



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

**«ИННОВАЦИИ И СОХРАНЕНИЕ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
И ТРАДИЦИЙ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
КАК ПРИОРИТЕТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В ОРГАНИЗАЦИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ»**

г. Набережные Челны, 2022

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

Республиканский
научно-практический семинар

**«ИННОВАЦИИ И СОХРАНЕНИЕ
КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
И ТРАДИЦИЙ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА
КАК ПРИОРИТЕТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
В ОРГАНИЗАЦИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ»**

*Сборник материалов
Республиканского научно-методического семинара
Методические материалы к ДПОП «Народные инструменты»*

УДК 371

ББК 74.200.587

«Инновации и сохранение культурного наследия и традиций классического искусства как приоритеты художественной деятельности в организациях дополнительного образования»: материалы Республиканского научно-практического семинара г. Набережные Челны 14 декабря 2022 года – 291 с.

Составители:

Хаметшина О.В., директор МАУДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны
Илларионова И.Н., заместитель директора по МР МАУ ДО «Детская школа искусств №7» г. Набережные Челны

В сборнике представлены материалы Республиканского научно-практического семинара «Инновации и сохранение культурного наследия и традиций классического искусства как приоритеты художественной деятельности в организациях дополнительного образования».

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

СОДЕРЖАНИЕ

1.	Бадрутдинова Эльвира Мансуровна, преподаватель высшей квалификационной категории Бадрутдинов Радик Мансурович, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО «ДМШ №23», г. Казань ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА МАНДОЛИНЕ В ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНО-РЕГИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА	5
2.	Галина Резеда Радиловна, преподаватель по классу домры высшей квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны ТАТАРСКИЙ ФОЛЬКЛОР КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИНТЕРЕСА УЧАЩИХСЯ ДШИ	8
3.	Замилов Рустем Ринатович, преподаватель по классу балалайки высшей квалификационной категории МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 6 им. С.Сайдашева», МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны ХУДОЖЕСТВЕННО - ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ИНТЕГРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ	12
4.	Захарова Татьяна Юрьевна, преподаватель по классу баян высшей квалификационной категории МБУДО «Детская музыкальная школа №24», Казань РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ УЧАЩЕГОСЯ БАЯНИСТА	16
5.	Клименко Ольга Вячеславовна, преподаватель по классу баяна первой квалификационной категории МБУДО «Детская музыкальная школа №23», Казань ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ПОДБОРА ПО СЛУХУ КАК ФАКТОР ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ МОТИВАЦИИ У ОБУЧАЮЩИХСЯ ДМШ В КЛАССЕ БАЯНА	21
6.	Кочергина Наталья Викторовна преподаватель по классу домры первой квалификационной категории МБУДО «Детская музыкальная школа №23» Советского района г. Казани РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА СТРУННЫХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ОДАРЕННЫХ ДЕТЕЙ В ДМШ	25
7.	Ларионова Оксана Михайловна, преподаватель по классу домры первой квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств № 7», г. Набережные Челны РАЗВИТИЕ МЕТРОРИТМИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМРЕ	28
8.	Минигалеева Гульнара Вильдановна, преподаватель по классу баяна МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны РОЛЬ ШТРИХОВ В РАСКРЫТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЫ НА БАЯНЕ	32
9.	Семёнова Вероника Михайловна преподаватель по классу баяна и аккордеона высшей квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД К РАБОТЕ НАД ФОРМИРОВАНИЕМ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ БАЯНА И АККОРДЕОНА В УСЛОВИЯХ НОВОГО ВРЕМЕНИ	44
10.	Чернова Диана Валерьевна, преподаватель по классу аккордеона, баяна МАУ ДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ БАЯНА, АККОРДЕОНА	47
11.	Шафикова Гульназ Габдельмазитовна, преподаватель по классу домры первой квалификационной категории МАУДО «Детская школа искусств №7», г. Набережные Челны ВОСПИТАНИЕ КООРДИНАЦИОННЫХ НАВЫКОВ НА НАЧАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ В КЛАССЕ ДОМРЫ	51

Бадрутдинова Эльвира Мансуровна, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО «ДМШ №23».г. Казань

Бадрутдинов Радик Мансурович, преподаватель высшей квалификационной категории МБУДО «ДМШ №23».г. Казань

ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА МАНДОЛИНЕ В ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНО-РЕГИОНАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА

Общеизвестно, что мандолина считается татарским национальным инструментом, наряду с гармошкой и кураем, несмотря на свое итальянское происхождение.

В Татарстане этот инструмент был очень популярен в конце 19 – начале 20 вв. как в крестьянском быту, так и в среде татарской интеллигенции. Умение петь, играть на музыкальном инструменте являлось необходимым элементом дворянского воспитания. В конце 19 – начале 20 века становятся популярными выступления мандолинистов в Казанской губернии.

В России мандолина была одним из популярнейших и любимейших инструментов до 50-х годов 20 столетия. Было огромное количество неаполитанских ансамблей и оркестров. В России и Татарстане с 18 до середины 20 века инструмент был востребован и любим в народе, но почему-то официально так и не был признан народным инструментом.

К сожалению, в 50-е годы 20-го века произошла искусственная замена мандолины домрой, в то время как на Западе традиции игры на мандолине никогда не прерывались, они непрерывно развивались, постоянно накапливался репертуар. В течение первых десятилетий после Второй мировой войны идеология советского государства в сфере культуры изменилась и была направлена на развитие «подлинно» русских элементов культуры. В контексте «борьбы с космополитизмом» происходит разделение на инструменты русского и иностранного происхождения, что негативно отразилось на развитии исполнительства на мандолине как инструменте итальянского происхождения. Кроме того, внедрение домры и балалайки в

систему профессионального образования способствовали интенсивному развитию сольного и коллективного исполнительства на русских народных инструментах. Мандолину не включали в учебные планы музыкальных школ, училищ и вузов. В данных условиях мандолина становилась всё менее востребованной и к середине XX столетия практически полностью исчезла из музыкальной жизни России. И как бы разорвалась связь времен. В то время, когда во всем мире звучал созданный для мандолины огромный классический репертуар, создавались новые произведения, в России этот инструмент был практически забыт.

Сегодня происходит возвращение мандолины в нашу музыкальную жизнь, в нашу музыкальную культуру. На мандолине исполняют самую разнообразную музыку – от классики и фолка до кантри и блюграсса. Стали проводиться конкурсы, например: Международный конкурс исполнителей на домре и мандолине Вячеслава Круглова в Нижнем Новгороде. Но, несмотря на рост числа академических исполнителей, инструмент до настоящего времени не представлен в системе образования – опыт введения его в учебный процесс является эпизодическим и не носит системного характера. Специальных классов мандолины в нашей стране до последнего времени не существовало, исполнители на этом инструменте, как правило, домристы.

Важным вкладом в процесс развития исполнительства на мандолине в России стала творческая деятельность одного из ведущих исполнителей на домре, профессора РАМ им. Гнесиных В.П. Круглова. Музыкант отмечает: «Я всегда являлся сторонником пропаганды, а не противопоставления этих двух инструментов.

Вячеслав Павлович Круглов по праву считается возродителем традиции исполнения на мандолине в нашей стране. Он - лауреат всероссийских и международных конкурсов, народный артист Российской Федерации, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, президент Академии народной музыки, с 2006 года включил неаполитанскую мандолину в процесс обучения в РАМ им. Гнесиных. В В.П. Кругловым разработана

предпрофессиональная программа «мандолина». Специальность «Мандолина» введена в Федеральный Государственный образовательный стандарт высшего образования (специалитет по специальности 53.05.01 Искусство концертного исполнительства), Приказ МОиН РФ №731 от 1.08.2017г.

В настоящее время игре на мандолине обучают в 7 школах Москвы, в Петербурге, в Екатеринбурге. В Казани, по нашим сведениям, есть «штучные» мандолинисты в отдельных школах.

Кадры

Что касается кадров, домристы прекрасно могут вести мандолину. В мире существуют разные «мандолинные школы» и домровая постановка имеет место быть как один из вариантов постановки исполнительского аппарата.

Так же с 2018 проводятся курсы переподготовки и повышения квалификации в РАМ им. Гнесиных.

Учебная литература.

В современной России была издана единственная «Школа игры на мандолине» В.П. Круглова в 2009 году. Все учебные пособия, оригинальные произведения для мандолины создаются зарубежными авторами и издаются, естественно, за рубежом. Однако к услугам преподавателей и исполнителей на мандолине вся мировая скрипичная литература.

Музыкальные инструменты.

До 80-х годов 20 века Ленинградская фабрика струнных щипковых инструментов им. Луначарского выпускала дешевые мандолины тысячами штук. Сейчас недорогие инструменты в Россию приходят из Китая.

Приличную концертную мандолину можно приобрести в Италии, Германии, Японии. Ученики нашей школы играют на китайских, японских инструментах (фабрики Suzuki)

Несмотря на все сложности, ДМШ №23 с первого года основания(1991 год), ввела в учебный план инструмент мандолину.

Преподаватели школы самостоятельно разрабатывают образовательные программы для мандолины, делают переложения музыкальных произведений

различных жанров от классики до рок-музыки. Ансамбли мандолинистов школы регулярно выступают на различных концертах, фестивалях и конкурсах. Хочется надеяться, что этот замечательный инструмент будет изучаться так же в других музыкальных школах, появятся новые учебные пособия и скоро мандолина вернет свою былую популярность.

