось уже отошедшим в прошлое.

Фортепьянное творчество Александра Скрябина прошло значительную эволюцию. Сонатная форма занимает важное место в творчестве Скрябина, отражая все этапы развития его музыкального мышления. Композитором написано десять сонат. Для скрябинских сонат характерна психологическая напряженность и драматическая конфликтность образов.

Для Сергея Рахманинова, в отличие от своих современников, сонатный жанр малохарактерен. Поэтому можно говорить об элементах концертности, свойственных и его сонатам, в которых тяготение к внешнему блеску изложения порой вступает в противоречие с углубленностью, сосредоточенностью мысли. Конкретные условия каждой страны порождали свой национальный романтизм, окраска которого зависела от собственных традиций и особенностей культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. «Большая Советская энциклопедия», М., 1967 г.

2. Wikipedia. org.
3. Www. belkanto.ru.
4. Алексеев. А. Д.. История фортепианного искусства учеб, для муз. Вузов / А. Д. Алексеев. - М.: Музыка, 1988,414 с.
5. Асафьев Б.В. «Русская музыка от начала XIX в.» Л., 1979 г.
6. Асафьев, Б. В.( Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев (Игорь Глебов). - М.: Музыка, 1971,375 с.
7. Горюхина, Н. А.. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. -2-е изд., доп.
8. Келдыш Ю. « Композиторы второй половины 19 века».
9. Келдыш Ю. «История русской музыки» ч.2.

Журавлева Рамзия Нагимовна,  
преподаватель по классу фортепиано  
первой квалификационной категории

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

### **РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ**

В нынешних условиях содержательность и направленность педагогического репертуара приобретает огромное значение. Традиционно художественный репертуар в классе специального инструмента включает в себя произведения классического наследия, народную музыку в различных обработках и аранжировках, произведения современной академической музыки. Сегодня к этому списку преподаватели всё увереннее добавляют джазовые и эстрадные пьесы. Сочетание всех этих направлений при составлении репертуара способствует наиболее полному раскрытию потенциала обучающегося и формирует у юного музыканта стойкий интерес к лучшим образцам музыкальной культуры прошлого и современности. Именно такая установка способствует наиболее интенсивному и техническому развитию начинающего музыканта.

Обновляя исполнительский репертуар учащихся, наряду с классическими произведениями важно вводить и произведения национальных композиторов. Музыкальное воспитание детей, основанное на изучении произведений национальной музыки, остается актуальной и важной задачей в обучении детей.

Доступная своим гармоническим содержанием народная музыка помогает развитию музыкальной памяти, внутреннего слуха, способствует формированию творческих навыков, стимулирует творческое воображение учащихся. Музыкальная культура Татарстана богата и разнообразна. В 30-е годы XX века начала формироваться профессиональная музыка, основанная на песнях народов, проживавших в этом регионе. Здесь соседствовали культуры финно-угорских, тюркских и славянских народов. Ее богатство составляет песенное, танцевальное, инструментальное и художественное наследие, осмысление которого является важнейшей задачей современного художественно-эстетического образования.

Среди первых композиторов, которые стали писать музыку для детей были С.З. Сайдашев, М.А. Музафаров, А.С. Ключарев, Дж.Х. Файзи. В основном эти композиторы работали в жанре детской песни и миниатюры.

За все годы существования татарской детской музыки багаж ее значительно пополнился и расширился, стал более интересным и разнообразным. Современные композиторы РТ стали работать в новых направлениях музыкального жанра. Благодаря этому, на свет появились такие произведения, как фортепианные циклы Н.Г. Жиганова и Р.М. Яхина, З.В. Хабибуллина, фортепианный концерт для юношества Р.Н. Беялова, «Детская сюита» для симфонического оркестра М.З. Яруллина и другие произведения.

Свой весомый вклад в жанр детской фортепианной музыки внесли композиторы Б.Г. Мулюков, Р.А. Еникеев, Ф.А. Ахметов, И.Д. Якубов. Композиторы сохраняют и подчеркивают особенности стиля татарских народных песен, ладовое своеобразие, гармонию, фактуру, тембр, жанровые особенности. Имена таких композиторов Татарстана, как Л.М. Батыркаева,

М.И. Шамсутдинова, Р.Ф. Калимуллин, Ф.К. Шарифуллин и другие давно стали знакомы как профессионалам, так и любителям музыки.

Изучая произведения татарских композиторов, учащиеся знакомятся с красочными разнообразным гармоническим языком татарской музыки, где наряду с терцовыми аккордами характерно использование кварто-квинтовых, секундовых созвучий, которые создают в лирических темах особый колорит, состояние покоя, созерцания. В скерцозных, быстрых произведениях, где секундовые сочетания придают произведению особый динамизм и остроту звучания, учащиеся овладевают новыми навыками, которые предполагают использование особо активной звуковой атаки, ритмической упругости, исключительно четкой артикуляции. Один из главных элементов национального мелодического стиля — орнамент, включающий в себя два типа: короткий и мелодически развитой. Импровизационность исполнения орнамента вытекает из манеры пения певцом народных песен. Перед исполнителем ставится задача достижения большой гибкости, пластичности ритма, тонких агогических нюансов (некоторые *rubato*, оттяжки, связанные с интонированием орнамента), сглаживание метрических акцентов, вуалирование сильных долей. Многие произведения для детей программные, что очень характерно для детской музыки в целом. Как правило, в песнях или пьесах отражены близкие ребенку образы, что способствует развитию детского музыкального воображения и помогает пробуждению интереса к музыке.

Исходными принципами при выборе произведений национальной тематики являются:

- доступность содержания, с учетом возрастных особенностей учащихся;
- разнообразие предлагаемого материала; соответствие его детским интересам, вкусам, потребностям;
- возможность гибкого и варьированного включения материала в учебный процесс;
- развитие творческих умений и навыков в ходе изучения национальной музыки;

Включение музыкального материала, основанного на использовании национально-регионального компонента в репертуар учащегося, способствует расширению представлений и знаний учащихся о музыкальной культуре региона, как источнике народной мудрости, красоты и жизненной силы.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Огородова А.В., Биляр Ю.Н., Яговдик А.А., Кисилёв А.Ф. Репертуар в классе специального инструмента и его влияние на формирование художественного вкуса / А.В.Огородова, Ю.Н.Биляр, А.А.Яговдик, А.Ф.Кисилев // Наука. Искусство. Культура. – 2014. - №4. – с. 143 - 144
2. Лызлова Н.А. Внедрение элементов НРК в программы музыкального образования начальной школы / Н.А. Лызлова // Технологии совершенствования подготовки педагогических кадров: наука и практика. Научные труды ученых КГПУ / Под ред. Р.Ш. Маликова.- Казань: Изд-во КГПУ, 2002

Ильюшкина Виктория Витальевна,  
преподаватель по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

#### **РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ ЮНОГО ПИАНИСТА**

«Техника пианиста» — это объемное понятие. В него входит широкий комплекс навыков, которые необходимы для реализации художественных намерений, то есть различные приемы звукоизвлечения, пальцевая моторика, кистевая техника, пластика движений и многое другое. Фактура фортепианных произведений многообразна, она сочетает в себе различные виды техники. За время обучения в музыкальной школе учащиеся должны развить свой пианистический аппарат так, чтобы справиться с разнообразием фортепианной фактуры. Чтобы передать художественное содержание произведения, нужно иметь натренированные пальцы. Без специальной работы на физиологическом уровне не получится добиться желаемого результата. Как часто замысел композитора понятен и музыку ребенок чувствует, но нет достаточной

оснащенности реализовать свои намерения, передать характер в полном объеме. Виной тому техническая отсталость.

Задача педагога - подобрать материал и методы работы, способствующие техническому росту учащегося. Материалом для развития техники во все времена были гаммы, различные виды арпеджио, аккорды, этюды и упражнения. Упражнения - наиболее простой и вместе с тем эффективный способ повысить технический уровень. Чтобы сыграть этюд или гамму затрачивается определенное время на изучение и запоминание текста, аппликатуры. В этот момент развитие техники может приостановиться. Регулярные занятия упражнениями позволят не прерывать этот процесс. К тому же упражнения прекрасно подходят для разыгрывания рук перед основными занятиями на фортепиано.

Упражнения для развития технического аппарата писали многие музыканты. Пианистам известны упражнения Шарля Луи Ганона, Маргариты Лонг, Иоганнеса Брамса, Ференца Листа, Василия Сафонова, Мориса Мошковского, Карла Таузика, Альфреда Корто и других композиторов, и педагогов. Упражнения, как правило, легко запоминаются, основаны на повторении одного мотива от разных клавиш. Они помогают выработать правильные и комфортные ощущения в руках. Во время занятий важно обращать внимание ребенка на постановку пианистического аппарата, на то, что упражнения нельзя играть статичной рукой. Свобода рук должна постоянно контролироваться через «дышащие» локти и гибкость запястья.

Развитие моторики тесно связано с мыслительными и слуховыми процессами. Главным критерием работы является качество «произнесения» каждого звука, ритмическая и звуковая ровность мотивов. В процессе работы над техникой все действия взаимосвязаны и развиваются одновременно. Поэтому упражнения развивают не только физические возможности пальцев, но и способность мыслить, и умение слышать свое исполнение. Работа над техникой начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у профессионалов всю жизнь. С первых уроков обучения

закладывается фундамент развития техники – умение направить вес свободной руки в клавишу через кончик пальца. Первые упражнения построены на взятии одного звука, затем исполнении простых мелодий штрихом *non legato*. Развитие моторики начинается с освоения штриха *legato*.

В каждодневную работу начинающего пианиста желательно включить несложные упражнения, основанные на повторении от разных клавиш небольшого количества звуков. Материалом для упражнений могут служить элементы мотивов, взятые из репертуара ученика. Так же можно воспользоваться упражнениями А.О. Шмидт - Шкловской. Получив начальные навыки игры на фортепиано, незаменимым материалом в развитии техники служат упражнения Ш.Л. Ганона, а в дальнейшем диатонические и хроматические гаммы, различные виды арпеджио, аккорды.

Заниматься следует в удобном темпе, стремиться к качеству, чтобы все ноты были сыграны ровно, плотным звуком, чтобы нигде не было провала в звучании. Со временем темп должен увеличиваться. Технический рост тесно связан с освоением разнопланового репертуара. С каждым произведением ученик приобретает новые технические навыки, которые использует для передачи характера произведения. Для улучшения технических возможностей применяются различные способы работы:

1. многократное проигрывание в медленном темпе с опорой и крепкими пальцами;
2. выучивание произведения каждой рукой отдельно;
3. игра без инструмента, на поверхности стола или на крышке фортепиано;
4. игра с акцентами на сильные и слабые доли;
5. игра пунктирным ритмом;
6. игра «перебежками» по 4, по 8 нот с остановкой на опорной ноте;
7. игра разными динамическими оттенками в правой и левой руках;
8. игра разными штрихами в правой и левой руках;
9. игра с постепенным увеличением скорости исполнения;

10. разбивка длинного пассажа на мотивы, позиционная игра;
11. постепенное увеличение скорости;
12. игра отдельно взятого мотива с прибавлением по одной ноте к последнему звуку мотива.

Регулярные занятия упражнениями, гаммами, арпеджио, аккордами, правильная работа по преодолению технологических трудностей в произведениях несомненно приведут к развитию техники юных пианистов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Коган Г. Работа пианиста. – М.: Классика – XXI, 2004., 201 с.
2. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Музыка, 1971., 148 с.
3. Шмидт-Шкловская А.О. О воспитании пианистических навыков. – 2-е изд., - Л.: Музыка, 1985. -68 с.

Козук Ксения Александровна,  
преподаватель по классу фортепиано,

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

#### **АПЛИКАТУРНЫЕ ПРИНЦИПЫ В РАБОТЕ С УЧАЩИМИСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Важный вопрос работы на фортепиано — это выбор подходящих пальцев и усвоение этими пальцами техники исполнения. Этому придается огромное значение. Аппликатура — это способ расположения и порядок чередования пальцев при игре на музыкальном инструменте. Целесообразный выбор пальцев помогает осуществлять художественные задачи и способствует преодолению многих пианистических трудностей.

С первых лет обучения необходимо воспитывать в учениках сознательное отношение к аппликатуре. Для выбора аппликатуры надо сначала выяснить и решить, какими пальцами лучше и удобнее сыграть данное место или пассаж. Затем уже заучивать эти пальцы так, чтобы они сами становились по привычке туда, куда следует, чтобы во время исполнения об этом не думать. Если пальцы

подобраны неправильно, то сколько ни учи, не достигнешь результата. Многие учащиеся совершенно не придают значения выбору аппликатуры, каждый раз играя разными пальцами. Пальцы - это подчиненные, которые следуют нашим указаниям. При разборе нового произведения следует в нотах расставить нумерацию пальцев и обратить внимание на пальцы, которые уже указаны.

Надо знать, что основой всегда является постановка пяти пальцев на соседних нотах. Исходя из этого, мы знаем, что если на ноте поставлен какой-нибудь палец, то следующую ноту надо взять соседним пальцем. Если ноты расположены через одну клавишу, то и пальцы через один будем пропускать. Ученику трудно самому подбирать пальцы, когда нет указаний в нотах. Учитель должен помочь. Часто бывает, что в нотах пальцы выставлены только однажды, при повторении музыкального текста указания аппликатуры не проставлены. В этом случае нужно в нотах дописать самим те же пальцы. В своей практике я советую ученикам карандашом проставить пальцы, где они не указаны.

Есть важнейшие аппликатурные принципы, с которыми ученика следует познакомить в первую очередь. Необходимо, чтобы ученик привыкал подбирать пальцы, руководствуясь задачами художественной выразительности. Это важнейший и основной аппликатурный принцип. Необходимо стремиться к естественной последовательности пальцев и приучать к этому с первых шагов обучения. В секвенционных построениях надо играть одинаковые группы одними и теми же пальцами. Это способствует скорости и прочности запоминания.

При выборе аппликатуры следует руководствоваться естественными особенностями пальцев. Каждый палец имеет свой особый характер, свою природную звучность. Большой палец, как наиболее тяжелый, уместно применять для извлечения насыщенных звуков. Когда нужно дать особенно сильный звук, пользуются первым или третьим пальцем. Когда нужно дать мягкую, нежную звучность, то берут такую ноту четвертым пальцем.

Трудности встречаются в местах, требующих достижения и максимальной связности при помощи пальцевого legato. При исполнении повторяющихся звуков legato, используется подмена пальцев, придающая игре больше плавности. При повторении не связных звуков, когда они должны прозвучать с одинаковой силой, целесообразно применять одинаковые пальцы.

Аппликатуру нужно выбирать, играя в быстром темпе. Если какой-то отрывок вызывает сочинения, следует поучить его немного и попробовать в быстром темпе одной, потом другой аппликатурой. Соединить его с предыдущим и последующим отрывками. Учащиеся должны овладеть аппликатурной дисциплиной. Нужно придерживаться правил, которые используются в гаммах, арпеджио, аккордах и не нарушать их. Правильно играть аппликатуру в аккомпанементах, когда бас исполняется пятым пальцем, а нижний звук аккорда следует играть четвертым или третьим пальцем.

Хорошая аппликатура — серьезная техническая проблема. Умение найти ее приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы.

## **ЛИТЕРАТУРА**

- 1.Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1978. - 286с.
- 2.Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. - М.: Музыка, 1985. -133с.

Кольцова Елена Сергеевна

преподаватель по классу фортепиано

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

### **РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У УЧАЩИХСЯ**

#### **МЛАДШИХ КЛАССОВ ФОРТЕПИАНО (конспект занятия)**

Рабочая программа «Музыкальный инструмент» (фортепиано, 2класс)

Раздел программы «Работа над техникой»

Предмет: специальное фортепиано

Индивидуальное занятие, возраст учащегося 9 лет

**Цель:** Овладение различными приемами исполнения для успешного технического развития учащегося.

**Образовательные задачи:** сформировать умения исполнять гаммы различными приёмами.

**Развивающие задачи:** развитие технических навыков исполнительства, раскрытие потенциальных возможностей учащейся.

**Воспитательные задачи:** воспитание усидчивости и трудолюбия в достижении нужного результата.

**Прогнозируемый результат:** обучающаяся, имеющая представление о различных штрихах и приёмах исполнения гамм.

**Тип занятия:** закрепление пройденного материала.

**Методы:** информационный, словесный, наглядный.

**Основные понятия и термины:** гаммы, аккорды, штрихи, легато, стаккато, трезвучие и его обращения.

### **Структура учебного занятия.**

1. Организационный. Сообщение темы урока и его задач.

2. Введение.

3. Основной этап. Практическая часть. Повторение и закрепление усвоенных знаний и способов действий.

4. Домашнее задание.

### **Ход урока.**

1. Организационный момент: представление слушателям учащейся открытого урока.

**Цель:** настроить учащуюся на работу, сконцентрировать внимание.

2. Введение.

Каждый исполнитель при изучении нового музыкального произведения стремится как можно быстрее постичь выучить новое произведение, добиться конечной цели: выразительного эмоционального и грамотно выстроенного исполнения и максимального раскрытия образного содержания. И часто препятствием становится недостаточность закрепления технической базы.

Необходимым условием развития технической базы юного музыканта является работа над гаммами и упражнениями. К.Черни говорил, что гаммы являются фундаментом фортепианного обучения, основой инструктивной литературы, т.к. весь гаммовый комплекс является фактурой эпохи классицизма: сонаты Гайдна, Моцарта, Бетховена, Клементи.

Работа над гаммами развивает ловкость, чёткость, самостоятельность, независимость пальцев, координацию рук, аппликатурные привычки. Но не только технические задачи ставятся, но и художественные. Ребёнок должен понимать какие перед ним ставятся задачи и решать их с помощью звукового контроля. Гаммы –это «заготовки» для работы над фортепианными пьесами в дальнейшем.

Очень полезно и занимательно играть не одно какое-то упражнение, например, упражнение номер один Ганона, а увлечь ребенка разнообразием упражнений, пусть даже коротких, но на различные виды техники, на всевозможные вариации построения мелодии, группировки нот. Не обязательно играть на четыре октавы, для начала достаточно пределов одной октавы. Сегодня Диана покажет, какими упражнениями можно начинать урок, чтобы обучение не казалось нудным и однообразным.

### **3.Основной этап. Практическая часть.**

Цель: Сформировать устойчивый интерес к ежедневным занятиям упражнениями, способствующих техническому оснащению учащегося.

Задачи: Закрепить выученные упражнения, повышающие техническую базу, с тенденцией повышения темпа исполнения.

Настрой на рабочий лад. Координационная разминка. Упражнения на координацию движений. Ученица выполняет упражнения самостоятельно.

1)Упражнение «Робот». Правая рука делает круги над головой, а левая перед собой вертикальные движения. Затем меняем руки.

2)Упражнение «Мельница». Правая рука делает движения на четыре счета, а левая одновременно на три счета без перерыва.

3) Упражнение «Петельки» на самостоятельность первого пальца.

Упражнения без инструмента:

4) Упражнение на крышке инструмента. Повисание на каждом пальце правой и левой рукой.

Упражнения на инструменте. Мелкая моторика, которая постоянно тренирует мозг, вырабатывает нейронные связи.

5) На выработку независимых пальцев. Все пять пальцев находятся на клавиатуре. По приказу нажимаем разными пальцами обеими руками одновременно по четыре раза. Например: четвертым в правой руке и вторым в левой.

6) Укрепление ладонных мышц. Взять одновременно первым и вторым пальцами клавиши «до» и «ми», а пятыми пальцами активно работаем, нажимаем активно, «забиваем молоточками гвоздики».

7) Ритмические упражнения. В положении сидя: выполняем хлопки по коленям: а) одна рука четверти, другая восьмые, в) одна рука четверти, другая рука триоли, с) чередуем дуоли и триоли.

Упражнения на инструменте.

8) Гаммовый комплекс является основой в музыкальной литературе и его освоение начинается с первых классов музыкальной школы.

а) играем гамму «До-мажор» разными приемами: легато, нон легато, стаккато, пунктирным ритмом.

в) играем гамму на четыре октавы дуолями, триолями, квартолями.

с) играем гамму в прямом движении: одна рука четвертями, другая восьмыми.

9) Упражнения на координацию:

а) в прямом движении: одна рука легато, другая стаккато. в) в прямом движении: одна рука играет тихо (*piano*), другая громко (*forte*).

10) Упражнения по «типу Ганона»: а) в прямом движении повторяющиеся гаммообразные пассажи (восходящая и нисходящая секвенции).

в) от всех звуков первой октавы расходящиеся гаммы на одну октаву.

с) упр.№1 Ганона.

д) разные возможные вариации с пятипальцевыми упражнениями.

е) восходящая секвенция из терций парными пальцами.

ж) аккордовые секвенции: трезвучиями, секстаккордами, квартсекстаккордами.

11) Исполнение этюда Карл Черни - Гермер №17 C-dur, II часть.

**Домашнее задание:** Ежедневно повторять весь комплекс упражнений, следить за правильной аппликатурой, можно увеличивать количество октав до четырех.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано .-М., «Музыка», 1978.
2. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста – К., 1997.
3. Шмидт- Шкловская А.А. Воспитание пианистических навыков, Ленинград «Музыка»,1985.

Кунгуров Анатолий Владимирович,  
преподаватель клавишного синтезатора  
высшей квалификационной категории,

МБУ ДО «Детская школа искусств», НМР РТ

### **ЭЛЕМЕНТАРНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ СОЧИНЕНИЕ В КЛАССЕ КЛАВИШНОГО СИНТЕЗАТОРА**

В рамках реализации учебной программы «Клавишный синтезатор» в ДМШ и ДШИ предусмотрено освоение элементарного музыкального сочинения. Развитие композиторских навыков на уроках по синтезатору не случайно, так как именно этот широко востребованный среди юных музыкантов политембровый и мультитимбровой инструмент, позволяет на практике освоить многие, необходимые в сочинении музыки, приёмы инструментовки и аранжировки.

В результате прохождения взаимодополняющих друг друга учебных дисциплин (специального инструмента, сольфеджио и музыкальной литературы),

у учащегося по классу синтезатора к 4-5 классу формируется необходимый багаж знаний для плодотворной работы над собственными небольшими сочинениями.

Так у обучающегося уже есть понимание основ теории музыки и музыкальной формы; имеется опыт слушания и анализа лучших образцов мировой музыкальной классики, а также получены знания о различных стилях, жанрах и средствах музыкальной выразительности; сформированы определённые навыки игры на клавишном инструменте. При этом не нужно думать, что занятиями элементарным сочинением можно пренебрегать в младших классах. Именно у детей до восьми лет присутствуют необходимые для композиторской деятельности музыкальные способности. У некоторых же даже наблюдаются в этом возрасте зачатки композиторского таланта. Если заложенные в ребёнка способности не начать сразу и постепенно развивать, то к старшим классам они совершенно угасают, сохраняясь лишь у очень талантливых детей.

Подготовительный этап занятий по элементарному сочинению заключается в работе над внесением изменений в известные детские песни, исполняемые учениками в рамках исполнительской практики на синтезаторе, сочинением альтернативного окончания или начала. Затем стоит перейти к импровизации на заданную тему. В дальнейшем можно заняться и более свободной импровизацией, основанной, конечно же на определённых художественных образах, настроениях или программе. Готовые импровизации желательно фиксировать на бумаге, помня о том, что они могут в дальнейшем стать основой для музыкального сочинения.

Не стоит ждать вдохновения от ученика или уповать на его творческую фантазию. Необходима постоянная работа по накоплению и обогащению музыкально-слуховых представлений. Нужно уделять время проигрыванию, прослушиванию и разбору небольших музыкальных произведений, обращая при этом внимание на мелодию, гармонию, фактуру, метро - ритмическую организацию. Безусловно, дети не способны к длительной работе даже над небольшой музыкальной темой. Им трудно бывает понять, что в их композиции лишнее, какая музыкальная фраза требует изменений, где нужно развивать

музыкальный материал. Но к старшим классам, путём регулярных тренировок, юным сочинителям становятся понятны такие принципы тематического развития, как повтор, изменённый повтор (варьирование, вариантность), полифоническое развитие, разработка, свободное развёртывание.

Учащиеся начинают осваивать приёмы преобразования темы: мелодическая орнаментация, растяжение или сжатие интервалов, обращение интервалов, увеличение длительностей, уменьшение, проведение со смещением на другие доли такта. Не все ученики способны за время обучения в учреждении дополнительного образования освоить в должной мере вышеперечисленные приёмы, однако знакомить с ними учащихся нужно обязательно. При этом необходимо понимать, что наиболее доступными способами развития музыкального материала для учащихся ДМШ и ДШИ являются повторы, варьирование и секвенция.

На момент обучения в музыкальной школе или школе искусств юный композитор ещё не в состоянии достигнуть большего, нежели копирование чужого композиторского стиля и приёмов. Таким образом начинали формироваться даже великие музыкальные творцы. Поэтому в процессе создания вариантных копий чужой музыки, учащийся должен опираться только на лучшие образцы мирового музыкального искусства. В работе над музыкальным сочинением неоценимую помощь может оказать нотный редактор MuseScore. Отличительной особенностью данного программного продукта является его бесплатность и кроссплатформенность. Помимо этого, так как до 2002 года MuseScore являлся встроенным нотным редактором свободного MIDI- секвенсера MusE, в нём присутствуют немалые возможности для инструментовки и аранжировки.

Опыт показывает, что детям, которые не изучают музыкальную информатику, проще и понятнее бывает на начальном этапе пользоваться не профессиональными секвенсорами, а именно нотным редактором, где создание музыки возможно как через набор нот на клавиатуре компьютера, так и с

помощью ввода нотного текста через подключённую midi-клавиатуру или синтезатор.

Учащиеся младших классов с трудом записывают свои импровизации. Чтобы с лёгкостью зафиксировать нотами импровизационные миниатюры, можно использовать программу - нотатор, где есть возможность записи нотного текста с подключённого к компьютеру синтезатора.

После того, как произведён ввод нотного текста, к полученной нотной записи применяется «квантизация», т.е. выравнивание ритмического рисунка под величину минимально заданной длительности. Устраняются лишние паузы и длинноты, подстраивается музыкальная форма, добавляются символы экспрессии и корректируется общий вид расположения нот на нотном стане или системе.

С помощью панели «Микшер», можно не только выбрать для каждого нотного стана любой из пресетных или загруженных тембров, но и отрегулировать звукорежиссёрские эффекты, такие как реверс, хорус, панорамирование, громкость каждой дорожки.

Путём непродолжительных манипуляций мимолётная импровизация превращается в законченное музыкальное произведение. Естественно, что более сложные сочинения могут подвергаться в нотном редакторе масштабной и тщательной проработке.

Освоение элементарного музыкального сочинения на уроках по синтезатору необходимо для творческого развития учащихся. Опыт показывает, что основы композиции именно на занятиях по клавишному синтезатору усваиваются обучающимися с большей лёгкостью и закрепляются в процессе практической деятельности.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Кирнарская Д. К. «Музыкальные способности» - «Таланты-XXI век», 2004.
2. Красильников И. М. Электронное музыкальное творчество в системе художественного образования. – Дубна: Феникс+, 2007.

Луговая Татьяна Геннадьевна,  
преподаватель фортепиано высшей квалификационной категории  
Рассказова Лариса Григорьевна,  
преподаватель фортепиано первой квалификационной категории  
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»  
**ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФРАНСИСА ПУЛЕНКА  
В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ ДМШ И ДШИ**

В плеяде ведущих композиторов Франции первой половины XX века Франсис Пуленк (1899-1963) занимает одно из важнейших мест. Его творческий путь, продолжавшийся более сорока лет, можно было бы назвать своеобразным зеркалом эпохи. В 1920-х годах Пуленк вошел в число участников Les Six («Шестерки»).

В отечественном музыкознании первые упоминания о Пуленке появились в середине 1920-х годов, с выходом сборника статей И. Глебова, С. Гинзбурга и Д. Мийо «Шесть» и книги М. Друскина «Новая фортепианная музыка». Однако в исполнительский репертуар сочинения композитора прочно вошли лишь в конце 1960-х годов: в советской периодике появляются отдельные упоминания об исполнении монооперы «Человеческий голос», о балетных постановках на музыку инструментальных опусов Пуленка.

Одной из особых творческих позиций «Шестерки» является культивирование миниатюры, лаконичных и подчеркнуто простых классических инструментальных форм. Пуленк откликнулся на эту тенденцию фортепианными сюитами, сонатами для различных инструментальных составов, вокальными циклами.

Творчество Ф. Пуленка исследовано неравномерно. По-прежнему мало изучено его фортепианное творчество, которое, по мнению многих исследователей, является второстепенным и не заслуживающим внимания. В музыковедческой литературе композитор предстает, прежде всего, как автор музыкально-сценических произведений. Конечно, фортепианное творчество не доминирует в творчестве французского композитора и немного уступает по

силе художественного замысла его знаменитым операм, кантатам и балетам. Однако Ф. Пуленк был пианистом, и именно фортепиано являлось для него средством отражения действительности, средством поиска собственного индивидуального стиля, фортепиано сопровождало его всю жизнь.

Среди композиторов-современников Пуленка выделяет многоликая художественная индивидуальность: в каждом его произведении объединяется классическая основа и новаторский импульс, серьезная идейная тематика и легкомысленное экспериментаторство. В фортепианном творчестве Пуленка ярко проявились не только оригинальность самого художника, но и черты, свойственные французской музыкальной культуре в целом, - изысканность, элегантность и композиционная красота форм. Ф. Пуленк выступает в большинстве фортепианных жанров как яркий новатор, по-своему интерпретируя их особенности, обогащая выразительные возможности инструмента. Наиболее известными фортепианными произведениями композитора являются «Вечные движения», «Прогулки», «Экспромты», «Импровизации», «Интермеццо», «Французская сюита» и др. Композитор создал также сочинения крупной формы, в том числе сюиту, сонаты в четыре руки и для двух фортепиано, «Каприччио» для двух фортепиано, Фортепианный концерт, «Сельский концерт», Концерт для двух фортепиано с оркестром, важное место принадлежит солирующему фортепиано в масштабном музыкально-хореографическом полотне «Утренняя серенада». На фоне таких новаторских фортепианных сочинений композитора предстают как более традиционный, проникнутый особым лиризмом жанр его «Ноктюрны».