Литература:

1. Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах/ М. И. Имханицкий. – М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2002, - 351с.
2. Исхакова-Вамба, Р.А. Татарское народное музыкальное творчество (традиционный фольклор)./ Р.А. Исхакова – Вамба. Казань: Татарское книжное издательство, 1997. – 264с.
3. Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: сб. научных трудов./Казанская консерватория. - Казань, 1993. – 242с.
4. Яковлев, В. И. Традиционные музыкальные инструменты Волго-Уралья. Историко – этнографическое исследование./В. И. Яковлев. – Казань, 2001. – 320с.

Интернет-ресурсы:

1. www.gazetaigraem.ru

Галина Резеда Радиковна,

преподаватель по классу домры высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская школа искусств №7»,

г. Набережные Челны

ТАТАРСКИЙ ФОЛЬКЛОР КАК СРЕДСТВО ВОСПИТАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИНТЕРЕСА УЧАЩИХСЯ ДШИ

В настоящее время является актуальной проблемой воспитание и формирование культуры личности. Способность и желание сохранить народное искусство является условием самосохранения народа как этнической общности, носителя неповторимого культурного генотипа и духовных традиций.

Возрождение фольклора, народных обычаев, обрядов и праздников – актуальная проблема современности. Фольклор, его жанры, средства, методы наиболее четко восполняют всю картину жизни и быта народа, его нравственности, духовности, а также раскрывает его душу, достоинства и особенности. Народное музыкальное творчество – одна из значимых областей культуры татарского народа. Как результат коллективного творческого процесса, музыкальное этнокультурное наследие татарского народа сложилось на основе художественных традиций многих поколений. В произведениях татарского народного музыкального творчества отразились веками сформированные представления о мироздании, красоте и гармонии. В жанровом многообразии музыкального фольклора воплощено не только прошлое культуры, но и важнейшие качества человеческой души: доброта, почитание предков, чувство одухотворенности природы и единство с ней. На создание песен татарский народ, прежде всего, вдохновляла природа. Сила воздействия песен заключается в том, что они, посредством гармонии музыки и слова, усиливают восприятие красоты мира и гармонии природы. Татарский народ сквозь века пронес и развил свое самобытное искусство. В своеобразных по форме, отличающихся большим мелодическим богатством татарских песнях выражены глубокие лирические чувства, остроумие и оптимизм жизневосприятия, воспеты мужество и стойкость народа, его любовь к природе. Татарский народ в своих песнях выразил любовь к рекам, лесам, просторам полей и многим другим окружающим явлениям природы. Картины природы – неотъемлемый компонент традиционного творчества татарского народа. Природа служит неисчерпаемым источником его творческой фантазии и вдохновения. Ее богатство красоту и величие народ воспел в бессмертных песнях о родном крае. В них, пожалуй, отражены все явления окружающего мира. Все эти образы прошли через века. В природе люди находили созвучность всем оттенкам своих переживаний, эмоций и душевных состояний. В татарских народных песнях можно найти описание картин природы разных времен года и всегда сквозь призму чувств, настроений, эмоционального

состояния человека. Например, это наиболее частые символы, эпитеты и сравнения: девушек – с луной, розовым яблоком, красной ягодой, черемухой, распутившимся цветком; их лиц – с луной, а взгляды с сиянием зарницы; статных юношей – стройным деревом. Наиболее характерный образ соловья традиционно обозначает и певчую птицу, и выступает как символ счастья, любви и светлой поэтической грусти. Увядание природы ассоциируется с разлукой, образ леса – величием и мощью природы и, одновременно, силой и волей человека. Большое место в традиционном татарском музыкальном творчестве занимает образ леса как одно из наиболее ярких явлений окружающего мира и символ единения человека и природы. Не случайно одной из самых известных татарских протяжных песен является «Кара урман» («Дремучий лес»). Трудно переоценить значение таких напевов в патриотическом, и эстетическом воспитании. Они формировали у детей и взрослых любовь к родине, трепетное, уважительное отношение к природе, учили воспринимать красоту реального мира, понимать ценность земного бытия. Это содержание показательно передано в напеве «Их, кунелле урманда» («Эх, хорошо в лесу»). В ней отражено настроение подъема и вдохновения, которое приходит к человеку при общении с природой. В татарском музыкальном фольклоре есть много песен, специально посвященных деревьям: «Чия» («Вишня»), «Ак каен» («Белая береза»), «Тал арасы» («Среди ив»), «Ялгыз каен» («Одинокая береза») и др. Деревья упоминаются в татарских песнях самого разного содержания (березы, рябины, яблони, ивы и т.д.).

Особо обширный цикл татарских протяжных и лирических напевов посвящен рекам и водоемам. Народ воспел в них особую любовь к рекам. Нет, наверное, ни одной реки, протекающей по территории обитания татар, которой не была бы посвящена специальная протяжная песня. Картины бурного или спокойного течения вод, прекрасные берега предстают в напевах об Идели, Уеле, Сакмаре, Агидели и многих других реках: «Дим буе» («На берегу Демы»), «Мишә буйлары» («Берега Меши»), «Идель ага» («Идель река течет»),

«Зэй суы» («Воды реки Зай»), «Сарман» («Река Сарман»): Сандугачлар куньп, кайда сайрый, Сарман буйларында тирэктэ.

Почитание земли, родной природы, понимание значимости природных циклов и своей кровной связи с ними нашло отражение в календарно-обрядовом фольклоре. Таким образом, татарский фольклор, несет в себе отпечаток бытия культуры народов, и является транслятором культурных традиций, лежащих в основании памяти поколений, имеет основополагающее значение в сохранении историко-культурного наследия народов. Значимость татарского фольклора на современном этапе общественного развития трудно переоценить. Оно не только сохраняет и культуру народа, но и воспитывает уважение к традициям, таланту, художественному опыту народа, внушает мысль о том, что многое из созданного в прошлом не должно быть утрачено и забыто, оно может и должно послужить современности. В музыкальном фольклоре татарского народа находит свое выражение осознание себя частью целостного мира, забота о природном окружении и других людях, воспитывается культура. Песенный фольклор, как музыкальное этнокультурное наследие татарского народа, может выступать фактором устойчивого культурного развития и воспитания учащихся. Понимание фольклора и музицирование его учащимися, воспитывает культуру и направляет человеческое поведение в нравственной, эстетической и других сферах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахметова, Л.А. Нравственно-экологический потенциал татарской музыкальной культуры / Л.А. Ахметова. – Казань: ТГГПУ, 2010. – 186 с. 2.
2. Салитова, Ф.Ш. Музыкально-педагогические традиции татарского народа / Ф.Ш. Салитова. – Казань: Татар. гос. гуманитарно-педагогич. ун-т, 2008. – 188 с. 3.
3. Смелякова, А.В. Этнокультурное наследие как ценность аксиологический подход / А.В. Смелякова // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 2. – С. 102–105.

Замилов Рустем Ринатович,

преподаватель по классу балалайки высшей квалификационной категории

МАУ ДО «Детская музыкальная школа № 6 им. С.Сайдашева»,

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

ХУДОЖЕСТВЕННО - ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ИНТЕГРИРОВАННОГО ОБУЧЕНИЯ

Одна из важнейших задач исполнительской педагогики состоит в том, чтобы воспитать у ученика личностное отношение к музыкальному произведению, умение создать собственное представление о его образно-интонационном содержании, строить это представление на фундаменте исполнительского опыта, всего богатства жизненных и художественно-эстетических впечатлений. Именно на начальном этапе музыкального обучения учащиеся овладевают сложными навыками игры на инструменте, основанными на тонких двигательных ощущениях. Этот процесс усвоения первоначальных навыков игры на инструменте взаимосвязан с развитием у учащихся многообразных слуховых, метроритмических и музыкально-художественных представлений, которые они приобретают на занятиях с педагогом по специальности и в музыкально-теоретических классах.

Основная цель обучению музыке - научить пониманию содержания исполняемых произведений и умению передать это содержание слушателям. Основная же роль педагога в начальный период заключается в создании устойчивого фундамента для его дальнейшего роста.

Перед педагогом, формирующим исполнителя и стремящимся развить перечисленные способности и качества, ставятся неотделимые друг от друга задачи. Во – первых, он должен привить ученику общую культуру, развить наблюдательность, нравственные качества. Назовем эту задачу формированием человека. Во – вторых, педагог должен ввести ученика в мир музыки, «открыть» ему ее эстетическую и познавательную ценность, привить музыкальную культуру, воспитать слух. Речь идет, о формировании музыканта.

В – третьих, педагог должен руководить воспитанием инструментального мастерства, обучить умению высказываться средствами своего инструмента.

Инструментальная музыка — музыка, исполняемая на инструментах, без участия человеческого голоса. Различают сольную, ансамблевую и оркестровую инструментальную музыку. Педагог инструментального класса – основной воспитатель учащихся. Именно он в первую очередь призван формировать и развивать эстетические воззрения и художественные вкусы детей, приобщать их к миру музыки и обучать искусству исполнения на инструменте.