В течение 27 лет, с середины и практически до конца своей жизни, композитор создавал «Импровизации», которые содержат стилевые отсылки к творчеству любимых композиторов Пуленка - как прошлых времен, так и современников: С.С. Прокофьева, С.В. Рахманинова, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, Л. ван Бетховена, В.А. Моцарта. Все 15 пьес лаконичны, в них слышны и нежный лиризм, и старомодный марш, стремительный балет, вальс и пронзительный

музыкальный портрет певицы Эдит Пиаф. «Импровизации», несмотря на большой временной разрыв в написании отдельных пьес, могут быть рассмотрены как единое художественное целое, как музыкальный цикл, построенный по принципу контраста - всегда после минорной импровизации идет мажорная.

Хотелось бы также обратить внимание на «Ноктюрны» Ф. Пуленка. Восемь ноктюрнов композитора объединены в цикл, в котором они контрастно между собой сопоставлены. Тематизм «Ноктюрнов» обновляется благодаря его программным идеям (бурные эмоции в «Девичьем балу», инструментальная виртуозность в «Бабочках», оstinatный звукоизобразительный прием в «Маленьких колоколах», ирреально-мистические образы в «Призрачном балу») и вариационным приемам. Чаще всего композитор использует фактурное обновления темы: дублировки октавами или аккордами, перенос мелодии в другой регистр фортепиано, добавление выразительных подголосков. Показательным приемом музыки XX века является применение стилевой аллюзии – воссоздание Ф. Пуленком ритмоинтонационной и фактурной основы Прелюдии №7 Ф. Шопена в ноктюрне «Призрачный бал».

В программу обучения игре на фортепиано в условиях музыкальных школ могут быть включены пьесы Ф. Пуленка из цикла «Сельские сцены» (Villageoises), созданного в 1933 году и имеющего подзаголовок «маленькие детские пьесы для фортепиано». Цикл состоит из шести миниатюр танцевального характера, каждая из которых имеет своё название: **«Тирольский вальс»**, **«Стаккато»**, **«Сельский танец»**, **«Полька»**, **«Маленький хоровод»**, **«Кода»**. «Кода» завершает цикл, в ней проходят темы всех миниатюр. Музыка в пьесах жизнерадостная, светлая, оптимистичная. Миниатюры цикла могут быть использованы в репертуаре учащихся 3,4, 5 классов.

Также, интерес представляют «Новелетты» - три короткие пьесы для фортепиано, написанные композитором в 1927, 1928 и 1959 годах. Сейчас они

включены в один цикл. Для новеллетт Ф.Пуленка характерно многослойное фортепианное письмо, которое может быть освоено учащимися 6 -7 классов.

Музыкальный багаж учащихся старших классов ДШИ и ДМШ обогатят изучаемые ими «Элегия», созданная для двух фортепиано, «Вальс – мюзет», пьесы из упомянутых ранее циклов, таких как «Импровизации», «Ноктюрны». В работе над произведениями французского композитора следует обратить внимание на такие моменты, как частые отклонения и модуляции в его сочинениях, многослойность и полифоничность фактуры, часто используемые и контрастно сопоставляемые крайние регистры фортепиано, тонкая своеобразная педализация, богатая динамическая палитра.

Таким образом, знакомство учащихся с творчеством французского композитора не только совершенствует их исполнительские навыки, но и расширяет кругозор, укрепляет способность ценить прекрасное.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Иванов А.И. О цитировании и стилизации в фортепианных импровизациях Ф. Пуленка / А.И. Иванов // Современные проблемы музыкознания. – 2017. - №2. – С. 111-125.
2. Мартыненко Е.П. Фортепианные ноктюрны Ф. Пуленка в контексте развития жанра / Мартыненко Е.П., Элькан О.Б. // Международная онлайн-конференция «Научный диалог: вопросы гуманитарных исследований». – Режим доступа: [https://interactive-plus.ru/ru/article/469143/discussion\\_platform](https://interactive-plus.ru/ru/article/469143/discussion_platform).
3. Петрова Е.Ю. Фортепианный стиль Франсиса Пуленка как отражение тенденций развития европейского искусства первой половины XX века / Е.Ю. Петрова. - NEW SCIENCE GENERATION сборник статей II Международной научно-практической конференции. Петрозаводск:Международный центр научного партнерства «Новая Наука» (ИП Ивановская И.И.), 2019.
4. Петрова Е.Ю. Фортепианная деятельность композиторов группы «Шести» и их влияние на стиль Франсиса Пуленка / Е.Ю.Петрова. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=36429911>.
- 5.

Мухаметшина Венера Робесовна

преподаватель фортепиано высшей квалификационной категории  
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

## **ВОЗМОЖНОСТИ САМОРЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИ ОДАРЕННОГО РЕБЕНКА В УСЛОВИЯХ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

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

Кто такой одаренный ребенок? - Это ребенок, который выделяется яркими, очевидными, иногда выдающимися достижениями в той или иной деятельности. Психологи признают, что одаренность-это всегда результат сложного взаимодействия наследственности и социальной среды, а также роли психологических механизмов саморазвития личности. Среди современных концепций одаренности самой популярной может быть названа теория специалиста в области изучения одаренных детей Джозефа Рензулли. У нас в России этим вопросом вплотную занималась Д. Кирнарская, преподаватель «Гнесинки». По их мнению, одаренность -это сложный итог наложения друг на друга 3-х факторов.

1 - способность выше средних

2 - креативность

3 - включенность в задачу.

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

Эти дети постоянно занятые из-за частых конкурсов и концертов. Приходится пропускать уроки, у них часто возникают эмоциональные

проблемы из-за высокой конкуренции с другими детьми по своей специальности - таким детям нужна поддержка и от школы.

Различают типы одаренности - академическая, интеллектуальная, творческая одаренность. Чаще всего дети с творческой одаренностью пользуются заслуженным восхищением в своем классе, известностью в школе и поддержкой со стороны педагогов. Психологическая наука предлагает использовать семь базовых принципов выявления и сопровождения одаренных детей.

1. Использование тренинговых методов;
2. Подключение к оценке деятельности ребенка экспертов, специалистов в этой области;
3. Выстраивание для ребенка индивидуальной траектории обучения;
4. Опора на методы психодиагностики, имеющие дело с реальной оценкой поведения ребенка в конкретной ситуации, - беседа, наблюдение, анализ продуктов деятельности, экспертные оценки;
5. Социально-психологические тренинги, игры, олимпиады, конкурсы, фестивали;
6. Обязательно длительность наблюдения за поведением ребенка в разных жизненных ситуациях;
7. Тренинги для снятия психологических преград, комплексов звездности или неполноценности.

Потенциальная одаренность присуща многим детям, т.к. каждый ребенок талантлив по-своему. Актуальная одаренность дана только немногим, особо талантливым. Работа с одаренными детьми нужна обществу. Эта потребность связана с поиском неординарной творческой личности. Раннее выявление, обучение и воспитание талантливых детей составляет одну из главных задач совершенствования системы образования. Однако, недостаточный психологический уровень подготовки педагогов для работы с детьми одаренными приводит к неадекватной оценке их личностных качеств и всей деятельности.

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

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

Если ребенок приучен родными и близкими к осознанию своей исключительности, то неодобрение и низкие оценки в школе он может расценить как недоброжелательность учителя, такая позиция может

травмировать ребенка, может мешать ему в полной мере реализовать свои возможности.

Желательно, чтобы обучение таких детей строилось на основе специально разработанных программ. Созданы специальные школы, где обучаются спортсмены, художники и музыканты и другие одаренные дети. С целью оптимизации исследований в данной области, создан Всемирный совет по таланту и одаренности детей, в него входят представители 55 стран. В Москве предусмотрено создание Международной школы, которая станет демонстрационным центром, а также школой-моделью для эталонных педагогических стратегий и методик учебной деятельности.

Обыкновенная школа часто тормозит познавательное развитие одаренного ребенка. Обучение одаренного ребенка по обычной программе может привести к потере интереса к учебе. Такие дети, например, могут блестяще справляться с творческой работой и терпеть фиаско при выполнении рутинных задач. Для работы с одаренными детьми от учителя требуются особые профессиональные качества, т.к. одаренные дети плохо воспринимают строго регламентированные задания, поэтому необходимо разнообразить программу с учетом их потребностей.

Любому обществу нужны одаренные люди и задача общества рассмотреть и развить их. Именно в школе должны закладываться основы развития творческой личности, новому обществу нужны люди с нестандартным мышлением. Таким образом, во главу образования в наше время ставится личность и ее потенциальные возможности. И закончить хочется словами В.А. Сухомлинского: «В душе каждого ребенка есть невидимые струны, если тронуть их умелой рукой, они красиво звучат».

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Кирнарская Д. Музыкальные способности. - М.-2004г.-с199.
2. Ковалькова О.Н. Одаренность. - М.: Академия:-2010г.- с61.
3. Лейтес Н.С. Одаренные дети - М.-1997г.с.68.

4. Семянникова Ю.П. Выявление и развитие одаренных детей- М.-2003г.- с115.
5. Теплов Б.М. Способности и одаренность- М.:1985г.с.65-178.

Насырова Елена Анваровна,

преподаватель фортепиано первой квалификационной категории  
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

### **РАЗЛИЧНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФИЛОСОФСКОГО ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА**

И.С.Бах - немецкий композитор, известный как виртуоз-импровизатор на органе и клавесине, а также прекрасный педагог. Он совместил черты «бытового» музицирования с Новым светским галантным стилем. Основными свойствами этого стиля являются:

- 1) легкость движения,
- 2) приятность звучания,
- 3) плавная текучесть.

Богатство звуковых изменений вызывало у слушателей ассоциацию с человеческой речью. Самого Баха очень занимала эта мысль о сравнении.

Три основных принципа риторики:

- 1) правильно - текст,
- 2) чисто - интонация,
- 3) красиво - благозвучие.

По словам композитора, принципы риторики являются также условиями хорошего исполнения. А правильное исполнение требует «высшей степени ясности» в извлечении звуков, что означает правильное артикулирование мотивов и фраз.

Старинная сюита - это многочастное циклическое произведение, истоки которого идут из эпохи Возрождения. Сюита состоит из танцевальных пьес,

предназначенных для концертного исполнения или обучения. Основу составляют четыре старинных танца:

- Аллеманда
- Куранта
- Сарабанда
- Жига

Этот цикл основан на принципе контрастности по характеру, темпам, метроритму и фактуре. В единое целое их объединяет тональность и двух - частная форма каждого танца.

Аллеманда - это старинный немецкий танец, танец-выход. Размер четырехдольный, с затактом. Двухчастная старинная форма: первая часть - «Земная», вторая часть - «Божественная», присутствует смена регистра. Доказательство духовности. Каждая тональность характеризует произведения Баха. Например, тональность ре минор (токатта и фуга) - это тональность печали, грусти, скорби человека на определенных этапах его жизни. Тональность четвертой французской сюиты - ми бемоль мажор, она являлась одной из любимых тональностей Баха, а также часто использовалась и другими композиторами эпохи Барокко. Это тональность Благодати, возвышенности, любви к Богу и сокровенного разговора с Ним. Она символизировалась своими тремя бемолями, со «Святой Троицей» и «Триединством» (по убеждению христианства).

Аллеманда - звучит гибко, подвижно и текуче. Начинается она движением трех коротких мотивов, которые придают ей изящество и одновременно степенность и весомость. И, конечно же, это органное произведение. В левой руке, в басу, идет имитация органа с задержаниями. Нужно «гудеть», как орган, и при этом вести мелодию на крещендо. Скрытая полифония - это мелодическая линия отдельных звуков на расстоянии в одноголосных линиях, образующих как бы ход второго голоса. Необходимо работать над этими голосами, выделяя скрытый голос, прослушать, «пропеть» их. Если говорить о форме, то Аллеманда - состоит из 2 разделов (частей). Как

говорят музыканты - «Колен». Они малоконтрастные между собой, потому что музыка эпохи Барокко - это долгое, длительное чувствование, завораживание, витиеватость музыкальной ткани произведения. «Земная» часть танца - это разговор человека с самим собой, со своими мыслями и чувствами.

Далее следует 4-х голосие, в каждой руке по два голоса. Необходимо обратить внимание на дуэт двух голосов, который является разговором, где мелодии соревнуются между собой, а также на скрытую полифонию и задержание. Задержание является одной из основ всей баховской полифонии и важнейшим импульсом развития. Неправильно исполнять эти задержания плоским, невыразительным звуком. После длинной ноты следующую восьмую ноту нужно не выпячивать, а «пропеть». Реальное выдерживание всех голосов принадлежит к труднейшим проблемам, выдвигаемой музыкой Баха. Необходимо с самого начала учить ученика правильной работе - играть каждый голос отдельно, двумя руками два голоса, которые должны быть исполнены одной рукой. При этом пальцы должны различать тембровое различие между этими голосами. Далее следует линия баса. Также два голоса - дуэт-разговор. По линии баса проходят две секвенции. Секвенция - это повторяющийся мотив на разных ступенях гаммы, нисходящие и восходящие мелодии (вопрос-ответ). Человек сам задает вопрос и сам же отвечает (размышления о смысле жизни). Происходит работа над поступенным движением этих мотивов. После этого наступает заключительная часть первого периода, которая в свою очередь, заканчивается на каденции в тональности доминанты. Значит это половинная каденция.

Начало второго «Колена», немного другое, так как происходит смена регистра. Это уже «Божественное» - разговор человека с Богом. Но в басу есть отличие от «Земной» части - органнй пункт, который олицетворяет незыблемость, неизменность. Органнй пункт - это выдержанный в басу звук, на фоне которого, часто не согласуясь с ним функционально, свободно движутся другие голоса. Необходимо сравнить и поиграть начало, то одной, то другой части, «Земное и Божественное». Так же, как и в первой, вторая часть

начинается с трех коротких мотивов. Опять секвенции - вопрос уже к Богу, ответ от Него (понять, услышать). Далее вступают в разговор переключки - имитации.