Коллективная игра, открывает фантастические возможности во всестороннем воспитании детей. Воспитание организационных качеств личности детей, собранности и ответственности, ибо любой учебный детский коллектив музыкальной школы есть исполнительский коллектив, объединенный и организованный творческими целями и задачами. В начале занятий музыкой ребенка необходимо заинтересовать, используя его естественную любознательность. Лучшим средством для этого является игра в ансамбле учитель – ученик. Почему возникла необходимость на уроках ансамбля применять метод интеграции? Я со своим коллективом очень часто выступаю с концертными номерами на всевозможных мероприятиях в городе и республике. При подготовке концертных номеров не чувствовалась целостности поставленного номера, хотелось дополнить номер движениями, пластикой. Одновременное посещение воспитанников нескольких отделений: хореографии и инструментального исполнительства подтолкнуло меня к мысли проведения интегрированных уроков. «Интеграция» - это сторона процесса развития, связанная с объединением в целое раннее разнородных частей и элементов. Для интегрированных уроков характерна смешанная структура. Она позволяет маневрировать при организации содержания, излагать отдельные его части различными способами. Содержательные и целенаправленные интеграционные уроки вносят в привычную структуру обучения новизну и оригинальность, и имеют определенные преимущества:

- повышают мотивацию, формируют познавательный интерес, что способствует повышению уровня обученности и воспитанности учащихся;

- способствуют развитию изобразительных и музыкальных умений и навыков;

- позволяют систематизировать знания; способствуют развитию в большей степени, чем обычные уроки, эстетического воспитания, воображения, внимания, памяти, мышления учащихся (логического, художественно - образного, творческого);

- обладая большой информативной емкостью, способствуют увеличению темпа выполняемых учебных операций, позволяют вовлечь каждого ученика в активную работу на уроке и способствуют творческому подходу к выполнению учебного задания.

Проведение интегрированных уроков способствует повышению роста профессионального мастерства преподавателя, так как требует от него владения методикой новых технологий учебно - воспитательного процесса, осуществления деятельного подхода к обучению. Проведение интегрированных уроков под силу каждому преподавателю. Интегрированный урок способствует личностному, значимому и осмысленному восприятию знаний, усиливает мотивацию, позволяет более эффективно использовать рабочее время за счет исключения дублирования повторов. На интегрированном уроке решаются дидактические задачи двух и более учебных предметов. При подготовке к такому уроку необходимо:

- познакомиться с психологическими и дидактическими основами протекания интеграционных процессов в содержании образования;

- выделить в программе по каждому учебному предмету сходные темы или темы, имеющие общие аспекты социальной жизни;

- определить связь между сходными элементами знаний;

- изменить последовательность изучения тем, если в этом есть необходимость. Обучение на интегрированной основе может значительно обогатить современное образование в целом, внося в него возможность

освоения содержания учащимися на деятельностно - практическом уровне. Кстати, если умело выбирать репертуар, у ребят родится уверенность в своих возможностях, будет активизироваться интерес. Главная для всех форм работы, чтобы творческая инициатива оставалась за учеником. Задача преподавателя – развивать и активизировать творческое начало личности ребенка. Так постепенно мы стали работать вместе с хореографом. Внедряя в свои уроки методы интеграции, я заметила в своих воспитанниках развитие положительных качеств, таких как, стремление познания национальной культуры, достижения поставленной цели, их социальную активность, собранность и интерес к творчеству.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ветлугина Н.А. Музыкальное воспитание как одно из средств эстетического развития ребенка // О проблемах дошкольного воспитания. – М.: Учпедгиз, 1962.- 45с.
2. Дик Ю.И. Интеграция учебных предметов //Современная педагогика. - 2008. -№ 9. – 42 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М.: Музыка, 1968.- 221с.
2. Орлова Н.Д. Развитие голоса девочек. – М.: Академия педагогических наук РСФСР, 1960. - 102с.

Захарова Татьяна Юрьевна,
преподаватель по классу баяна высшей квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа №24», Казань

РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ УЧАЩЕГОСЯ БАЯНИСТА

Возраст учащегося: 8 лет, учащийся 2 класса.

Цель урока: формирование исполнительских и развитие технических навыков игры на инструменте.

Задачи урока:

- обучающие: освоение и накопление игровых навыков на инструменте; применение технических формул в сочетании с работой над художественным исполнением.

- развивающие: формирование и развитие технических навыков, навыков ведения меха, навыка овладения фразировкой, музыкального мышления и слуха.

- воспитательные: воспитание творческого отношения к работе; формирование музыкальной культуры учащегося.

Методическая цель: формирование у учащегося понимания развития художественно-технических навыков как средства для создания музыкально-художественного образа.

Форма урока: индивидуальная

Тип урока: комбинированный

Образовательные технологии:

-лично-ориентированные (опора на субъективный познавательный опыт обучающегося);

- развивающие;

- здоровьесберегающие (учет индивидуальных особенностей ребенка, равномерное распределение во время урока различных видов деятельности).

Методы обучения: беседа, показ, объяснение, этюд, упражнения.

Приемы и способы работы, применяемые на уроке:

- приемы, ведущие к упрощению исполнения: замедленный темп исполнения, игра каждой рукой отдельно, вычленение отдельных элементов фактуры и другие. Приемы строятся по принципу - от простого к сложному;

-приемы и способы работы, усложняющие исполнительскую задачу: увеличение числа повторов трудных эпизодов, пассажей, искусственное усложнение условий - более подвижный темп, транспонирование. Основная цель приемов - создание технического запаса, развитие выносливости, стабильности, уверенности и активности исполнения, совершенствование технических навыков, работы слуха в сложных условиях;

-приемы вариантного исполнения одного и того же фрагмента: изменение штриха, изменение метроритма, изменение туше. Применение метода вариантов активизирует восприятие, оживляет самоконтроль, способствует быстрому совершенствованию исполнительской техники.

Оборудование: ноты, инструмент.

Музыкальные произведения:

-Черни «Этюд» До - мажор;

- Русская народная песня «Как под яблонькой», обработка Аз. Иванова.

Ход урока.

I. Вводная часть.

Приветствие. Учащемуся объявляется тема, цель урока, значимость и степень сложности материала. Перед ребенком ставится задача понять, что овладение техническими навыками неразрывно связано и ведет к наиболее полной передаче художественного образа музыкального произведения.

II. Повторение.

1. Разыгрывание на гамме До мажор, необходимое для общей психофизиологической настройки, чтобы привести в состояние готовности игровой аппарат:

-исполнение гаммы двумя руками в две октавы равными длительностями (восьмыми); при восходящем движении гамма исполняется на крещендо, при нисходящем – на диминуэндо; характер туше - пальцевый удар.

-вариативное исполнение гаммы: штрихом стаккато; переменным штрихом (две ноты – легато, две ноты – стаккато, и наоборот). При исполнении ученик должен осуществлять слуховой контроль при смене меха.

2. Работа над Этюдом Черни. В процессе работы идет актуализация полученных ранее понятий и действий. Ученика спрашивают, что такое этюд – пьеса, предназначенная для совершенствования технических навыков. На уроке уточняется, что в «Этюде» решается конкретная техническая задача – игра по звукам арпеджио. Данный технический прием многократно повторяется – ученик выделяет арпеджио в нотном тексте самостоятельно. Используется соответствующая аппликатура, фразировка, динамика (два такта-крещендо, два такта – диминуэндо), штрихи (легато).

Работа осуществляется по фразам, предложениям, далее по частям. Преподаватель предлагает прослушать этюд в собственном исполнении в темпе Allegretto. Затем ученик старается исполнить этюд в подвижном темпе. Выученный этюд ученик транспонирует в другую октаву.

3. *Переменка*. Для предотвращения усталости ученику предлагают снять инструмент, сделать физическую разминку. Также в качестве смены рода деятельности ученик вместе с учителем выполняет несколько кинезиологических упражнений (Приложение №1).

III. Изучение нового материала.

1. *Работа над русской народной обработкой «Как под яблонькой».*

На начальном этапе учащемуся предлагается прослушать пьесу в исполнении учителя на инструменте, представить свой образ. Соотнести текст с будущим характером исполнения.

«Как под яблонькой такой, да под кудрявой зеленой,

Да под кудрявой зеленой, сидел молодец такой.

Сидел молодец такой, да не женатый, холостой,

Да не женатый, холостой, держал гусли под полой.»

Ученик определяет форму произведения: обработка содержит тему и две вариации.

2. Работа над темой. На начальном этапе ученик определяет темп, лад, границы предложений и фраз, повторяющиеся элементы. Можно попросить пропеть фразы со словами для большего понимания. Уточнить, что каждая фраза - относительно завершённый музыкальный оборот.

Далее ученик исполняет тему штрихом легато. Каждая фраза исполняется на одно движение меха. Образно ученику предлагается провести параллель: фраза, исполняемая на разжим - соответствует человеческому вдоху; фраза, исполняемая на сжим - выдоху. Следует обратить внимание ученика на окончание каждой фразы: окончания звука в данной пьесе должно происходить с помощью одновременного снятия пальца с клавиатуры и остановки меха (мехо-пальцевая артикуляция). Как внутри каждой фразы, так и внутри предложения ученика просят проставить динамические оттенки, а далее попытаться исполнить тему с указанной динамикой.

3. Работа над вариациями. Первая вариация написана пассажами шестнадцатыми нотами, исполняется штрихом легато. Для проработки вариаций используем следующие приемы:

- просим ученика исполнить вариации в замедленном темпе исполнения;
- приемы вариантного исполнения: просим ученика исполнить вариации с изменением штриха с легато на стаккато, две ноты легато - две ноты стаккато и наоборот, с изменением метроритма (ровные длительности на пунктир).
- приемы, усложняющие исполнительскую задачу: просим ученика исполнить вариации в более подвижном темпе, а также транспонировать текст.

4. Вторая вариация. Ученик самостоятельно определяет, что она построена на контрасте штрихов стаккато и легато, используемых в одной фразе. При объяснении исполнения контрастных штрихов просим ученика придумать образ, например – капельки дождя (стаккато) чередуются с текущим ручьем (легато).

IV. Заключительная часть.

Закрепление материала. На заключительном этапе урока ученик проигрывает пьесу целиком (по возможности), применяя и закрепляя

художественно-технические навыки, полученные на уроке. Анализирует свое исполнение с указанием допущенных ошибок (если имеются), и поиском способа их устранения на основе пройденного урока. Оценивает свое исполнение.

Домашнее задание. – «Этюд» – играть верной аппликатурой (арпеджио) в подвижном темпе, транспонировать;

- «Как под яблонькой» - тему играть выразительно, соблюдая фразировку, аккуратно завершая фразы (мехо–пальцевая артикуляция); прорабатывать вариации, проигрывая их в медленном темпе, штрихом стаккато, переменным штрихом) .

Вывод: в развитии художественно-технических навыков игры на баяне главное не только пальцевая ловкость, а убедительная передача художественного замысла композитора в произведении. Но именно для этого и необходимо владеть достаточным запасом технических средств. К ним относятся:

-овладение технологией игры на баяне (постановка, освоение клавиатур, аппликатурные навыки, навыки ведения меха);

-постижение логики музыкального произведения и эмоциональное переживание его содержания (музыкальное мышление, музыкальный слух, навык овладения фразировкой, выразительными средствами-динамикой и штрихами, средствами артикуляции-туше и приемы игры мехом.) И чем этот запас богаче, тем реальнее возможность наиболее полной передачи музыкального содержания исполняемых произведений.

Приложение 1

Кинезиологические упражнения для развития памяти и внимания.

Взаимосвязь интеллектуальных и творческих способностей с физической активностью человека выявлена уже давно, и более глубоким изучением этого вопроса занимается наука кинезиология. Кинезиологические упражнения направлены на синхронизацию работы правого и левого полушария мозга. Это значит, что выполняя их мы одновременно тренируем аналитические,

математические способности, а также воображение, креативность и творческие навыки. Данные упражнения направлены на улучшение памяти и внимания ребенка.

Упр 1. «Колечко». Задача - как можно быстрее составить колечко с большим и остальными пальцами поочередно. Повторяется от указательного пальца к мизинцу и в обратном порядке. Можно усложнить упражнение, выполняя его двумя руками одновременно.

Упр 2. «Зайчик-колечко-цепочка» В этом упражнении необходимо попеременно изобразить три фигуры: зайчика, колечко и цепочку сначала левой рукой, потом правой рукой по 8-10 раз.

Упр 3. «Гусь-курица-петух». В упражнении, как и в предыдущем, чередуются три фигуры: гусь, курица, петух.

Упр 4. «Лезгинка». В упражнении одновременно задействованы обе руки. Исходное положение: левая рука сложена в кулак, большой палец разогнут и смотрит в сторону, ладонь развернута вверх. Правая ладонь расправлена, смотрит вниз и приставлена к мизинцу левой руки. Задача – одновременно сменить положение рук. Исполняется 6-8 раз.

Упр 5. «Ухо-нос». Исходное положение: левой рукой необходимо взяться за кончик носа. Правой – за левое ухо. Отпустив одновременно нос и ухо хлопаем в ладоши, а затем возвращаемся в исходное положение, поменяв руки.

Клименко Ольга Вячеславовна,

преподаватель по классу баяна первой квалификационной категории

МБУДО «Детская музыкальная школа №23», Казань

**ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ПОДБОРА
ПО СЛУХУ КАК ФАКТОР ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ МОТИВАЦИИ
У ОБУЧАЮЩИХСЯ ДМШ В КЛАССЕ БАЯНА**

В последнее время развитию творческих способностей детей уделяется очень большое внимание. Всеми признано, что ученику необходимо прививать навыки чтения с листа, транспонирования, подбора по слуху. Но всё же, об этом больше говорится, чем делается. Часто родители наших учеников с

сожалением говорят о том, что они в своё время, пусть не все, но многие, не зная музыкальной грамоты, уверенно подбирали и играли на слух различные мелодии, песни. А их дети, обучаясь в музыкальной школе и имея теоретические знания, очень часто не могут подобрать знакомую мелодию или сыграть простой аккомпанемент к ней.

Обучению учащихся подбору по слуху следует уделять время с самых первых уроков. Продолжительность занятий будет зависеть от способностей ребёнка. Иногда учащиеся младших классов подбирают мелодии буквально с ходу, а старшеклассники затрудняются это сделать даже после домашних упражнений.

С чего же следует начать? Естественно, надо идти от простого к сложному. Первые подобранные песенки, попевки должны быть постепенными. Затем можно использовать песенки с одним скачком и более.

Подбирать мелодии необходимо от разных нот, в том числе и от чёрных клавиш, что очень важно как первый навык транспонирования.

На подборе мелодии останавливаться долго не следует. С первых же лёгких песен надо начинать подбор басов. Как объяснить ребёнку, какие басы выбрать? Надо объяснить ученику, что существует определённая закономерность в подборе гармонии. Практически любую песню можно уложить в три аккорда, построенных на главных ступенях лада: Т – тонический аккорд, построенный на I ступени лада; S – субдоминантовый аккорд, построенный на IV ступени лада; D – доминантовый аккорд, построенный на V ступени лада. Чередование этих аккордов формирует гармонию аккомпанемента песен. Главное, научить ребёнка правильно определять тональность, найти тонику.

На первоначальном этапе подбор осуществляется на основе «квадрата»: I–IV–V–I ступени. Педагогу следует давать задание учащемуся строить «квадраты» в любых тональностях. Нужно объяснить ученику, что после I ступени можно взять IV или V ступень, а после IV – V, то после V можно взять

только I ступень. Это азы гармонии. Как правило, после объяснения принципа «квадрата», дети успешно подбирают гармонии к простым мелодиям.

После овладения навыков подбора басов следует вводить систему «бас-аккорд»: в левой руке – бас-аккорд, в правой руке – мелодия. Вначале рекомендуется поиграть различного рода аккомпанементы левой рукой, используя серию из трёх аккордов – T-S-D: T-D-T, T-S-D-T, T-S-T-D-T, T-D-T-S-T-D-T. Левая клавиатура баяна устроена так, что кнопка тоники окружена D и S. Доминанта всегда находится выше, а субдоминанта – ниже. Поэтому, подбирая нужный бас и аккорд, не требуется больших скачков на левой клавиатуре, что очень удобно.

Не следует примитивно чередовать бас и аккорд. Педагог должен научить ученика нескольким ритмическим приёмам, вариантам изложения гармонии. Сначала простым, затем более сложным: с различными паузами, в синкопированном ритме и т.д. Это уже азы гармонической фактуры. Надо объяснить ученику, что бас часто повторять не следует. Если гармония не меняется на протяжении нескольких долей, можно не повторять один и тот же звук в басу, а использовать переменный бас: от каждой функции найти V ступень и играть попеременно основную функцию и её V ступень. Можно использовать и другие ступени для переменного баса, например III или VII.

Следующий этап в работе – подбор песен с модуляциями и отклонениями в параллельную тональность, что встречается, чуть ли не в каждой песне. Для малышей педагог не называет функций, а просто добавляет к известному «квадрату» два баса, конкретно называя их, например, Си-бемоль, Ми-бемоль. Это доминанта параллельной тональности и её тоника. Можно называть их «усложнением». Как только ученик начинает хорошо ориентироваться в параллельных тональностях, следует объяснить, что нужно строить «квадраты» обеих тональностей, и это будут те самые функции, которые понадобятся для подбора.

В зависимости от лада, тонические и субдоминантовые аккорды могут быть мажорными или минорными. Доминантовые аккорды, как правило, всегда мажорные.

Чтобы подобрать удобную для пения тональность, попробуйте вначале сыграть любой тонический аккорд. Если петь тяжело, то тональность нужно поменять на ступень выше или ниже. Далее нужно найти в левой клавиатуре необходимые функции T-S-D и, пропевая мелодию песни голосом, подобрать на слух подходящую бас-аккордовую гармонию.

Начальный бас обычно приходится на сильную долю такта, поэтому, если песня начинается из-за такта, то первая нота не аккомпанируется.

Игра по слуху - увлекательное занятие и отличный стимул для дальнейших занятий учащихся. Создаётся прекрасный эмоциональный фон, активизируется деятельность учеников на уроке, углубляются знания по сольфеджио, повышается успеваемость. Дети получают больше радости от общения с музыкой. К творческой деятельности учеников приобщаются и их родители. Они с удовольствием поют под аккомпанемент своих детей, выступают на родительских собраниях, создаются даже семейные ансамбли. Всё это даёт право утверждать, что подбор по слуху – одно из важнейших средств творческого самовыражения учащихся. Воспитав у детей навык подбора по слуху, мы дадим возможность свободно музицировать даже учащимся со средними музыкальными способностями.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Шахов Г.И. Игра по слуху, чтение с листа, транспонирование - М.: ВЛАДОС, 2004.
2. Парнес Г.Е., Оськина С.Е. На баяне – по слуху - Самоучитель. - М.: АСТ, 2004 год.
3. Пуриц И. Методические статьи по обучению игре на баяне - Москва, 2009 г.
4. Ядова, И. Пособие для развития навыка подбора по слуху в классе фортепиано I часть И. Ядова. – СПб.: Композитор 2005г.