Имитация - это подражание, повторение темы, только что прозвучавшей в другом голосе. Опять две секвенции - вопрос-ответ (одна заканчивается в ля бемоль мажоре, другая в фа миноре). Нужно услышать «мажор-минор». Далее нарастает напряжение. Секвенции - вопросы: как? почему? за что? Широкое строение в басу, усиление звучности, все это создает самое большое напряжение в произведении. И в конце наступает примирение - согласие, согласие человека с Богом. И это является высшей ступенью развития духовности человека. Совершенствование человека, через такие аспекты его жизни, как мысли, слова, дела. Изучение баховских сочинений - это, прежде всего большая аналитическая работа. Только в результате такой работы можно научиться воспринимать каждое, даже самое небольшое произведение композитора - как воплощение стиля, каким и является творчество И.С.Баха.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. You tube. Con Spirito. Лекции о классической музыке.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. - учебное пособие – М.: Планета музыки, 2017. – 233с.
3. Ходж С., Тейлор Д. Искусство: энциклопедия для детей. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2001. – 7т.

Николахина Анна Валерьевна,

концертмейстер высшей квалификационной категории

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

### **ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В УЧЕБНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ КАК ВАЖНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ СОВРЕМЕННОГО УРОКА В ДШИ**

Особенностью концертмейстерской деятельности является её реально существующая многомерность, предопределяющая необходимость решения

разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством. При выборе концертмейстерского направления очень важен высокий уровень профессиональных знаний и навыков в исполнительской сфере – прочная опора на знания в области теории, гармонии, полифонии музыки, усвоение таких понятий, как стиль, жанр, форма, музыкальный образ, исполнительская интерпретация. Разностороннее и гибкое мышление, творческая самостоятельность и широкая осведомлённость в проблематике своего предмета – всё это может помочь концертмейстеру творчески, с наибольшей эффективностью переработать имеющийся материал.

Творческая деятельность концертмейстера особенно ярко проявляется в исполнительстве. Поэтому важно, чтобы концертмейстер постоянно совершенствовал своё исполнительское мастерство: больше импровизировал, читал с листа, вырабатывал навыки подбора по слуху и транспонирования. Профессиональные исполнительские качества складываются на основе сочетания чисто пианистических навыков, музыкально-теоретических знаний, умения постигать смысл музыки и воплощать в конкретном звучании. Важным условием профессионализма является также наличие у концертмейстера исполнительской культуры, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, готовность к музыкально-просветительской работе.

Деятельность концертмейстера очень разнообразна. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступление в концертах, участие в конкурсах, концертмейстерская работа на педагогической практике, аккомпанирование ученикам и т.д. Всё это даёт право говорить о широте круга профессиональных задач, стоящих перед пианистом-концертмейстером.

Исполнительская деятельность концертмейстера включает две составляющие: рабочий процесс и концертное исполнение.

**1. Рабочий процесс** делится на четыре этапа. *Первый этап* – работа над произведением в целом: создание целостного музыкального образа как воображаемые наброски того, что предстоит исполнить.

Задачей этого этапа является создание музыкально-слуховых представлений при зрительном прочтении нотного текста произведения. Профессионализм концертмейстера во многом зависит от его способностей визуального прочтения партитуры, умения зрительно определять её особенности (внутренний слух). Музыкальность выступает как сложная система, куда входят: музыкальный слух и память, эмоционально-волевые качества исполнителя, музыкальное мышление и воображение, чувство ритма и пр. После знакомства с авторским текстом происходит осознание образного строя музыкального сочинения, его художественной идеи. Главной исполнительской задачей концертмейстера на данном этапе является создание художественного образа произведения.

*Второй этап* - (индивидуальная работа над партией аккомпанемента. Она включает: разучивание фортепианной партии, отработку трудностей, применение различных пианистических приёмов, правильное исполнение мелизмов, соблюдение «люфтов», подбор удобной аппликатуры, умение пользоваться педалью, «держание» темпа, выразительность динамики, точную фразировку, профессиональное туше.

Исполнение аккомпанемента должно быть направлено на реализацию требований методического характера:

- достижения верного распределения звучности и соотношения голосов, а именно: выразительное исполнение мелодической линии, ощущение гармонической основы баса, дифференцированное звучание гармонических фигураций;

- уточнение динамики и тембра звучания в момент перехода от вступления к исполнению сопровождения;

- правильное соотношение динамики, темпа, нюансов исполнения партии аккомпанемента с характером звучания солирующей партии.

В процессе восприятия, у аккомпаниатора возникает свой исполнительский замысел и можно с уверенностью сказать, что концертмейстер – интерпретатор музыкального сочинения. Постигая композиторский замысел, аккомпаниатор старается передать своё представление об идейно-художественном содержании музыкального сочинения солисту и вместе с тем помогает партнёру точно донести задуманное до слушателей.

**Третий этап** – работа с солистом – предполагает безупречное владение фортепианной партией, совмещение музыкально-исполнительских действий, наличие интуиции, знание партии партнёра, «отход» концертмейстера на второй план по отношению к вокалисту (к инструменталисту это не относится, так как они находятся почти на равном положении).

Важную роль играет быстрая реакция, включающая умение слушать партнёра при совместном музицировании. Зависит это от контакта партнёров, от интуитивного фактора. Постоянное внимание и предельная сосредоточенность на данном этапе должны соблюдаться в равной степени.

**Четвёртый этап** – рабочее (репетиционное) исполнение произведения целиком: создание музыкального исполнительского образа.

Основной целью является создание единого музыкально-художественного образа на основе собственной трактовки произведения. Именно этот последний рабочий этап определяет предварительный настрой аккомпаниатора и солиста на концертное выступление и служит, по сути, репетицией первого исполнения произведения целиком. Подход к подготовке публичного выступления глубоко индивидуален, хотя наряду с различиями существуют и общие закономерности:

- планирование работы над наиболее трудными музыкальными произведениями заранее;
- проигрывание музыкальных произведений или программы целиком с ощущением взаимосвязи между сочинениями;
- чувство уверенности в подготовке к концерту;

- разумное распределение своих сил перед выступлением, благоприятный психологический и физический настрой музыканта.

**2. Концертное выступление** – итог и кульминационный момент всей проделанной работы концертмейстера и солиста над музыкальным произведением. Его главная цель – совместно с солистом раскрыть музыкально-художественный замысел произведения при высочайшей культуре исполнения сочинения.

Для того чтобы концерт прошел успешно, обязательными условиями становятся артистизм и интуитивная установка исполнителей. Возникают задачи, связанные с правильным и точным донесением композиторской идеи до слушателей и умением подчинить аудиторию своему воздействию. Аккомпаниатору необходимы эмоциональный подъём, творческая воля и артистизм. Эмоциональное состояние исполнителя, его темперамент и вдохновение влияют на исполнительский процесс в целом.

Концертмейстер *эмоционального образного типа* в процессе исполнения сочинения одновременно с игрой на инструменте помогает солисту *показами*. Мимикой, жестами он передаёт живущую в его воображении яркую фантазию. Артистизм такого аккомпаниатора раскрывается в сценических движениях, сценическом перевоплощении. Сценические движения концертмейстера связаны с содержанием исполняемого музыкального произведения и влияют на процесс его восприятия слушателями. Под сценическим перевоплощением подразумевается способность аккомпаниатора действовать по логике содержания воплощаемого художественного образа. Концертмейстеру данного типа свойственно добиваться от солиста эмоционального сопереживания, ответной реакции, подчинять его своему воздействию. Умение быстро перестроиться по ходу исполнения, мгновенно принять творческие решения характерно для концертмейстера этого типа, но, как показывает практика, он менее тщателен в чёткой регламентации работы, в подготовке репетиций.

У аккомпаниатора *мыслительного типа* совершенно иной подход к исполнительской и репетиционной деятельности. Он более сдержан во

внешних эмоциональных проявлениях. Концертмейстеры этого типа более внимательно готовятся во время репетиций, тщательно продумывают и отрабатывают план концертного выступления, но для них затруднительно быстрое реагирование на неожиданности по ходу выступления.

Камнем преткновения является волнение на эстраде. Поэтому очень важно воспитывать в своём сознании чувство радости и одухотворённости от общения с публикой. Лишь тогда можно говорить о настоящей удовлетворённости от концертного исполнения. Исходя из вышесказанного, следует, что *исполнительская деятельность* – это одно из важнейших средств повышения концертмейстером своего мастерства.

По мере овладения знаниями искусства концертмейстерства перед музыкантом открываются широкие возможности самостоятельного творческого поиска. Профессиональные навыки, обобщённые понятия, эвристические методы и приёмы, активное отношение к познавательной деятельности – взаимосвязь и развитие всех этих компонентов приводят к формированию сложного ансамбля, который лежит в основе принципа музыкально-творческой деятельности концертмейстера. Поэтому познавательную потребность можно рассматривать как одно из главных условий, необходимых для музыкального творчества.

## ЛИТЕРАТУРА

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

Нурмухаметова Айгуль Маратовна,  
преподаватель фортепиано первой квалификационной категории  
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

## **ПЕДАЛИЗАЦИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО**

На начальном этапе обучения игре на фортепиано важно увлечь, заинтересовать ребенка занятиями, сформировать отношение к музыке, эмоциональную отзывчивость, развить воображение, художественное мышление и творческую инициативу. И обучение педализации помогает преподавателю удерживать интерес у учащихся, развивать творческие фантазии. Педаль раскрывает перед учащимися новые краски, новые звуковые эффекты, новые музыкальные образы, а также помогает услышать гармонические вертикали, развивает координацию движений рук и ноги. Таким образом знакомство с педалью - это новая ступень в развитии и обучении учащегося.

Когда же начинать работу над педализацией? Знакомство учащегося с педалью начинается при определенных условиях:

- 1) учащийся достает педальную лапку, сидя правильно за инструментом;
- 2) учащийся овладел навыками игры легато, получил достаточную пианистическую подготовку;
- 3) учащийся научился контролировать слухом свою игру и уже может «проверить ухом» результаты своей педализации.

И еще несколько моментов, которые стоит учесть на начальном этапе работы над педализацией. Первый момент касается выбора обуви: толщина подошвы обуви играет определенную роль, так как чересчур толстая или жесткая подошва может создавать ощущение неудобства. Поэтому лучше начинать педализировать в обуви с гибкой подошвой. Вторым моментом, это чтобы движения ноги во время взятия и снятия педали не были резкими. И, конечно, не нужно отнимать подошву ноги от лапки педали, можно представить, будто подошва приклеилась к педали, чтобы взятие педали не сопровождалось стуком

ноги по лапке. Так же как клавиши – «продолжение» рук пианиста, так и педаль - «продолжение» его ног.

Прежде, чем приступить к педализации, необходимо рассказать ученику, для чего нужна педаль. Для этого лучше сыграть небольшие фрагменты из музыкальных произведений с различным использованием педали. На этих фрагментах обратить внимание ученика на их звучание и показать разные функции использования педали. Например, как, благодаря педали, объединить на legato мелодические звуки, находящиеся на расстоянии друг от друга, или как педаль помогает объединить бас с далёким аккордом и так далее. Затем рассказать учащемуся о механизме фортепианных педалей и познакомить его с графическими способами изображения педали в нотном тексте.

И вот теперь учащегося можно посадить за инструмент. Здесь важно объяснить положение ноги. Пятка ноги упирается в пол около педали, ученик накрывает ногой только расширение педальной лапки. Начинать лучше с беззвучных упражнений на педализацию, которые не должны занимать много времени: как только учащийся наладил правильный контакт с педалью, можно приступать к упражнениям со звуком.

Беззвучные упражнения, которые помогают учащемуся закрепить положение ноги и прочувствовать ход педали:

- нажимать (снимать) педаль не до конца;
- быстро нажимать – медленно, постепенно отпускать (следить, чтобы нога не стучала по лапке педали) и наоборот, медленным движением взять – быстро снять (следить, чтобы резкое снятие не вызывало стука демпферов, падающих на струны).

Существуют два вида педализации, с которыми необходимо познакомить учащегося: прямая и запаздывающая. Прямая педаль берется одновременно со звуком, а запаздывающая педаль берется после взятия звука, как бы запаздывает.

С какой педали лучше начинать работу с учеником – с прямой или с запаздывающей? В данном вопросе лучше отталкиваться от следующего

момента: для юного пианиста гораздо важнее слышать чистое педальное звучание. Если учащийся в начале усвоит прямую педализацию, то, как показывает опыт, ему уже труднее переключиться на запаздывающую педаль: нога по привычке нажимает педаль вместе со звукоизвлечением, предыдущая гармония захватывается педалью и звучит «грязь». В случае же перехода от запаздывающей педали к прямой, ученик может по привычке взять педаль чуть позднее короткого аккорда. Однако такая ошибка приносит меньше неприятности, так как при этом не возникает «грязное» звучание. Наладить же при переходе от запаздывающей педали к прямой одновременное движение рук и ноги обычно бывает нетрудно. Таким образом, первые педальные упражнения лучше начинать с запаздывающей педали.

Упражнения со звуком, ученик слушает чистое, обогащенное обертонами звучание, и у него автоматизируется необходимая координация движений (рука вниз, нога вверх):

- извлечь полнозвучный аккорд и послушать его до полного затухания, затем вновь взять и подхватить педалью, сравнить звучания;

- связывание при помощи педали отдельных звуков: извлечь звук – взять педаль, рука снимается и звучание продолжается при помощи педали; затем берется соседняя клавиша, одновременно с этим педаль поднимается и снова опускается. Связывание звуков с помощью педали сопровождается усиленным слуховым контролем, особенно в момент перехода;

- усложнить второе упражнение: предложить учащемуся поиграть хроматическую гамму. Важно следить за тем, чтобы пальцы не передерживали предыдущие звуки и проверять «ухом» чистоту звучания;

- педализация звуков различной длительности: после долгих звуков педаль может быть более запаздывающая, на коротких длительностях смена педали происходит сразу.

Как только педагог убедится, что учащийся правильно, осознанно выполняет упражнения с педалью, можно переходить к произведениям. Выбирать лучше произведения, где педаль несложная, но присутствует

волшебство педального эффекта. Также следует учесть, что при простой и однотипной технике педализации хорошо вырабатывается и автоматизируется координация движения рук и ноги. Это является необходимой основой для дальнейшего развития свободной педализации. Педаль необходимо включать в работу сразу после выученного текста, позднее включение, как правило, мешает учащемуся исполнить произведение свободно. И еще несколько правил, которые необходимо помнить:

- если в пьесе педаль применяется хотя бы один раз, то нога должна находиться на педали с самого начала исполнения (не придётся искать ногой педаль, создаётся привычка держать спокойно ногу на педали);

- не снимать руки с клавишей, пока длится аккорд на педали, а педаль и руки снять одновременно - это важно для завершённости и целостности восприятия.

Научить педализации – значит прежде всего научить слушать, улавливать оттенки звучания и вслушиваться в них, воспитывать вкус к педальным звучаниям, к изменениям звукового колорита; научить подчинять педаль требованиям слуха.

Очень важно с детских лет создать привычку постоянного слухового контроля, научить правильным приемам педализации, развивать инициативу в поисках звуковых красок с помощью педали, то есть специально заниматься вопросами педализации наряду со всеми основными задачами развития техники исполнительства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Грохотов С.В. Как научить играть на рояле. Первые шаги. - М.: Классика – XXI, 2009.- 220с.
2. Корыхалова Н.П. За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. - СПб.: Композитор, 2006. - 552с.
3. Светозарова Н., Кременштейн Б. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. - М.: Классика - XXI, 2010. - 144с.

Романенкова Татьяна Алексеевна,  
концертмейстер высшей квалификационной категории  
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»  
**РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ**

Цель работы:

- раскрыть специфику работы концертмейстера.

Задачи:

- Определить:

а) основные аспекты полноценной профессиональной деятельности, на которые нужно ориентироваться концертмейстеру;

б) выявить психологические особенности ансамблевого исполнения.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера включает в себя такие виды работы: разучивание с солистами их партий, контроль качества их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков, а это значит, что в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические, психологические функции.

Концертмейстер – самая распространенная профессия среди пианистов, это пианист-аккомпаниатор. Хорошими аккомпаниаторами и рождаются, и становятся. Концертмейстер – это не набор фонограмм, а полноценный участник процесс, психолог и ближайший соратник солиста.

Концертмейстерское искусство требует высокого музыкального мастерства, художественной культуры, определенных личных качеств.

Хороший концертмейстер должен обладать такими качествами и навыками как: свободно владеть игрой на фортепиано в техническом и музыкальном плане, знать законы ансамблевых соотношений, развивать в себе чуткость к партнеру, ощущать взаимодействие между партией солиста и партией аккомпанемента. Достойному концертмейстеру характерны – общая музыкальная одаренность, достаточный музыкальный слух, умение охватить

образную сущность и форму произведения, артистизм, быстрое освоение музыкального текста, отличать существенное от менее важного и находить смысл и даже удовольствие в том, чтобы быть не солистом, а находиться на втором плане в исполнении музыкального произведения.

Быстрота, мобильность, воля и самообладание, отменная реакция тоже очень важны для профессиональной деятельности концертмейстера. Опытный концертмейстер всегда может снять неконтролируемое волнение и нервное напряжение солиста, творческое вдохновение передается партнеру и помогает ему обрести уверенность, психологическую свободу. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, произошедших во время исполнения произведения, концертмейстер должен всегда помнить, что он не имеет права ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки, как и выразить свою досаду на ошибки мимикой или жестом.

Задачи концертмейстера носят большой педагогический характер и поэтому требуются особые знания, навыки и умения из ряда смежных искусств, а также педагогическое мастерство в вопросах чутья и такта.

Специфика работы концертмейстера в музыкально школе состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных специальностей, и поэтому он должен быть «универсальным» музыкантом, а его знания и навыки могут иметь различные характерные особенности.

Вот некоторые из них:

Работа в хоровом классе.

Деятельность с детским хором отличается от занятий с учащимися других специальностей концертмейстера. Здесь важно уметь исполнить хоровую партитуру, состоящую из трех и более строчек, уметь задать хору тон, играть «по руке» дирижера. Он помогает руководителю в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а также способствует формированию вокально-хоровых навыков, задавая четкий ритм работы.

Кроме всего этого концертмейстер помимо всего иногда включает в себя обязанности второго педагога.

Хоровой коллектив - это альянс руководителя, хористов и концертмейстера. Ответственным и важным действием в работе концертмейстера является умение почувствовать индивидуальность творческого почерка руководителя, понять трактовку раскрытия художественного образа исполняемого произведения и дополнить это собственным исполнительским опытом. Такое творческое единomyслие является наиболее убедительным фактором, влияющим на музыкальное развитие детей.

Работа с инструменталистами.

Аkkомпанирование солистам-инструменталистам также имеет свою специфику, за качество ансамбля здесь полностью ложится на концертмейстера и концертмейстер проблема звукового соотношения с инструментами различна, так: - при аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем при аккомпанементе альту или виолончели; - при аккомпанементе духовым инструментам концертмейстер должен принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке; - работа в классе домры предполагает наличие у концертмейстера представлений об особенностях звукоизвлечения на этом инструменте, умение находить пианистические приемы, подобные штрихам на домре.

Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести ученика в направление чистой интонации, если спотыкается, то аккомпаниатор должен точно знать, где он сейчас играет и не отрываться надолго от нот.

Итак, специфика работы концертмейстера в инструментальном классе состоит в том, что он обязан найти смысл и удовольствие не быть солистом, а быть второплановым участником музыкального действия.

Отдельно хочу остановиться на особенностях работы с моим любимым инструментом – флейтой. Быть аккомпаниатором солистам-флейтистам не просто. Здесь необходимо учитывать возможности дыхательного аппарата солиста, обращать усиленное внимание моменты взятия дыхания при

фразировке, знать особенности нотации сольных партий – обозначения флажолетов и различных штрихов.

Дыхание.

Одна из специфических сторон игры в ансамбле с флейтами в том, что концертмейстер в своей партии обязан учитывать моменты дыхания, «вздыхать» вместе с солистом.

Концертмейстеру нужно знать, что техника дыхания флейтиста очень похожа на технику дыхания певца, влияющую на логику построения фраз и что искусство дыхания флейтиста заключается не в набирании большого количества воздуха, а в умелом его расходовании. И в зависимости от характера музыкального произведения вдох и выдох могут быть равномерными, ускоренными или замедленными. Аккомпаниатору нужно четко знать о намерении смены дыхания флейтиста, тем более что распределение дыхания неразрывно связана с линией фразировки.

Атака звука.

При игре с флейтой необходимо учитывать момент атаки звука, первого момента его возникновения. Атака звука находится в непосредственном взаимодействии с дыханием. Чем увереннее и определеннее у флейтиста атака, тем лучше звук, и наоборот, когда звук начинается неуверенно (с призвуками и шорохами)-он дальше от идеала.

Флейтисты пользуются атакой двух видов: острой и мягкой. Острая атака – это стремительное отталкивание языка от верхних зубов, мягкая атака – это, когда язык убирается внутрь рта, произнося один из слогов, посылая струю воздуха, либо только воздух).

Виртуозность.

Флейта как подвижный виртуозный инструмент требует от пианиста-аккомпаниатора достаточной степени технической базы.

Следует помнить об особенности извлечения на флейте стаккато: одинарный удар языка не предполагает очень живого темпа, в то время как

двойной удар – способ, которым пользуются при исполнении очень быстрых пассажей.

Акустические особенности.

Флейта не отличается особой силой звука, поэтому концертмейстеру очень важно контролировать баланс, постоянное слышание флейтовой партии, «прибирать» звук, чтобы он не был плоским и летел свободно. Основная задача пианиста – не перекрыть волну воздуха флейтиста, баланс должен быть рассчитан в пользу солиста.

Концертмейстер должен быть в курсе, что все звуки флейты можно подразделить на четыре регистра, каждый из них имеет свои особенности в тембральной окраске и силе звучания.

Нижний регистр (до «си» первой октавы) имеет матовый глуховатый тембр. Второй регистр (до «си» второй октавы) более нежен и поэтичен. Третий регистр (до «си» третьей октавы) сильный, светлый и яркий, отличается особой свежестью и прозрачностью. В этом регистре флейта может звучать как «форте», так и «пиано». Звуки четвертого регистра (до «фа-диез» четвертой октавы) пронзительные, светящие, резкие извлекаются с большим напряжением. Поэтому композиторы пользуются им в нюансах «форте» и «фортиссимо».

Итак, на основе анализа психологических особенностей ансамблевого исполнения, можно сделать вывод: психология пианиста-концертмейстера в классе флейты имеет свою особенную специфику. Концертмейстерство является ярким примером универсального сочетания в рамках профессии элементов мастерства педагога, импровизатора и психолога. Для учащихся это человек-помощник, друг, наставник, репетитор.

Концертмейстер-аккомпаниатор отличается солидными знаниями, постоянной творческой активностью, ответственностью, настойчивостью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе и в собственном музыкальном совершенствовании.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной литературы . 2006 г; - 263с.
2. Гофман.И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. 2002 г. – 315 с.
3. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. 2002 г; - 112 с.
4. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера. 2001 г. – 168 с.
5. Шелудякова Ю.В. Развитие флейтового искусства. 2008 г. – 305 с.

Рудзит Лариса Викторовна,  
преподаватель по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

### **РАЗЛИЧНЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ НАД КОНКУРСНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Тема этого урока – очень важна для любого педагога. В поиске различных форм и подходов, а также с проблемами, которые затронуты в ней, мы, и наши ученики сталкиваемся ежедневно. Очень важно при подготовке учащегося к конкурсам, и различного рода публичным выступлениям грамотно «прочитать» художественное произведение, уметь раскрыть в исполнении то эмоционально-смысловое содержание, которое было заложено в него автором. На сцене характер музыки, ее стиль должны быть переданы учащимся максимально точно и убедительно: нужно создать запоминающийся, эмоционально яркий музыкальный образ.

Работа над любым музыкальным произведением при подготовке к выступлению, как правило, делится на три этапа. Первый - ознакомительный, второй - детальная работа над произведением и третий - завершающий, подготавливающий к концертному исполнению.

Среди многочисленных форм инструментальной музыки одной из самой сложной для изучения и подготовки к конкурсному выступлению является

сонатное allegro. Для произведений крупной музыкальной формы характерны следующие особенности:

- контрастность образов, но при этом соблюдение единства целого;
- контрастный динамический план;
- оркестровость письма;
- точность артикуляции и произношения материала;
- точность метроритма;
- большая моторная устремлённость исполнителя;

После предварительного знакомства с произведением за инструментом (в исполнении педагога) полезно закрепить свои впечатления в словесной форме. Известно, что замечательный русский пианист и педагог А.Г. Рубинштейн требовал от учеников словесных характеристик исполняемой музыки. С понимания настроения, характера произведения и основных художественных образов, начинается его изучение.

Второй этап дальнейшее углубление в образный строй музыки, в содержание произведения. Это наиболее длительный период работы, совпадающий с техническим, и образным освоением музыкального материала. На этом этапе работы нельзя еще говорить об игре в конечном темпе. Здесь идет работа над уточнением динамического плана, об агогике, осознанию учащимся построения разделов крупной формы. Однако метроритмическая тщательность исполнения, штрихи и элементарная осмысленность фразировки, слышание гармонической основы - обязательны при проигрывании произведения. Естественно, что до того, как ученик сможет приобрести самостоятельность, его надо этому учить, помогать усваивать необходимые навыки работы.

Ассоциации и сравнения помогут более глубокому пониманию образного наполнения крупной формы, К этому методу обращались практически все крупные пианисты - педагоги: А.Г. Рубинштейн, К.Н. Игумнов, Г.Г. Нейгауз, С.Е. Фейнберг, Э.Г. Гилельс и многие другие. В отличие от готовых образов в пьесах крупная форма детям менее понятна. На помощь к нам приходит мир

образов и предметов, близких и понятных детям – это жанровые сценки, игровые ситуации, сказочные образы, зарисовки природы. Особое значение на этом этапе приобретает процесс автоматизации движений, осуществляющих исполнение произведения на инструменте. Очень полезным способом работы на втором этапе является медленная игра. Это тщательное двигательное прилаживание, приравнивание и отбор движений, которые лучше реализуют элементарно-двигательную сторону исполнительских задач. Большую помощь ученику оказывает дирижирование самого педагога. Не тактирование или счет вслух, а ритмическая поддержка за вторым инструментом. В работе над более мелкими элементами ритмической структуры в крупной форме, помимо дирижирования, могут использоваться и более простые формы двигательного моделирования: прохлопывание, простукивание отдельных ритмических интонаций, пунктирных и синкопированных фигур.

На втором этапе необходимо выучить произведение на память. Чтобы произведение надолго и прочно сохранилось в памяти, надо уметь играть его без нот, начиная с любого места, а также проигрывать мысленно и «за столом». Результатом второго этапа должно быть свободное и уверенное владение учеником всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

Заключительный этап работы это стадия «сборки» произведения целиком. Он предполагает, как и период ознакомления, целостный охват произведения, проигрывание его целиком. Отметим наиболее важные моменты работы на заключительном этапе изучения произведения:

- создание эмоциональной программы исполнения, плана интерпретации;
- пробные проигрывания в надлежащем темпе и настроении;
- ориентация исполнения на слушательскую аудиторию;
- формирование эмоциональной культуры исполнения;
- тренировка исполнительской воли и выдержки;

- при необходимости - возврат к медленному темпу или перерыв в работе над произведением.

Отметим, что некоторые педагоги и исполнители выделяют подготовку к концертному выступлению как особый, четвертый этап работы над произведением, в котором внимание концентрируется на достижении пика исполнительской формы и психологической устойчивости при ответственном публичном исполнении. В педагогической практике работа над произведением на разных этапах принимает самые разнообразные формы, в зависимости от личных качеств ученика, степени его одаренности и музыкального развития.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М: Музыка 1971. – 277 с.
2. Надырова Д. С. Работа над музыкальным произведением в классе фортепиано: учебное пособие. - Казань: ИДПО, 2014. – 58 с.

Савастьянова Наталья Николаевна,  
концертмейстер высшей квалификационной категории  
МБУДО «Детская школа искусств им. М.А.Балакирева»  
Вахитовского района г. Казани

### **РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ОСУЩЕСТВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКОГО ЗАМЫСЛА РУКОВОДИТЕЛЯ ДЕТСКОГО ХОРОВОГО КОЛЛЕКТИВА**

Взаимодействия концертмейстера и хора имеют ряд особенностей, которые отличают их от взаимоотношений в ансамблях других составов. Одна из этих особенностей продиктована составом самого ансамбля. Концертмейстер, исполняя произведение с учеником – солистом (певцом, или инструменталистом) или с ансамблем учащихся, стремится образовать согласованное, единое и синхронное по звучанию произведение. При этом он ориентируется на солиста и поддерживает с ним непосредственный слуховой и зрительный контакт. При сопривождении хора концертмейстер ведёт себя

иначе. Здесь за согласованность музыкального произведения отвечает дирижер – хормейстер, а хор и концертмейстер ориентируются на жесты дирижёра. При этом концертмейстеру становится сложнее поддерживать контакт со всеми: ведь он должен ориентироваться на дирижёрские жесты, играть «по руке» и контролировать слухом всю звучащую картину, поддерживая звуковой баланс. В целостности звучания хора контакт концертмейстера с хормейстером имеет огромное значение. Часто при долгой совместной работе концертмейстер и дирижёр понимают друг друга «с полуслова». По этой причине смена привычного концертмейстера может стать для учащихся хорового коллектива непростым периодом.

Ещё одна особенность аккомпанирования хору - поэтический текст. Если содержание музыкального произведения, а также образ в инструментальной музыке определяется логикой музыкального развития, а исполнитель, следуя записи автора, выделяет фразировку, структуру произведения, кульминации и т.д., то в репертуаре детских хоров первостепенен словесный текст. Именно поэтому существует много песен – сказок, историй, а также игровых диалогов. Таким образом, при работе с хоровым коллективом концертмейстер должен фокусировать своё внимание на четырёх аспектах: дирижёрские жесты, общая звуковая картина, исполнение партии аккомпанемента, смысл текста песни. В этом случае важно в совершенстве владеть различными выразительными средствами фортепиано, всеми пианистическими навыками. Аккомпанемент в любом хоровом произведении должен быть исполнен точно и грамотно в соответствии с текстом автора и творческим замыслом хормейстера. На любом этапе изучения произведения (показ, разучивание по партиям, отработка в классе, предконцертная работа, концертные выступления) игра концертмейстера должна звучать качественно. Небрежное исполнение сбивает и отвлекает хор, особенно если идёт работа с учащимися младшего школьного возраста. Ведь именно в этом возрасте начинают формироваться исполнительские навыки.