Кочергина Наталья Викторовна

преподаватель по классу домры первой квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа №23» Советского района г.Казани

**РОЛЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА СТРУННЫХ НАРОДНЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ В ЭСТЕТИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ОДАРЕННЫХ
ДЕТЕЙ В ДМШ**

Струнные музыкальные инструменты являются знаковыми в национальной культуре России. Они известны и популярны во всем мире. Прежде всего, здесь нужно назвать балалайку – символ России и русскую домру.

Изначально на Руси исполнительством на народных инструментах занимались скоморохи, которых можно назвать первыми профессиональными исполнителями на струнных народных инструментах. В старинных церковных книгах мы можем видеть изображения царя Давида в окружении музыкантов, среди которых и домрачей – исполнители на лютневидной и тамбуровидной домре.

К сожалению, во времена правления царя Алексея Михайловича Тишайшего было принято решение уничтожить скоморошество как класс. Естественно, что именно музыкальные инструменты, которые являлись отличительной чертой скоморошества, были уничтожены в первую очередь.

С тех пор все эти инструменты продолжали бытовать в народе, но перешли из профессиональной сферы в бытовую среду. В этих условиях и произошло превращение придворной домры в народную балалайку. По сути, это был тот же инструмент, получивший другую функцию.

Возрождение профессионального инструментального исполнительства на народных инструментах связано с именем В.В. Андреева. Сегодня Василия Андреева можно было бы назвать успешным продюсером. Он обладал огромной силой убеждения и способностью увлекать. Он сумел увлечь своей идеей практически всю Россию. Император Николай II принял решение, о том, что в каждой воинской части должны быть свои любительские оркестры

национальных музыкальных инструментов. В царской семье также практиковалось исполнительство на балалайках и домрах.

После Октябрьской революции исполнительство на народных инструментах получило новый толчок. Новая государственная идеология оказала благотворное воздействие на их развитие. Все они встали на службу патриотической идее.

В довоенное и послевоенное время народные инструменты занимают прочное место в академической музыкальной среде. Открываются кафедры народных инструментов в консерваториях, музыкальных училищах. Огромное количество детей обучается в музыкальных школах игре на домре и балалайке. Растет уровень исполнительства, формируется исполнительский и педагогический репертуар.

Сейчас школа исполнительства на струнных народных инструментах находится на пике своего развития. Она способна быть гибкой в современном динамично меняющемся мире, реагировать на вызовы времени. По традиции, заложенной В.В.Андреевым народник – это, прежде всего, энтузиаст своего дела.

На современном этапе своего развития народно-инструментальное исполнительство по своей сути - уникальная творческая лаборатория, которая способна дать современному обществу эстетические и нравственно полноценные образцы музыкальной культуры. Особо важна перспективность детского исполнительства на народных инструментах как музыкально-просветительской лестницы.

Обучаясь игре на народных инструментах, учащиеся ДМШ имеют возможность приобщиться к миру музыки, присвоить его богатства. Только в этом случае появляется надежда на то, что они станут в повседневной жизни слушать записи шедевров академического музыкального искусства, посещать концерты, на которых они исполняются и т. д.

Инструмент, оставшийся выразителем музыки традиционной и в то же время, получивший способность воспроизводить произведения музыкальной

классики, несет огромную просветительскую функцию, поскольку существует фактор «психологического доверия» к нему. В педагогический репертуар для народных инструментов входят народные и популярные мелодии наравне с переложениями классических произведений. По мере роста исполнительского мастерства ученика в его исполнительский репертуар входят все более сложные произведения музыкальной классики, оригинальные произведения высокого уровня сложности и художественной ценности.

Преподавателями накоплен богатый практический опыт, достигнуты позитивные результаты в области диагностического тестирования, разработки методики обучения одаренных детей, создания соответствующих учебных программ. Юные исполнители на струнных народных инструментах получают высокую оценку жюри различных конкурсов.

Струнные народные инструменты прекрасно подходят для ансамблевого и оркестрового исполнительства, могут вписаться в разнообразные исполнительские составы, сочетаться с различными инструментами. Совместное музицирование всегда вызывает неподдельный интерес со стороны учащихся, воспитывает в них умение работать в команде, формирует лидерские качества.

Народные инструменты прекрасно подходят для реализации воспитательной функции музыкального образования благодаря их связи с народными традициями и культурой. Они обеспечивают связь поколений, что особенно важно на современном этапе. Патриотическая составляющая в развитии личности сейчас актуальна как никогда.

Таким образом, исполнительство на народных инструментах полностью и как нельзя лучше отвечает их решению основных задач музыкальной школы: привлечению большого количества детей к занятиям музыкой, эстетическому развитию личности, воспитанию грамотного слушателя-любителя музыки, выявлению одаренных детей, их профессиональной ориентации, формированию базы для развития музыкальной культуры в нашей стране.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. - М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002. — 351 с.
2. Имханицкий, М.И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России Текст.: учеб. пособие для музыкальн. вузов и училищ / М. И. Имханицкий; РАМ им. Гнесиных. - М., 2008. - 370 с.

Ларионова Оксана Михайловна,
преподаватель по классу домры первой квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств № 7», г. Набережные Челны

РАЗВИТИЕ МЕТРОРИТМИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ДОМРЕ

Музыка воздействует на человека с самых первых дней его жизни. Русский физиолог В.М. Бехтерев изложил свои мысли в работе «Значение музыки в эстетическом воспитании ребенка с первых дней его детства». Музыкальное воспитание понимается им как процесс выработки навыков, привычек, вкусов, приобретаемых в процессе деятельности.

В основе музыкальности лежит способность эмоционального переживания, способность произвольного пользования слуховыми представлениями и способность активного (двигательного) переживания музыки, ощущения эмоциональной выразительности ее ритма, его точного воспроизведения - ритмическое чувство.

Б.В. Асафьев отмечает, что «ритм - это то, что дает движение (жизнь) музыке, ритм легко ощутить, но трудно осознать и определить».

В основе чувства музыкального ритма лежит восприятие выразительности музыки, поэтому вне музыки чувство музыкального ритма не может ни пробудиться, ни развиваться.

В понятие чувства метроритма входят:

а) ощущение равномерности движения в разных темпах или интуитивное восприятие метрической пульсации музыкальных произведений;

б) ощущение размера, т.е. сочетание и чередование ударных и безударных долей;

в) осознании воспроизведение ритмического рисунка.

В процессе движения под музыку дети интуитивно постигают закономерности метроритмического строения мелодии. После такого предварительного этапа переходят к сознательному усвоению метроритма на основе изучения нотной грамоты.

Формирование чувства ритма является одной из важных задач начального обучения. Воспитание любви к музыке, развитие чувства ритма, ладового слуха и музыкального мышления, формирование игровых умений и навыков, освоение элементов нотной грамоты - все это в работе с начинающими переплетается друг с другом. Главные помощники в изучении ритма - слух и музыкальная память, физическое ощущение движения. Методика работы над элементами музыкального ритма разнообразна. Начиная с самых первых уроков и в течение всего первого года обучения используется задание «Хлопай в такт». Вместе с детьми пробуем уловить и воспроизвести хлопками метрический пульс речи, а затем звучащей музыки. Подойдут любые детские стихотворения (А. Барто, С. Маршака, Б. Заходера), детские песни, инструментальная музыка. На первых занятиях важно добиться осознания равномерности музыкального пульса, мерного следования метрических долей или, как мы говорим, «шагов, которые слышны в музыке». С этой целью мы обращаемся к доступным песенкам с сопровождением. Это песенки - «Мы идем с цветами», «Красная коровка», «Как у нашего кота», «Пастушок», «Ёлочка» - Красев, «Перепёлочка» - белорусская народная песня, «Весёлые гуси», и др.

Ученик должен услышать равномерную пульсацию, мерно прошагать или простучать, чередуя правую и левую руку. Следует как можно раньше предоставлять детям возможность самим исполнять простенькие пьески на инструменте. Это «Как у нашего кота», «Петушок», «Андрей-воробей», «Пастушок» и другие песенки. Разбираем песни, находим их музыкальный пульс, ритм. Это возможно сделать уже с первых уроков, передавая

музыкальный пульс и ритм с помощью пиццикато. Чуть позже ученик сможет это сделать и медиатором.

Обращаясь к инструментальной музыке, играем ученику любые произведения из школьного репертуара: «Мишка с куклой» М. Качурбины, «Веселые гуси» и «Ёлочка» Красева. Ученик отмечает пульс и ритм звучащей музыки, затем мы обращаемся к более сложным пьескам. Для такой работы с детьми подходят марши, танцы, песни, во всех этих пьесках, если вслушаться, можно услышать ровные шаги музыки. Далее мы обращаемся к исполнению ритмических рисунков мелодии в движении.