В заключение отмечу, что для успеха в работе с хором нужен прочный налаженный творческий контакт руководителя хора и концертмейстера, речь идёт не о тесной личной дружбе, хотя отношения коллег бывают различными (как тёплыми, так и по-деловому корректными). Концертмейстер должен понимать и принимать, ценить художественную позицию руководителя, принимать его трактовку репертуара, понимать и чувствовать жесты дирижёра. Концертмейстер отвечает за практическое воплощение творческого замысла дирижёра-хормейстера и вносит огромный вклад в звучание детского хорового коллектива.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Горошко Н.Н. Современная подготовка пианиста-концертмейстера: от узкой направленности к разностороннему воспитанию исполнительского мастерства // Музыкальное образование на пороге 21 века в Контексте эволюции отечественного музыкального искусства: Материалы Российской научно-практической конференции 17-18 декабря 1998г. / Оренбург. гос. пед ун-т; Ред. колл.: М.С. Каргопольцев, Г.П. Коломиец и др. – Оренбург: Изд-во ОГПУ, 1998. – 100с.
2. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. 2001. №2. С. 38-40.
3. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. 2001. №4. С.52-55.

Садыкова Татьяна Владимировна,

преподаватель по фортепиано высшей квалификационной категории  
МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7» г

**СПЕЦИФИКА ЗАНЯТИЯ С ДЕТЬМИ С СИНДРОМОМ ДАУНА**

### **В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Уже более 18 лет я занимаюсь с детьми с ограниченными возможностями здоровья: с диагнозом ДЦП, с задержкой психического развития, с незрячими и слабовидящими детьми. И, уже 6 лет занимаюсь с детьми с диагнозом

синдрома Дауна. Это очень светлые, непосредственные дети, как дети-солнышки. Сегодня я могу уже обобщить свой опыт работы.

Перед тем, как начать заниматься, я изучила научную литературу. Из которой я узнала, что Синдром Дауна – это генетическое заболевание, вызывающее умственную отсталость, задержку физического развития, врождённые пороки сердца. Кроме того, он часто сопровождается нарушением функции щитовидной железы, нарушением слуха, зрения. Синдром Дауна является самым распространенным заболеванием, вызванным аномалией хромосом. С возрастом матери риск рождения ребенка с синдромом Дауна увеличивается. Заболевание не лечится, степень его тяжести может варьироваться. Лечение зависит от проявлений заболевания. Хотя от самого синдрома избавиться невозможно, работа с дефектологом с ранних лет способствует развитию психических функций ребенка.

Самая большая проблема- я не понимала, что они говорят, то есть не было обратной связи. Физиология этих детей такова - постоянно приоткрытый рот, большой язык с многочисленными глубокими бороздами, что и вызывает дефекты речи.

Далее я узнала, что они неусидчивые, значит нужна смена деятельности, они - очень застенчивые, не раскрываются перед чужими людьми. Значит, к ним нужен особый подход.

И так, занятие разделяется на несколько этапов.

1 этап- сидя за столом. Проводим пальчиковую гимнастику. Пальчиковые игры - важная часть работы по развитию мелкой моторики рук. Они занимательны и способствуют развитию речи, творческой деятельности: это Су-джок терапия(проработка рефлексорных точек кистей и пальчиков и заодно мы учим нумерацию пальцев). Так как, средние фаланги недоразвитые, мы используем различные эспандеры для рук (конечно, после каждого ребенка их нужно обрабатывать).

2 этап- проходит за инструментом. Изучаем клавиатуру. Расположение нот на нотном стане. Обязательно поем ноты вслух, тем самым развиваем не

только музыкальную грамотность, слух, но и в первую очередь, речь. Еще одна проблема, с которой я столкнулась- они любят копировать музыкантов и изображают игру двумя руками сразу. Естественно, их уже в этот момент не интересует правильный текст, им нравится сам процесс игры в музыканта. Пришлось находить выход из ситуации. Я стала наклеивать разноцветные полоски на клавиши первой и второй октавы: До – оранжевый, ре - розовый, ми- синий. Таким образом, я упорядочила их игру.

3 этап- написание нот в тетради. Причем, сами чертим нотный стан. Записываем скрипичный ключ и ноты, ноты, длительности разделяем на не закрашенные (длинные) и закрашенные (короткие). Причем, если играем по разноцветным полоскам, то такого цвета ноты и рисуем. Под каждой пьеской рисуем картинку (им это очень нравится).

4 этап - опять за инструментом. Играем написанную пьеску.

И заключительный этап - подводим итог урока. Домашнее задание.

Таким образом, музыка является важным средством профилактики и коррекции целого ряда нарушений и положительно влияет на развитие всех сенсорных систем, памяти и психоэмоциональной сферы ребенка. Использование музыки с лечебными и коррекционными целями вылилось в отдельное направление в медицине, психологии и педагогике и получило название «музыкотерапия». Мозг человека еще до рождения способен к восприятию музыки и раннее музыкальное обучение является эффективным средством активации высших функций мозга и, в частности, абстрактного мышления. Известно, что между руками и мозгом существует тесная связь и поэтому игра на фортепиано при формировании и систематической тренировке общей моторики пальцев наряду со стимулирующим влиянием на развитие речи, являются мощным средством повышения работоспособности коры головного мозга.

Распространение процесса инклюзии детей с ограниченными возможностями психического или физического здоровья в музыкальных учреждениях является не только отражением времени, но и представляет собой

еще один шаг к обеспечению полноценной реализации прав детей на получение доступного образования. Инклюзивная практика реализует обеспечение равного доступа к получению того или иного вида образования и создание необходимых условий для достижения адаптации образования для всех без исключения детей.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Основы социальной работы: Учебник / Отв. Ред. П.Д. Павленок. - 3-е изд., испр. и доп. - М.: ИНФРА-М, 2006 г.
2. Детские болезни. Новейший справочник / под общ. ред. В.Н. Самариной. - СПб.: Сова; М.: Изд-во ЭКСМО, 2005г.

Спирягина Ирина Александровна,  
преподаватель по классу фортепиано

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств № 7»

### **ТЕХНИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ПИАНИСТА В МЛАДШИХ КЛАССАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

На преподавателях ДШИ лежит ответственная задача: заложить у обучающегося фундамент фортепианной техники. Техника для музыканта есть та сумма умений, навыков, приёмов игры, при помощи которых достигается необходимый художественный результат. Техника не может существовать вне музыкальной задачи. Однако, в более узком смысле слова «техника» это— скорость, сила, выносливость, чистота и отчетливость исполнения.

Многие виды фортепианной техники настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ими невозможно. Начинается эта работа с первого прикосновения к клавиатуре и продолжается всю музыкальную жизнь.

Обучающиеся игре на фортепиано проходят разные этапы овладения техническими навыками. Основополагающим этапом являются первые годы

обучения, когда вырабатываются базовые приёмы игры, сообщаются важнейшие принципы звукоизвлечения, формируется отношение к занятиям музыкой в целом.

В работе с учащимся первого класса необходимо выработать эстетическое отношение к звуку. Ученик должен стремиться к тому, чтобы играть даже небольшие пьески красивым звуком, для чего необходимо осваивать и оттачивать навыки. В то же время стоит сразу озаботиться выработкой определённых автоматизмов, начиная с простейших штрихов, а затем переходя к их сочетаниям. Закреплению и надёжному удержанию в памяти новых мышечных ощущений способствует метод контроля репертуара. Достаточно устраивать небольшое выступление в конце четверти перед педагогом в классе.

Для интенсивного развития самостоятельности пальцев, опытные педагоги рекомендуют достаточно быстро вводить упражнения и гаммы. Выработать атаку звука, хорошее, плотное соприкосновение кончика пальца с клавишей поможет игра гаммы или упражнения как марша. Ученик должен как бы маршировать пальцами, его задача – следить за звуком: отчётливым, устойчивым; для этого нужны крепкие пальцы с активными кончиками. Формированию хорошего легато, выстраиванию единой мелодической линии и передачи звука из пальца в палец способствует игра гаммы или упражнения как песни: здесь задача состоит в том, чтобы передавать звук с помощью внутреннего слуха из пальца в палец так, чтобы звук лился, не был стучащим. Помогает также игра с динамическими оттенками: вверх на крещендо, вниз на диминуэндо.

На начальной стадии обучения, когда ученик от одноголосных мелодий переходит к гомофонно-гармонической фактуре, открывается довольно важная проблема, а именно – синхронность при исполнении двумя руками. Для развития синхронности и улучшения контакта пальцев с клавиатурой можно не только расширять репертуар учащегося пьесами с сопровождением, но также заниматься подбором аккомпанеента к детским песенкам. Такая форма работы

способствует развитию творческих, интеллектуальных способностей ребёнка, а также позволяет на практике постигать законы музыкальной гармонии.

Следует вводить в репертуар учащихся инструктивные этюды из сборников К. Черни «Этюды» (ред. Г. Гермера), «Школа игры на фортепиано» (ред. А. Николаева и И. Берковича), К. Черни «Этюды для начинающих». При этом непременно внимание уделять музыкальности исполнения, технические задачи ставить как условие красивого исполнения музыки. Работа над гаммами и упражнениями нужно вести параллельно. Полезно превращать в упражнения технически сложные, неудобные переходы.

Во втором и третьем классах ведётся дальнейшая работа над гаммовым комплексом. Игра гамм усложняется: играем уже в две октавы сначала отдельными, а позже и двумя руками. Ширина освоения тональностей зависит во многом от способностей и возможностей ученика: с кем-то целесообразно строго придерживаться требований программы, с кем-то необходимо стараться пройти весь квинтовый круг. В любом случае главная задача: добиваться подвижности пальцев. Гаммы уже не маршируем, а бегаем. Частая проблема при этом – соединение двух рук в прямом движении. В таком случае полезно учить гаммы перебежками (например, по 4 звука или тоники до тоники). При появлении в гаммовом комплексе арпеджио, аппликатура хорошо усваивается с помощью «приказов». Ученикам особенно интересны бывают хроматические гаммы.

С усложнением репертуара, возникает проблема подкладывания первого пальца. Для наилучшего развития активности, подвижности, лёгкости и ловкости первого пальца хороши упражнения с выдержанными звуками. Также следует уделять внимание работе над каркасом руки, а особенно потрудиться над пятым пальцем. Он должен быть устойчивым, сильным. Для этого необходимо развивать ощущение опоры на пятый палец, дать понимание вспомогательных движений локтя и кисти. Объяснить, что пятый палец может быть очень сильным, если правильно ему помочь, отдать силу крупных частей

руки: от лопатки через плечо, кисть в косточку и в кончик пальца. В этом помогут упражнения и этюды из выше указанных сборников.

В четвёртом классе объём технической работы возрастает. Гаммы играют в четыре октавы с акцентами, добавляются длинные и ломаные арпеджио. В этом возрасте важнейшая задача: экономия движений и активное взятие звука кончиком пальца. Аппарат уже достаточно развит и крепок для освоения объединяющих движений при игре длинных последований. Необходимо развивать ощущение ведущей кисти и активно берущих пальцев, развитие ощущения синхронности, единого движения.

Важно развивать умение быстро перестраивать игровую позицию: с широкой на узкую и наоборот. При смене позиций следить за сглаженностью подкладывания первого пальца и переключивания третьего и четвёртого пальцев: осуществлять это движение без толчков, активным кончиком при ведущем движении кисти. Следить за динамической ровностью пассажей.

Самое важное, что должен понять ученик и помнить педагог, – это то, что главная цель технической работы состоит в применении технических навыков при исполнении художественных произведений. Всё стремление в развитии техники – лёгкая и свободная игра, способность выразить исполнительские задачи. Всегда первоочередная задача – воплощение музыкального образа. Именно в таком случае появляется внутренняя потребность музыканта в совершенствовании своих навыков.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания/ Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. Чайковского. Фак. спец. Фортепиано. – Вып. 3. – М., Музыка, 1973. – 230 с.
2. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. – М., Музыка, 1985. – 141 с.
3. Макуренкова Е. П. О педагогике В.В. Листовой. – М., Музыка, 1971. – 86 с.

4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры, изд. 4.– М., Музыка, 1982.– 300 с.
5. Перельман Н. Е. В классе рояля: Корот. Рассуждения. – Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1975.– 79 с.
6. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста: Метод. Пособие. – М., Советский композитор, 1984.– 143 с.
7. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков.– Л., Музыка. Ленингр. отд-ние, 1985.– 71 с.

Старцева Алина Илдаровна,

преподаватель по классу фортепиано

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

### **РОЛЬ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО В ОБУЧЕНИИ ЮНОГО МУЗЫКАНТА в ДШИ и ДМШ**

Предмет «Общее фортепиано» является дополнительным предметом в учебном плане музыкальных школ и школ искусств. Еще в 1897 году Василий Гутор писал: «...фортепиано самый удобный и полный инструмент для изучения музыки...». В ряду изучаемых дисциплин, он играет важную роль, являясь связующим звеном между хоровым пением, сольфеджио, музыкальной литературой и игрой на любом музыкальном инструменте. Общий курс фортепиано объединяет проблемы музыкального становления и формирования музыкантов всех специальностей. Развивает комплекс способностей - чувство ритма, музыкальную память, музыкальный слух. Основная задача предмета привить навыки: игры на инструменте, игры в ансамбле, умения аккомпанировать легкие фортепианные партии, транспонирования, также расширять музыкальное мышление, научить видеть нотный текст, слышать его и воспроизводить

Зоя Николаевна Йовенко выделяет три основных особенности предмета, формулируя его конкретные отличия от предмета «специальное фортепиано»:

1. Учащиеся общего фортепиано приходят в ДМШ или ДШИ для приобретения любой музыкальной специальности, кроме специальности пианиста.

2. Состоит в уровне фортепианной подготовки, который получают учащиеся, обучающиеся на разных инструментах. Например, те, кто учится на вокальном, хоровом или хореографическом отделениях имеют только один дополнительный инструмент. А те, кто учится на инструментальном (домра, балалайка, флейта, скрипка и др.) - фортепиано это уже второй инструмент.

3. Состоит в «условиях обучения» в классах общего фортепиано: в учебном плане, количестве часов, возможности качественной домашней проработки заданий (плохого качества инструмент или отсутствие его), а также занимаемом месте предмета во временных рамках, которые ограничены для большинства учащихся.

В отношении к предмету «Общее фортепиано» зачастую может наблюдаться отсутствие настоящего интереса, только лишь формальное выполнение требований. Ученику нужно иметь четкое представление о цели и смысле занятий. Основная же задача педагога – сделать уроки фортепиано интересными и любимыми. Этому может способствовать все, что будет будить воображение учащегося: рассказ, сопровождающий игру, музыкальный материал и рисунок, текст песенок – подтекстовок. Возбудить живой интерес у учащегося на первых порах можно включив в репертуар народное песенное творчество. Стоит отметить, что от игры народных песен на фортепиано особенно получают удовольствие учащиеся, которые играют на струнно-щипковых народных инструментах – балалаечники, домристы, гитаристы. Как отмечает Ныркова Вера Дмитриевна: «...именно на фортепиано они впервые, получают возможность по-настоящему напевной связной игры...».

При выборе учебного материала для учащихся как вокально-хоровых, так и инструментальных отделений очень важно развивать полифоническое мышление. Работая в области многоголосия с хором, оркестром или камерным ансамблем, недостаточно обладать только мелодическим слухом. Изучение

полифонических произведений оказывает также большое влияние на развитие гармонического слуха и общей музыкальной культуры у учащихся. Поэтому можно уверенно считать работу в этой области основой музыкального воспитания.

Еще одним замечательным способом вовлечения ученика в мир фортепиано - является ансамблевая игра. Она дает возможность исправлять или корректировать слабые стороны ребенка, активизирует творческую волю учащегося, стимулирует его играть ритмично и в predetermined содержании музыки темпе. Играя в ансамбле учение получает полное представление от музыки в целом, что приносит ему не только эстетическое, но и моральное удовлетворение.

Ну, и конечно же, особо следует обратить внимание на постановку игрового аппарата, так как неудобства в нем ограничивают исполнительские возможности. Представителям вокального и хорового отделения легче овладеть этими навыками, а вот учащимся инструментального отделения это удастся гораздо сложнее, в силу особенности постановки аппарата на их основном инструменте.

Резюмируя вышесказанное - «Общее фортепиано» предмет интересный, многогранный и играет важную роль в становлении юного музыканта. Он является неотъемлемой частью системы воспитания. Помогает учащимся осваивать не только весь цикл эстетического направления, а также и теоретического курса - сольфеджио, музыкальной литературы. Приобщение ребенка к искусству в целом – процесс, еще более сложный и объемный. Нужно терпеливо учить, понимать и развивать у ученика живое ощущение музыки. Мы не только сами должны многое знать и уметь, но и хорошо чувствовать психологию каждого ребенка и учитывать его особенности.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Загорный Н.Н. Фортепианная игра как вспомогательный в музыкальном образовании предмет. - .: Композитор, 1928. – 58с.

2. Общее фортепиано: вопросы методики / З. Н. Йовенко. - Киев : Муз. Украина, 1989. – 94с.

Степанова Анастасия Николаевна

преподаватель по классу фортепиано

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

## **НАЧАЛЬНЫЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ГАММАМИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ ДШИ**

На начальном этапе обучения нужно помнить, что учащиеся, обучаясь по специальности на различных инструментах, где другая постановка рук и корпуса, распределение веса и опоры пальцев, штриховые особенности, координационные задачи, должны уметь перестроиться, чтобы играть на фортепиано. Правильная посадка, приемы звукоизвлечения, хороший контакт пальцев с клавиатурой, распределение веса, слуховой контроль – вот та основа, без которой немислимо техническое и музыкальное развитие на фортепиано.

**ПОСАДКА ЗА ИНСТРУМЕНТОМ.** При игре на фортепиано тело пианиста должно иметь возможность свободно двигаться во всех направлениях, чтобы обеспечить движениям рук полную свободу. Высота посадки определяется исходным игровым положением предплечья, локтя, плеча. Предплечье и локоть при поставленных на клавиши пальцах должны находиться на уровне клавиатуры или чуть выше.

Расстояние от клавиатуры обусловлено свободным положением рук – не согнутых слишком сильно, но и не выпрямленных, прямая спина, локти не прижимаются к туловищу, но и не выворачиваются в стороны. Ключевой момент: хорошая опора на ноги, слишком глубокая посадка вызовет неуверенные движения корпуса. Правильная посадка пианиста предполагает непринужденность, отсутствие напряжения спины, но в то же время организованность, подтянутость корпуса, удобное ощущение плечевых суставов, неприжатие к телу локтей, опору ног, необходимое положение свода

кисти обеспечивается собранностью пальцев, выпуклостью суставов пястья. Особая роль в сохранении формы «купола» принадлежит первому и пятому пальцам, как упругим «столбикам», на которых держится вся конструкция. При этом рука должна быть не жесткой и не размягченной, а гибкой и упругой (степень упругости проверяется легким покачиванием).

#### ПЕРВЫЕ НАВЫКИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РУК.

Большой сложностью является особенность фортепианного звукоизвлечения. Целесообразно ученику рекомендовать ряд упражнений, которые помогли бы конкретизировать теоретические представления о способах звукоизвлечения на фортепиано. Например: взяв клавишу, дослушать звук до полного затухания и только после этого взять следующую, таким образом на практике осмысляя характер стационарной части фортепианного звука. И, наоборот, можно предложить нажать какую-либо клавишу и с силой давить на нее, слушая становится ли от этого звук ярче. Так же избавится от излишнего давления на клавиатуру помогает проведение аналогий с любым физическим действием, например, ходьбой. Главное в воспитании основного игрового ощущения – это ощущение опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой. Первоначальный навык игры *non legato* связан с использованием свободного пластичного движения всей руки и погружением веса руки в клавиатуру на кончик пальца (без шлепка или удара).

**РАБОТА НАД ГАММАМИ** Работа над гаммами является неотъемлемой частью технического развития ребенка. Звукоряды, арпеджио, аккорды – это основные технические формулы, наиболее часто встречающиеся в фортепианной литературе, особенно классической. Регулярная работа над гаммами способствует развитию моторики, восприятию у учеников длинной мелодической линии, закрепляет навыки «опорного» звука, смены аппликатурной позиции, даст возможность оценить ловкость и «послушность» своих пальцев, а также дает возможность ориентироваться в тональности. Гаммы необходимы для ознакомления с клавиатурой и хорошей ориентации в ней.

**ПОДГОТОВКА КИСТЕВЫХ ДВИЖЕНИЙ.** Фортепианная клавиатура имеет белые и черные клавиши, в соответствии со строением звукоряда в тональности требует от руки ребенка достаточной ловкости при смене позиций в руке. Поэтому при игре подготовительных упражнений следует использовать попевки, короткие мелодии, построенные на «нижнем» и «верхнем» тетрахорде «белых» тональностей, а также этюды без подкладывания 1 пальца («50 характерных и программных этюдов» соч. 37 А.Лемуана, «40 мелодических этюдов для начинающих» соч. 32 А. Гедике, «25 маленьких этюдов» соч. 108 А. Шитте, этюды К.Черни под редакцией Гермера).

**ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ 1 ПАЛЬЦА.** Основная причина толчков, неровности игры гамм - малая подвижность и напряженность 1 пальца. Поэтому, чтобы обеспечить ровное исполнение, необходимо развивать его ловкость и легкость и подкладывать его незаметно, готовя его заранее, при смене позиции кисть переносится через 1 палец и свободно располагается на клавишах следующей позиции.

**ЗНАКОМСТВО С ГАММОЙ.** После того, как ученик освоил эти упражнения, можно переходить к знакомству с гаммами. Нужно объяснить, что гамма – это ряд упражнений, которые играют по определенным правилам. Затем можно перейти к игре звукоряда по позициям, используя подтекстовку.

Изучение гамм на уроках требует особого внимания в силу следующих причин:

1.Гаммы, аккорды и арпеджио развивают ладовый, мелодический и гармонический слух (учащиеся различают мажорное и минорное наклонение гамм, ощущают ладовые функции мажора и минора, их виды – натуральный, гармонический и мелодический, усваивают направление движения (вверх, вниз), слышат интонационную сторону тонов-полутонов – интервалику);

2.Гаммы способствуют развитию игрового аппарата (развивается беглость пальцев, совершенствуется техника);

3.Гаммы необходимы для ознакомления с клавиатурой и хорошей ориентации в ней;

4. Гаммы нужны для понимания основных закономерностей аппликатуры;

5. Гаммы помогают развитию и расширению музыкально-теоретических представлений;

6. Учащиеся знакомятся с определенной терминологией, с названием тех или иных понятий – звукоряд, гамма, лад, тональность, аккорды, интервалы, гармония, созвучие, арпеджио;

7. Учащиеся вслушиваются в мелодический характер гаммы, слышат длительное дыхание мелодической линии, учатся на гаммах навыкам певучести и выразительности игры legato;

8. Во время игры гамм можно развивать полифонический и ансамблевый слух.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М., 1961, 44с
2. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2003, 148с.
3. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста / Е.М.Тимакин. - М.: Советский композитор, 1989, 143с.
4. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков /А.А.Шмидт - Шкловская. – Л.: Музыка, 1985, 69с.

Терентьева Татьяна Николаевна  
преподаватель по классу фортепиано,  
концертмейстер первой квалификационной категории  
МБУДО «Детская музыкальная школа № 20»  
Приволжского района г. Казани

### **ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕКТРОННЫХ КЛАВИШНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДМШ**

В современном мире интеллектуально-технологического прогресса звуковой мир, окружающий детей, постоянно совершенствуется. Электронная

музыка и электронные клавишные инструменты становятся все более распространенными и модными. Задача преподавателя фортепиано не только научить ребенка профессионально играть на инструменте и грамотно воспроизводить нотный текст, но и подбирать по слуху, гармонизовать мелодию, чтобы применять эти творческие способности на практике. С появлением в музыкальных школах электронных клавишных инструментов появилась возможность использовать новые методы развития творческого потенциала юных пианистов.

Самые распространенные электронные клавишные инструменты - это синтезатор и цифровое фортепиано. Синтезатор обладает следующими функциями: ж-к дисплей, автоаккомпанемент, различные банки данных (стилевые, тембровые, готовые произведения, созданные для иллюстрации возможностей инструмента) и т.д. Синтезатор можно использовать для создания аранжировок, фонограмм как профессионалами, так и любителями музыки. Цифровое фортепиано появилось недавно, не более 15 лет назад и многим похож на традиционный акустический инструмент: внешние характеристики, взвешенная клавиатура, педали, звук. Вместо струн у цифрового инструмента присутствует микросхема. В настоящее время в цифровые фортепиано добавляют функции синтезатора.

Для того, чтобы повысить интерес ребенка к обучению, разнообразить традиционные формы работы и развить творческие способности преподаватель фортепиано может применять методы : игра с помощью автоаккомпанемента, гармонизация мелодии (учащийся анализирует тональность, интервалы, гармонию, средства музыкальной выразительности и т.д.), аранжировка произведения (учащийся развивает знания по сольфеджо и музыкальной литературе).

На начальном этапе обучения, в подготовительном классе дети могут музицировать на электронном фортепиано без специальной подготовки и изучения основ музыкальной грамоты для создания простых образов с помощью шумовых и звуковых эффектов: шум дождя, пение птиц, топот

копыт, гроза, телефонный звонок и др. Ученик исполняет простые партии в виде остигатного рисунка, где может выступать в качестве солиста и аккомпаниатора.

Цифровые фортепиано и синтезаторы могут выступать в роли помощников на разных этапах обучения. Произведения эпохи барокко, венских классиков и современных композиторов можно разнообразить тембровыми красками, свойственными их стилистическим особенностям, тем самым превратив небольшую пьеску в маленький «шедевр».

Значительное место в репертуаре юного пианиста занимают гаммы, упражнения и этюды. Работа над ними редко увлекает ученика, но необходима для развития пианистических навыков. Возможности цифровых фортепиано и синтезаторов стимулируют интерес к изучению произведений и упражнений, направленных на развитие техники: тембровые возможности можно применять для дифференциации звучания правой и левой руки, запись фонограмм-аранжировок целесообразно использовать вместо метронома.

В современной музыкальной школе применение электронных клавишных инструментов достаточно широко и является экспериментальным видом деятельности, основанным на индивидуальном подходе к каждому учащемуся. Их использование позволяет повысить интерес ученика к обучению игре на фортепиано, уровень его теоретических знаний, качество работы над техническим развитием, помогает разнообразить традиционные методы работы, обогащает музыкальный кругозор детей, воспитывает творческое и стилистическое верное отношение к исполняемым сочинениям.

На основе творческой работы учащиеся приобретают возможность получить важные знания и умения необходимые для работы над музыкальными произведениями, почувствовать выразительность того или иного художественного средства, а следовательно, постижение музыкального искусства детьми становится более глубоким.

## ЛИТЕРАТУРА

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

Титова Ирина Николаевна

преподаватель по классу фортепиано первой категории

МАУ ДО города Набережные Челны «Детская школа искусств №7»

### **ВЗАИМОСВЯЗЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**

Талантлив в искусстве тот, кому верят. На память в этой связи приходит известный афоризм Пабло Пикассо: «Одни рисуют желтое пятно, а люди верят, что это солнце. Другие же рисуют солнце, а люди видят лишь желтое пятно...». Исполнительский процесс музыканта складывается из исполнительских и выразительных средств, которые имеют между собой чёткую связь через исполнительские технические приёмы и способы игры. В процессе освоения инструмента приобретаются, развиваются, совершенствуются умения и навыки владения выразительными средствами. Психологи пришли к выводу, что «навык возникает как сознательно автоматизируемое действие». Особенность – в музыке формирование и отлаживание технических действий исполнителя происходит в зависимости от «созревания внутреннего слухового образа музыкального произведения». Идея, Образ, Концепция – начало начал в любом жанре искусства. А техника приобретает подлинное значение лишь тогда, когда есть «что» воплощать.

В фортепианном исполнительстве существуют понятия «техника в широком смысле» и «техника в узком смысле» (Г.Г. Нейгауз). Под техникой в широком смысле понимается вся совокупность исполнительских умений и навыков, которые служат средством для решения художественных задач: владение звуком, ритмом, педализацией, фразировкой, дыханием и т. д. Техника в узком смысле – это беглость, физическая составляющая мастерства.

Звук есть первое и важнейшее средство среди всех прочих средств, которыми должен обладать пианист. Как в кантилене, так и в технических пассажах красочность звука имеет решающее выразительное значение – этим и отличается художественная техника от простой моторики, преследующей лишь быстроту и точность выполнения пассажей. Работа над звуком является самой трудной, т. к. связана со слуховыми и душевными качествами обучающегося. Наилучший звук тот, который наилучшим образом выражает заложенное композитором музыкальное содержание. Г.Г. Нейгауз этот процесс располагает в следующем порядке: первое – это выявление смысла, содержания, выражения, поиск того, «о чем идет речь»; второе – процесс звуковедения во времени – материализация образа; третье – техника в целом как совокупность средств, нужных для разрешения художественной задачи. При подчинении качества звука художественным задачам необходимо владение его красочной выразительностью, которая включает в себя тончайшие градации «светотени», разнообразные оттенки как в *piano*, так и в *forte*.