Удобнее начинать работу с учеником с детских песенок, попевок, для которых характерно чередование простейших длительностей, четвертей и восьмых.

- 1). Петушок, петушок, золотой гребешок.
- 2). Андрей, воробей, не гоняй голубей.

Главное условие в подборе песенного материала - расположить его по степени возрастающей трудности: от простых к более сложным ритмическим рисункам. Поём песенки со словами, хлопая короткие звуки - в ладоши, длинные - по коленям. И закрепляем ритмические рисунки со зрительными ощущениями: выкладываем все ранее разученные песенки полосочками - короткими и длинными. Так мы подходим к графическому изображению долгих и коротких звуков, к нотной записи. С первых же уроков в альбомах учимся фломастером «рисовать» восьмые и четверти.

Теперь все пройденные песенки ученик может записывать в альбом и играть и петь от любого звука. В работе используем следующие приемы:

- а) восьмые - в хлопки; четверти - по коленям;
- б) разделиться - учитель поет четверти, ученик - восьмые, и наоборот;
- в) прохлопывать ритмический рисунок (по очереди) по фразам (предполагается, что с первых шагов обучения ученик знакомится с фразировкой).

В дальнейшей работе пользуемся системой ритмослогов. Длинный звук обозначается «та», короткий - «ти». Так значительно облегчается прочтение ритмической записи, без всякого счета. Теперь ученик может самостоятельно прочесть предложенный ритмический рисунок. Очень важно научить ребенка грамотно читать нотный текст!

Начав ритмическое воспитание ученика с ощущения равномерной пульсации, мы подводим его к чередованию сильных и слабых долей. Доли такта рекомендуется отмечать размахами правой руки. Ученик знакомится с понятием: сильная доля, слабая доля. Дальше можно говорить о такте и тактовой черте, которая ставится перед сильной долей. Знакомим с понятием размера, затакта, темпа. С первых же шагов обучения ребенку нужно понять смысл паузы. Дети должны понять, что пауза - знак молчания, но не остановка в движении. Очень важно стараться как можно легче и понятнее преподносить ребенку необходимые знания.

Затем детям можно предложить прохлопать простейшие ритмические рисунки. Подобные задания прекрасно тренируют не только чувство ритма, но и внимание, память, координацию. Хорошим методом является использование различных приемов ритмического «эха». Можно прохлопать ритм или сыграть мелодию и дать задание воспроизвести ритмический рисунок. Можно повторить ритм знакомой мелодии по памяти. Долговременную ритмическую память развивает игра «Отгадай песенку». Воспроизводим ритм знакомой песенки и просим ученика отгадать ее. Репертуар: детские песенки «Два кота», «Маленькой елочке», «Андрей-воробей». При работе по воспитанию чувства ритма очень важно усвоить взаимосвязь между метром и ритмом.

а). Воспользуемся следующим приемом - определим музыкальный пульс и ритм любой знакомой мелодии. Учитель отбивает пульс, а ученик - ритм и наоборот.

б). Усложним задание: сам ученик исполняет и музыкальный пульс, и ритм.

в). Уяснить взаимосвязь между метром и ритмом поможет пропевание мажорных звукорядов.

Поем, одновременно отмечая метрические доли. Дети уясняют, что четверть длится одну долю, восьмые - по две на долю, а половинная тянется две доли.

Существуют различные методы объяснения ритма. Можно предложить следующий: четверти ассоциируются с шагом; восьмые - с бегом, а половинные - с остановкой.

Следует отметить, что в своей работе по воспитанию чувства музыкального ритма мы стараемся не прибегать к счету. Арифметический счет мешает естественному развитию ритмического чувства. Следует подчеркнуть, что музыкально-ритмическое чувство развивается только в процессе музыкальной деятельности.

Несомненно, практическая работа с увлекательным музыкальным материалом, даже на самых ранних стадиях обучения, принесет пользу, будет способствовать формированию умения «слышать» музыку, следить за её развитием, воспитает ритмическое чувство начинающих музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Климов Е. Совершенствование игры на трёхструнной домре. М.: Музыка, 1992. – 119с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. М.: Музыка, 1965. – 272с.
3. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. М.: Музыка, 1992. -91с.

Минигалеева Гульнара Вильдановна,
преподаватель по классу баяна

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

РОЛЬ ШТРИХОВ В РАСКРЫТИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЫ НА БАЯНЕ

Художественный образ - особая форма отражения и познания. В музыке черты художественного образа заключаются в совокупности всех элементов

музыкальной речи, её интонационно-мелодическим строем, выразительными особенностями метра, ритма, темпа, лада, гармонии, динамических оттенков, а также композицией музыкального произведения.

Для того, чтобы донести произведение до слушателя исполнителю необходимо владеть музыкально-выразительными средствами. В арсенале пианиста их много: динамика, темп, размер, артикуляция и т.д. Остановимся на таком понятии как артикуляция. Под артикуляцией понимается «искусство исполнять музыку и прежде всего мелодию, с той или иной степени расчлененности или связанности, искусство использовать в исполнении всё многообразие приемов легато и стаккато» - пишет А.Браудо. К видам артикуляции относятся способы звукоизвлечения, которые реализуются в штрихах. Каждому штриху соответствует определенный знак, который указывает как надо играть ноту

«Через музыку проникнуть в душу!

Через музыку понять себя!

Сердцем красоту ты должен слушать –

Истину откроешь для себя!»

Пройдя путь с 1 по 8 класс, учащиеся, за это время должны постичь духовный опыт человечества и раскрыть механизм превращений жизненных явлений в музыкальные образы. А главное научиться: СЛУШАТЬ – ЧУВСТВОВАТЬ – ПОНИМАТЬ. Секрет обучения ребенка состоит в развитии творческих способностей и свободному творческому мышлению, постижение абсолютной свободы творчества через непосредственное знание природы и своего внутреннего опыта.

Развитие у ученика художественного образа при игре музыкальных произведений – одна из самых важных задач для педагога-музыканта. Возвращаясь вновь и вновь к изученным произведениям, мы заставляем наши чувства звучать по новому, находить новые образы и эмоциональные вершины. За счёт хорошего знания текста, можно полностью отдаваться во власть

музыкально-образного мышления, выражению своего воображения, темперамента, характера, иными словами – всей личной целостности.

Художественный образ имеет выход не в структуру нотного текста, а в личностную сферу исполнителя, когда сам человек становится, как бы продолжением музыкального произведения. Когда речь идёт о высоких мотивах обращения к музыке, то налицо эмоционально-эстетическая деятельность исполнителя. Это и есть музыкально-образное мышление.

Здесь музыкальное содержание предстаёт, как эмоции, чувства и настроение. С.Е. Фейнберг говорил: «Неверно сводить содержание музыкального произведения лишь к эмоциям, потому, что в музыкальном мышлении имеются также логические элементы». Верно то и другое. При работе над художественным образом произведений речь должна идти об эмоциональной логике.

Задача педагога суметь направить мысли ученика в верное русло рассуждений, помочь разобраться в содержании произведения. Педагог практически всегда умеет определить уровень эмоциональной отзывчивости своего ученика. Если она не достаточна для воплощения художественного образа, то необходимо искать пути для пробуждения её у него.

Бывает такое, что ученик эмоциональный, но он не понимает, не чувствует именно эту музыку. Как порой трудно в музыке отобразить спокойствие во всей глубине, как трудно отобразить радость. Чаще всего удаётся «напор» и его обратная сторона – вялость и равнодушие. Часто бывает, что у ученика полное отсутствие какого-либо подобия настроения. Всё «настроение» преподаватель «приклеивает» тщательной работой, а во время публичных выступлений они быстро «отлетают» обнажая сущность ученика.

Как же помочь ученику в преодолении малой эмоциональности? Объясняя ученику, что надо делать, надо сразу же показать, как это делается и вновь, и вновь возвращаться к действию, определённом движению.

Часто бывает, когда показом движения и конечно собственным проигрыванием, можно «разбудить» ученика. От преподавателя требуется

максимум выдержки и терпения, чтобы добиться от ученика осмысленного действия. Ведь ученик не должен превращаться в «марионетку». Каждое его движение должно быть наполнено чувством, а также осознанием того, что этого хочет он сам.

Образное мышление ученика – это новообразование его сознания, которое предполагает принципиально новое отношение к музыкальной игре.

Музыкальный образ исполнителя – художника – это та обобщённая «картина» его воображения, которая «руководит» непосредственным исполнением через свои универсальные составляющие. Как в сочинении, так и в исполнении, решающее звено – интуиция. Разумеется, крайне существенны техника и рассудок. Чем более тонкие душевные переживания должен выявить исполнитель, тем более отзывчив и разработан должен быть его технический аппарат. Но пальцы будут молчать, если душа безмолвна. Рассудок необходим, чтобы досконально выявить каждую грань произведения. Однако в конечном итоге главная роль принадлежит интуиции, определяющее условие в творчестве – музыкальное чувство, музыкальное чутьё.

При работе над художественным образом музыкального произведения, основной задачей педагога является развитие ряд способностей у ученика способствующих его «увлечённости» при игре. К ним относятся – творческое воображение и творческое внимание. Воспитание творческого воображения имеет целью развитие его ясности, гибкости, инициативности. Способность ясно, рельефно представить себе художественный образ, характерна не только для исполнителей, но и для писателей, композиторов, художников.

Художник, актёр получает материал для своей творческой работы из повседневной жизни, а музыканту повседневная жизнь не даёт обычно готового музыкального материала для воображения. Он нуждается в постоянном приобретении специального опыта, он должен уметь слышать и делать отбор. Поэтому необходимым условием для воспитания творческого воображения музыканта является достаточно высокий уровень слуховой культуры.

Наблюдая за игрой ученика, мы часто слышим такие недостатки, как недослушивание длинных звуков, неумение выделить главный голос и смягчить другие, не умение выбрать правильный темп, сделать фразировку, повести эмоционально правильно динамическую линию. Особенно это часто наблюдается при игре кантилены.

Самое ценное качество любого инструмента – это звучность, его «голос». Поэтому очень важна интуиция, техника и рассудок. Чем более тонкие душевные переживания должен выявить исполнитель, тем более отзывчив и разработан должен быть его игровой аппарат. Очень важен процесс вслушивания в музыку. Он должен быть конкретизирован определёнными задачами – прослушать ритмический рисунок, мелодические ходы, мелизмы, смену штрихов, приёмы звукоизвлечения, тишину, остановки, паузы. И даже паузы необходимо слушать, это тоже музыка, а слушание музыки не прекращается ни на минутку! Ученик должен тренировать. Очень полезно играть с закрытыми глазами. Это помогает сосредоточить слух. Анализ качества игры будет более острым. Все имеющиеся «погрешности» будут услышаны лучше, т.к. при такой тренировке обостряется слуховое восприятие.

Увлечь ученика к игре мелодии, раздуть у него огонёк отзывчивости можно путём сравнений и сопоставлений. Музыка может подсказать воображению зрительные впечатления. Можно использовать и словесные подтекстовки, как для маленьких детских пьес, так и для развёрнутых крупных форм. Необходимо воспитывать в ученике любовь к творчеству. В.А. Сухомлинский писал: «Втискивая в голову детям готовые истины, учитель не даёт ребёнку возможности даже приблизиться к источнику мысли и живого слова, связывает крылья мечты, фантазии, творчества...» Все методы сравнений и сопоставлений очень важны при работе над художественным образом в произведении, но необходимо обращаться и к игровому аппарату исполнителя.

В процессе работы над произведением музыкант добивается наиболее полного раскрытия его идейно-художественного содержания с помощью всех имеющихся выразительных средств инструмента .

При разборе музыкального произведения главное, погрузить сознание ребёнка в ту атмосферу, эпоху в котором было написано музыкальное произведение, детально разобрать его строение, сделать тональный план, определить кульминацию. Определить при помощи каких средств выразительности и технических приёмов будет показана главная тема, разработка.

Для качественной игры необходимо изучить произведение «изнутри». Значительное место в работе над произведением занимает анализ. Необходимо всё понять, ведь понять, это сделать первый шаг к тому, чтобы полюбить. Восприятие музыки неотделимо от формы. Горячая эмоциональная отзывчивость на музыку не только не находится в противоречии, но наоборот, получает почву благодаря умному логическому анализу. Надуманность гасит творческое пламя, обдуманность – возбуждает эмоциональные творческие силы.

В анализе не может быть какой-то особой схемы. В каждом произведении есть неповторимые черты, придающие ему индивидуальность, прелесть. Найти их и преподнести – задача педагога. Грамотное использование учеником методов и приёмов, это залог профессиональной и эмоциональной игры. Задача педагога помочь раскрыть произведение, направить в «нужное русло», но при этом дать ему возможность самому представить содержание произведения, узнать его мысли и желания.

Педагогу необходимо всегда стремиться пробуждать чувства и желание к музыкальному исполнительству у учеников, тем самым обогащать их духовный мир, развивать эмоциональность и отзывчивость.

Самостоятельность, активность ребенка в поисках интересной грамотной трактовки пьесы базируется на его умении слышать и анализировать конструкцию произведения с одной стороны, а с другой — на его музыкальном багаже, запасе музыкальных и художественных впечатлений вообще. Нужно постоянно (в классе, дома, на концертах) слушать музыку, много читать, посещать художественные выставки. Тогда очень скоро педагог будет разговаривать с обучающимся, как с равным, не навязывая свою трактовку, а

обсуждая варианты, выбирая совместно наилучший. Ведь музыка тем и прекрасна, что допускает множество вариантов интерпретации.

Все дело в том — насколько грамотно, профессионально мы относимся к музыкальному тексту, насколько богата наша музыкальная культура. Для правильной передачи художественного содержания музыкального произведения, ученик должен обладать спецификой звукоизвлечения на инструменте, анализе технологии и систематизацией основных штрихов. Зная форму стилистические особенности, фактуру произведения ученик должен найти соответствующие игровые движения и приемы звукоизвлечения позволяющие выполнить эту задачу. Одним из важных этапов игры является работа пальцев рук – их чувственность, опора, нажим, артикуляция. Работа над игровым аппаратом, это одна из важных и труднейших задач исполнителя.

Особое место следует уделять штрихам. «Штрихи — это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно- смыслового содержания музыкального произведения». (Б.Егоров «Баян и баянисты». – М., 1984. – Выпуск 6).

Слово штрих (нем. Strich) в переводе означает – черта. Однако в русском языке это слово употребляется в самых различных значениях. Мы говорим «черты стиля», «штрихи к портрету», «черты характера» и т.д.

В живописи под «штрихом» понимают удачно найденный оттенок светотени, мазок кисти, в поэзии – это единственно нужное слово, в театре – образно-выразительная интонация в произнесении слова, жест, мимика, поза, в музыке - это качество (характер) извлекаемых звуков. Однако, несмотря на такое различие результатов (мазок, слово, звук), штрихи в различных видах искусства имеют и общую характеристику — все они являются результатом (продуктом) действий, а не самим действием.

В звукоизвлечении на музыкальном инструменте это понятие «штрих» может быть отнесено как непосредственно к звуку в смысле «черта звука», так и к технологическому действию (способу, приему или виду артикуляции) в смысле «черта действия».

И хотя эти две стороны исполнительского процесса тесно взаимосвязаны, звуковую цель и действие ни в коем случае нельзя отождествлять.

Итак, определение штрихов на баяне, аккордеоне может иметь следующую формулировку: Штрихи – это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно-смыслового содержания музыкального произведения.

Конкретизация звуковой цели (штриха) и выбор соответствующего артикуляционного приема могут быть сделаны лишь в определенном музыкальном произведении.

В зависимости от художественного образа и стиля сочинения, от глубины понимания художественных задач исполнителем и его мастерства во владении инструментом артикуляционно-штриховые указания автора в нотном тексте могут быть воспроизведены различными разновидностями приемов звукоизвлечения и, следовательно, будут иметь значительное разнообразие в своем конечном звучании. Это наложит на интерпретацию произведения индивидуальную особенность, что является весьма существенным моментом при истинно талантливом исполнении.

Чем талантливее музыкант, чем глубже вникает он в содержание и стиль исполняемого произведения, чем богаче его арсенал исполнительских приемов звучания, тем правильной, интересней и своеобразней передаст он авторский замысел звуковыми средствами баяна, аккордеона.

Следует подчеркнуть особо, что штрихи должны отражать характер музыки, которая бывает торжественной, лирической, скорбной, повествовательной, шутовой и т.д.

Для каждой из этих образных сфер нужны соответствующие характерные звуковые формы, передающие мысли. Музыкальное исполнительство включает в себя целый комплекс штрихов и различных приемов звукоизвлечения. Рассмотрим характерные особенности основных штрихов и способы их исполнения.

Штрихи можно разделить на два вида: штрихи меха и штрихи пальцев.

Штрихи меха баянисты исполняют левой рукой за счет изменения характера движения меха. К ним относятся: мягкий штрих – деташе, твердый штрих – маркато, резкий штрих – сфорцандо, три вида портаменто, а также стаккато и тремоло мехом.

Штрихи пальцев исполняются за счет изменения характера работы пальцев. Сюда относятся все виды легато, стаккато (кроме мехового) и нон легато.

Если деташе создает впечатление певучести, то маркато сообщает звучанию максимальную четкость, выразительность. Особенно заметно значение штриха маркато при исполнении аккордовой фактуры в произведениях мужественного, оптимистического характера.

Сопоставив штрихи деташе и маркато, можно убедиться насколько важно владеть ими и как необходимо уметь правильно избрать тот или иной штрих, в зависимости от содержания пьесы.

Martele – акцентированное стаккато. Способ извлечения данного штриха сходен с извлечением marcato, однако характер более острый. Рывки мехом выполняются коротким волевым движением левой руки:

Штрихам marcato и martele следует уделять больше внимания в работе, поскольку они являются важными выразительными средствами для баяниста. К сожалению, часто приходится слышать ровное, маловыразительное меховедение, в лучшем случае украшенное динамическими «вилочками», а мобильность при игре мехом различных приемов и штрихов отсутствует.

Legato – связная игра.

Штрихи легатиссимо и легато имеют очень широкое распространение.

Штрих легато является важнейшим средством кантиленной игры. Поэтому им должен в совершенстве владеть каждый баянист, если он хочет, что бы «пение» его инструмента не прекращалось, а звучание было ровным и плавным. Исполняемые этим штрихом народные песни звучат особенно хорошо.