В таком владении не только необходима техническая «сноровка», но существенную роль играет тонкий тембровый слух, музыкальное представление, воображение, образное мышление, подсказывающее те или иные поэтические ассоциации. Красочные возможности фортепиано чрезвычайно богаты. Звук его может быть певучим, острым, звонким, легким, тяжелым, матовым, блестящим и т. п. Если исполнитель «глух» к этой стороне звука, игра его будет однообразной, *forte* грубым, стучащим, кантилена – не выразительной, «серой». Пианисты, тонко владеющие звуковой палитрой, умеют создавать иллюзию пения, звучания струнных инструментов, деревянных и медных духовых, арфы, ударных и т. п.

Методические рекомендации для самостоятельной работы с музыкальным текстом. 1. Следует просмотреть текст, попробовать представить, как это будет звучать, затем проиграть в спокойном темпе. Если понадобится, то сыграть произведение несколько раз для ознакомления с текстом. 2. Нужно попытаться определить характер звучания, выявить содержание этой музыки.

Как будет интереснее: легко и весело или энергично и напористо, мягко и игриво или сильно и уверенно? Выбранный вариант не обязательно единственно верный, вполне возможно, что в процессе работы представления изменятся. Главное – знать закономерности связей слуховых и двигательных ощущений. 3. Если взять вариант, например, энергичного, но легкого и звонкого звучания, то в этом случае предстоит играть с очень быстрой атакой звука – кончики пальцев «схватывают» клавишу предельно активно. Вес руки будет использоваться только частично (рука «придерживается» снизу собственными мышцами).

Педагогу необходимо нацелить исполнителя на решение творческих и познавательных задач. Во-первых, привить общую культуру, развить наблюдательность («понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь»). Во-вторых, суметь ввести в мир музыки, «открыть» ему ее эстетическую и познавательную ценность, сформировать основы музыкальной культуры, воспитать слух, а значит перейти к этапу формирования музыканта («слышу», «чувствую», «понимаю»). В-третьих, обучить умению пользоваться выразительными средствами своего инструмента, руководствоваться правилом («могу и умею воплотить»). В-четвертых, воспитать способность увлекаться, «воспламеняться», проникаясь музыкой, стремление к воплощению музыкального смысла, к общению и воздействию на слушателя (что значит «загораюсь», «хочу воплотить», «хочу передать другим и воздействовать на других»). Каждая из этих задач представляет целостный (комплексный) процесс индивидуального обучения в инструментально-исполнительской подготовке будущего музыканта. Исполнительские задачи. Задача № 1. Разбить цепочку на составляющие «слышу», «чувствую», «понимаю». Задача № 2. При каждом новом проигрывании музыкального текста выявить его эмоциональное состояние. Задача № 3. Во время игры сконцентрировать внимание на эмоционально-волевых качествах – «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь». Задача № 4. Найти связь между «хочу воплотить» и «понимаю, знаю, чувствую,

разбираюсь». Задача № 5. Найти способы исполнения «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь» как «могу и умею воплотить».

Наиболее эффективное формирование исполнительских умений, навыков и технических приемов осуществляется в процессе творческого поиска и создания художественного образа музыкального произведения. Дальнейшее развитие фортепианной техники идет гораздо интенсивнее и успешнее, когда с первых шагов оно стимулируется положительными эмоциями и творческим воображением.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. - Киев: Музична Украина, 1977. - 78 с.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. - 7 исправленное и дополненное изд. - М: Дека-ВС, 1988. - 312 с.
3. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. - 2 изд. - М.: Советский композитор, 1989. - 144 с.
4. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. - М.: Дека-ВС, 1999. - 95 с.

Шакирова Лира Шаукатовна

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории

МБУ ДО «Школа искусств им.С.Сайдашева»

Высокогорского муниципального района РТ

### **ИНТЕГРИРОВАННЫЙ ПОДХОД В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ НАВЫКОВ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО**

Интеграция искусств - это взаимопроникновение элементов, находящихся в разрозненном состоянии, но изначально имеющих генетическое родство. Это раскрытие внутреннего родства, разнообразного художественного проявления и перевод, перенос, преобразование данной художественной формы в другую модальность - цвета в звук, звука в пространства, пространства в мерность строки стихотворения. Интеграция на уроках фортепиано, основана на

ассоциативных связях различных видов искусств. Интеграция предметов эстетического цикла позволяет достичь взаимосвязи: человек - общество - природа, затрагивая нравственно-этическую сторону этой связи. Это касается объединения таких курсов, как музыка и изобразительное искусство, музыка и художественный труд, музыка и литература, которые гармонично дополняют друг друга.

Представить себе математику и музыку, стоящими рядом, трудно, однако именно музыке суждено было стать первым свидетельством, подтверждающим справедливость знаменитого тезиса древнегреческого математика, философа Пифагора: «Всё есть число». Именно в музыке обнаружена была Пифагором таинственная связующая роль чисел в природе и заодно арифметика обогатила основу музыкального построения – музыкальные гаммы. Пифагор создал свою «школу мудрости», положив в ее основу два искусства - музыку и математику. Он считал, что гармония чисел сродни гармонии звуков и что оба эти занятия упорядочивают хаотичность мышления и дополняют друг друга.

Музыка основана на соотношении числа и времени и не существует без них. Время всегда предполагает число и его воплощение. «Без числа нет различия и расчленения, а, следовательно, нет и разума». В начале XX века наш знаменитый соотечественник философ А.Ф.Лосев пишет, что музыка есть «выразительное, символическое конструирование числа и сознания. Математика логически говорит о числе, музыка говорит о нем выразительно».

Гармония – одно из тех понятий, которое имеет математическое выражение (знаменитое «золотое сечение») и вместе с тем применимо к описанию эстетических явлений, а также человеческих отношений. Любопытно, что и в русском языке слово «лад» имеет несколько значений. Это музыкальный термин, обозначающий строй, для которого характерно определенное соотношение тонов и созвучий, связанных тяготением друг к другу. Вместе с тем, «ладный» означает «красивый, пропорционально сложенный», «лад» - согласие, мир; «ладами» называли в Древней Руси мужья жен и жены – мужей. Лада – славянская богиня весны и любви. Кстати, и слово

«ладоши» - части рук, с помощью которых устанавливается и удостоверяется согласие и мир, также образовано от слова «лад».

Конечно, понять весь глубинный, философский смысл связи музыки и математики достаточно сложно и, пожалуй, невозможно маленькому ребенку. Но почувствовать это интуитивно (как это почувствовали наши далекие предки), наверное, возможно, но при условии, что дети будут слушать по-настоящему художественную музыку (а не современный электронный суррогат), будут исследовать, самостоятельно осваивать мир звуков и различные виды музыкальной деятельности. Тогда они почувствуют и увидят, что звуки бывают короткими и длинными, их бывает много и мало.

Элементарные математические представления складываются у детей очень рано. «Кто это у нас в углу сидит?» - спрашивает мама годовалого малыша и даже не задумывается о том, что это первоначальное знакомство с темой «Углы». Или заплаканному ребенку говорят: «Не плачь, куплю калач. Не реви, куплю целых три» - и малыш не только успокаивается, но и узнает названия чисел и цифр. Далее следуют колыбельные песенки с пересчетом элементов разных множеств, сказки, где есть ситуации с математическим смыслом. Ребенок растет и знакомится со сверстниками, играет с ними в различные игры. Чтобы выбрать ведущего, нужна считалка – это счет. Вольно или невольно ребенок получает математические знания. Математическими понятиями изобилует наша речь: круг, шар, квадрат, площадь, точка, длина, ширина, угол, прямая, кривая и т.д. Эти термины очень рано входят в детский обиход.

Если ребенку словесные поговорки, считалки положить на музыку, они превращаются в песенки. Тем самым усвоение последовательности натурального ряда становится не только легче, но еще и интереснее для ребенка. Использование на уроках музыки музыкально-дидактических игр на развитие чувства ритма способствует развитию и закреплению некоторых новых понятий в музыке. Дети узнают, что звук бывает длинным и коротким, звуки бывают высокими и низкими («Звучащий клубок», «Игры с пуговицами»,

«Птички и птенчики», «Три медведя», «Музыкальные птенчики» и т.п). Подвижная музыкальная игра «Найди свой листик» способствует закреплению нотной грамоты. А так же можно играть в игры на закрепление длительности нот, приемов игры на инструменте (игра «Веселый круг», игра-танец «Мы вместе», «На горке»).

Музыка как средство умственного воспитания воздействует на ход образовательного процесса в различных аспектах. Во-первых, она делает занятие более интересным и тем самым весьма привлекательным для ребенка. Во-вторых, музыка насыщена образами, которые содействуют формированию мыслительных процессов. В-третьих, музыка во взаимодействии с математикой делает процесс познания весьма эффективным за счет целенаправленного осуществления взаимосвязи интеллектуальных и эмоциональных компонентов человеческой психики. В-четвертых, музыкальный компонент оказывает влияние не только на интеллектуальное и художественное развитие ребенка, но и на его нравственное воспитание, поскольку эмоциональные состояния, вызываемые посредством использования в учебном процессе художественного материала, заставляют ребенка бережнее относиться к полученному знанию, а как следствие – к своему «интеллектуальному багажу». В-пятых, музыкальное занятие с элементами математики способствует появлению интереса к учебной деятельности.

Таким образом, успешное протекание музыкального развития учащихся в условиях использования в учебно-воспитательном процессе музыкально-математических средств обеспечивается реализацией следующих теоретических положений:

- единства образных и понятийных средств организации музыкальной деятельности;
- аналогии понятий интегрируемых областей знания;
- игровой деятельности как способа организации познавательного процесса.

Все это поможет ребенку познать красоту музыкального мира и тем самым приблизиться к истине, ведь именно красота способна привлечь, удержать и побудить к творчеству всякого, кто способен ее разглядеть и оценить. Именно красота является одной из необходимых, непреложных основ человеческого бытия, познания мира, ведь, как отмечает российский философ, специалист в области эстетики, аксиологии и истории философии Л. Н. Столович, «вся история научного знания свидетельствует о том, что истина дается только тем, кто способен видеть ее красоту».

### ЛИТЕРАТУРА

1. Брикунова С.С. Педагогические условия развития творческого самовыражения детей средствами искусства в системе начального образования. Текст.: дис. .канд.пед.наук./С.С.Брикунова. Ростов -на. Дону, 2005. -169с.
2. Гридчин О.В. Развитие музыкальности детей в условиях комплексного взаимодействия искусств. Текст. :автореф. дис. . канд.пед.наук./ О.В.Гридчин. Белгород, 2001. - 23с.
3. Кульневич С.В., Лакоценина Т.П. Анализ интегрированных уроков. Анализ современного урока: Практическое пособие. – Ростов н/Д: «Учитель», 2003.
4. Лапинская Л.А. Предмет специальности через призму межпредметных связей.
5. Лойко Л.П. Создание условий на уроках музыки для формирования образного мышления обучающихся через интеграцию музыки с другими предметами.
6. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения / Г.М. Цыпин. - М.: Фирма «Интерпракс», 2003г. - 373с

## ОГЛАВЛЕНИЕ

1.	<i>Алиакберова Алия Ирековна, г. Набережные Челны</i> <b>Мелизмы в фортепианной музыке: характеристика, особенности, разновидности</b>	3
2.	<i>Гайфуллина Алла Александровна, г. Набережные Челны</i> <b>Здоровьесберегающие технологии В.Ф. Базарного как основа педагогики</b>	7
3.	<i>Жадовская Полина Сергеевна, Фарукишина Лилия Азгаровна, г.Нижнекамск</i> <b>Стилистические особенности романтической сонаты</b>	11
4.	<i>Журавлева Рамзия Нагимовна, г. Набережные Челны</i> <b>Роль национальной музыки в репертуаре учащихся</b>	15
5.	<i>Ильюшкина Виктория Витальевна, г. Набережные Челны</i> <b>Развитие техники юного пианиста</b>	18
6.	<i>Козук Ксения Александровна, г. Набережные Челны</i> <b>Аппликатурные принципы в работе с учащимися в классе фортепиано</b>	21
7.	<i>Кольцова Елена Сергеевна, г. Набережные Челны</i> <b>Развитие технических навыков у учащихся младших классов фортепиано (конспект занятия)</b>	23
8.	<i>Кунгуров Анатолий Владимирович, г.Нижнекамск</i> <b>Элементарное музыкальное сочинение в классе клавишного синтезатора</b>	27
9.	<i>Луговая Татьяна Геннадьевна, Рассказова Лариса Григорьевна, г. Набережные Челны</i> <b>Фортепианные произведения Франсиса Пуленка в репертуаре учащихся ДМШ и ДШИ</b>	31
10.	<i>Мухаметшина Венера Робесовна, г. Набережные Челны</i> <b>Возможности самореализации творчески одаренного ребенка в условиях традиционной музыкальной школы</b>	35
11.	<i>Насырова Елена Анваровна, г. Набережные Челны</i> <b>Различные аспекты изучения полифонического произведения с точки зрения философского восприятия музыкального текста</b>	39
12.	<i>Николахина Анна Валерьевна, г. Набережные Челны</i> <b>Исполнительская деятельность концертмейстера в учебно-образовательном процессе как важная составляющая современного урока в ДШИ</b>	42
13.	<i>Нурмухаметова Айгуль Маратовна, г. Набережные Челны</i> <b>Педализация на начальном этапе обучения игре на фортепиано</b>	48
14.	<i>Романенкова Татьяна Алексеевна, г. Набережные Челны</i> <b>Роль концертмейстера в творческом процессе</b>	52
15.	<i>Рудзит Лариса Викторовна, г. Набережные Челны</i> <b>Различные формы работы над конкурсным произведением в классе фортепиано</b>	57
16.	<i>Савастьянова Наталья Николаевна, г. Казань</i> <b>Роль концертмейстера в осуществлении творческого замысла руководителя детского хорового коллектива</b>	60
17.	<i>Садыкова Татьяна Владимировна, г. Набережные Челны</i> <b>Специфика занятия с детьми с синдромом Дауна в классе фортепиано</b>	62
18.	<i>Спирягина Ирина Александровна, г. Набережные Челны</i> <b>Техническое развитие пианиста в младших классах музыкальной школы</b>	65
19.	<i>Старцева Алина Илдаровна, г. Набережные Челны</i> <b>Роль общего фортепиано в обучении юного музыканта в ДШИ и ДМШ</b>	69
20.	<i>Степанова Анастасия Николаевна, г. Набережные Челны</i> <b>Начальный этап работы над гаммами в младших классах вокально-хорового отделения ДШИ</b>	72

21. *Терентьева Татьяна Николаевна, г. Казань* 75  
*Применение электронных клавишных инструментов в классе фортепиано ДМШ*
22. *Титова Ирина Николаевна, г. Набережные Челны* 78  
*Взаимосвязь художественных и технических приемов в исполнительстве*
23. *Шакирова Лира Шаукатовна, Высокогорский муниципальный район РТ* 81  
*Интегрированный подход в развитии музыкальных навыков на уроках фортепиано*