При игре легато пальцы располагаются на клавиатуре, поднимать их высоко нет никакой необходимости, не следует с излишней силой давить на

клавишу. Баянист должен запомнить с первых шагов обучения, что сила звука не зависит от силы нажатия клавиши. Играя кантилену, очень важно чутко осязать поверхность клавиш кончиками пальцев. «Клавишу надо ласкать! Клавиша любит ласку! Только на неё она отвечает красотой звука!» — говорил Н. Метнер («Повседневная работа пианиста и композитора». — М., 1963).

«Кончик пальца должен как бы срастись с клавишей, ибо только так может возникнуть ощущение, будто клавиша – продолжение руки», — писал Й. Гат. («Техника фортепианной игры». – М.:Будапешт, 1967)

Колотить жесткими твердыми пальцами не нужно. Свободная мягкая кисть вместе с предплечьем должна как бы дышать, пластично следуя за изгибами мелодической линии и помогая тем самым работе пальцев. При этом важно равномерно распределять силу пальцев, особенно при атаке и окончании звука, а также следить за плавным ведением меха:

Non legato – исполняется одним из трех основных видов туше при ровном ведении меха. Звучащая часть тона сокращается на половину.

Этот штрих приобретает ровность именно в том случае, когда звучащая часть тона будет равна искусственной паузе, возникшей между звуками мелодической линии.

Staccato – острое, отрывистое звучание.

Извлекается, как правило, замахом пальца или кисти при ровном ведении меха. В зависимости от музыкального содержания этот штрих может быть более острым, но в любом случае реальная длительность звучания не должна превышать половины ноты, указанной в тексте. Пальцы легкие и собранные.

Ясное слуховое представление штриховой палитры и забота о её разнообразии должны сопровождать работу над каждым музыкальным произведением.

Кроме того, каждый штрих имеет множество градаций, которыми нужно уметь пользоваться в зависимости от интонационно-смыслового содержания того или иного отрезка музыкального материала.

Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла.

Задача педагога — научить ребенка относиться к музыке как к выразительному искусству, научить интонировать музыку, а на начальном уровне — прежде всего мелодию. Большое внимание следует уделить интонированию разнохарактерных мелодий — медленных и подвижных, песенных, танцевальных и маршеобразных, шутливых и печальных, суровых и светлых.

Даже в простейшей песенке на двух ступенях «Петя — булочник» внимание ребенка сразу привлекается к тому, что ее нужно исполнить в определенном характере. Какой же характер может быть в детской песенке из двух звуков? Разве такого рода песенки не скандируются? Да, скандируются. Но и скандировать, то есть исполнять, подчеркивая сильную долю, можно по-разному. В данном случае, опираясь на слова песенки, мы подсказываем ученику ее особенности: сыграть ее следует ласково, мягко и «вежливо» — ведь дети о чем-то просят булочника, а не приказывают ему (разумеется, здесь и в дальнейшем понимание характера, сказавшись на интонировании, отразится и на исполнительских приемах, которыми музыка будет сыграна). Слова, на которые создана мелодия, способны помочь ученику ее лучше осмыслить — понять, пережить ее метроритмическую структуру и ее образно-выразительный строй.

Уже в начальный период обучения, осваивая несложный репертуар, юный музыкант способен обнаружить некоторые сходные моменты в исполнении различных произведений. В пьесах танцевального характера он улавливает четкость и ясность ритмической организации музыкального материала, отмечает важную функцию метра; в пьесах лирического характера его внимание привлекает напевность звучания, выразительность мелодической линии.

Ребенок учится постигать закономерности формирования элементарных художественно-смысловых построений, логику их интонационного развития. Постепенно учащимся усваиваются и наиболее простые правила, в соответствии с которыми применяются те или иные выразительные средства исполнения.

Например, усиление звучности при стремлении музыкальной фразы вверх и, наоборот, ослабление при движении вниз; замедление в конце произведения, подчеркивание опорных, сильных долей такта и т.д. Расширяя и углубляя свои музыкальные впечатления, систематизируя их с помощью педагога, учащийся получает возможность делать обобщения более высокого порядка, касающиеся вопросов стиля, особенностей формы, специфики выразительных средств, применяемых композитором той или иной эпохи, школы или направления.

«Одна из главных задач педагога — сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, устранить себя, вовремя сойти со сцены, то есть привить ему самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели».

Разговаривая и рассуждая с учеником на равных, в то же время нельзя забывать, что перед нами ребенок, а ребенку свойственно конкретное мышление. Поэтому каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме и соответствующих игровых приемах.

Вопросительная форма изложения учебного материала — таков один из очень важных приемов, наталкивающих ученика на размышления. Манера обращения к ребенку — «не кажется ли тебе, что...», «как ты полагаешь?», «не думаешь ли ты, что...» и т.п. — заставляет его искать ответ. Вопросы педагога, как правило, так поставлены, что для ответа на них ребенку приходится вслушиваться в музыку. Но не во всех случаях от него ожидается ответ. Иной раз педагог сам тут же отвечает, но старается это сделать в такой форме, чтобы малышу казалось, что он сам бы так ответил, но его опередили.

Сопоставления и сравнения нередко служат основой для вопроса и облегчают ребенку поиски ответа. Но и независимо от «метода вопросов» проведение аналогий или поиски различий между музыкальными явлениями наталкивают обычно ученика на размышления. Вводимые этим путем новые представления, понятия и образы становятся возбудителями фантазии. Музыкально-исполнительская педагогика пользовалась и продолжает пользоваться этим методом работы с учениками.

Чтобы ввести ребенка в увлекательный сложный мир музыки, необходимо вначале заинтересовать его, употребив для этого все свои знания, опыт, терпение, отзывчивость, доброжелательность и простоту. Педагог должен горячо любить своих учеников, постоянно о них заботиться и относиться ко всем с равным уважением, только в этом случае он может рассчитывать на их искреннее уважение и привязанность.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне. -М.,1961.
2. Гат. Й. Техника фортепианной игры. – М.,-Будапешт, 1967.
3. Егоров Б. Баян и баянисты. В.6.-М.,1984.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне. -М.,1998.
5. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. — М.,1983

Семенова Вероника Михайловна,

преподаватель по классу аккордеона высшей квалификационной категории

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

ЛИЧНОСТО-ОРИЕНТИРОВАННЫЙ ПОДХОД К РАБОТЕ НАД ФОРМИРОВАНИЕМ УЧЕБНОГО РЕПЕРТУАРА В КЛАССЕ БАЯНА И АККОРДЕОНА В УСЛОВИЯХ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Во время мобильной доступности и многообразия музыки, информации, в музыкальную школу приходят дети с разными запросами и целями. Часть учащиеся уже в младших и средних классах часто знают, что они хотят исполнять и учить на музыкальном инструменте, другие могут быть пассивны и безынициативны как в выборе программы, так и в обучении. В таком случае крайне важна для успешного обучения личностно-ориентированность на подбор учебного репертуара в обучении ребенка. Процесс обучения ребенка игре на инструменте должен вызывать яркий отклик у обучающегося, потребности в

творчестве, самостоятельности и непринужденности, затрагивать цели и потребности учащегося.

Опыт педагогической практики показывает, что в основном составление репертуара строится в первую очередь с ориентацией на требования программы, либо на основе имеющегося репертуарного опыта педагога, а музыкальные потребности ребёнка учитываются формально на основе имеющегося репертуара (когда педагог не утруждает себя поиском музыкальных произведений, учитывающие музыкальные предпочтения и характерологические особенности учащихся).

К примеру, эмоционально-восприимчивым натурам меланхолического типа нравится лирическая, романтическая музыка, а холерикам, сангвиникам импонируют танцевально-подвижные произведения, тревожно-мнительные натуры детей могут востребовать музыкально-терапевтические, компенсаторные функции произведений. Частое несовпадение предложенного педагогом репертуара с притязаниями учащихся приводит, зачастую, к потере интереса музыкально-исполнительской деятельности. Особенно это часто наблюдается в завершении обучения учащимися Детской музыкальной школы.

Существуют противоречия между притязаниями учащихся на музицирование произведений в зоне их субъективных интересов и ограниченными ориентациями педагога лишь на традиционные требования программного репертуара.

Личностно-ориентированный подход предполагает нахождения творческих и методических решений в данном аспекте работы с детьми. Существующие на сегодняшний день планы и программы более гибко подходят к запросам обучающихся и наконец, дают свободу педагогам в выборе путей к намеченным целям, однако эти планы и программы требуют ежегодных правок и доработок в соответствии с изменяющимися условиями жизни и образовательной среды. Основные направления работы детской школы искусств – это дать учащимся общее музыкальное развитие, приобщить детей к сокровищнице музыкального искусства, сформировать их эстетические вкусы

на лучших образцах классической русской и зарубежной музыки, а также произведений советских композиторов; воспитать активных участников художественной самодеятельности – пропагандистов музыкально–эстетических знаний.

Задача педагога – с первых же уроков увлечь ученика музыкой. Желание познать язык музыки, самовыражаться в ней должно стать определяющим мотивом его занятий. Учебный план реализуемых образовательных программ допускает вариативность подбора учебного репертуара в соответствии с запросами учащихся. Так учащимся с ярко выраженными потребностями в музыке национального компонента предлагаются произведения на фольклорной основе, а также композиторов родного края. В работе с таким контингентом образцы классической и оригинальной музыки вводятся в репертуар постепенно, по мере просвещения и расширения кругозора учащихся, не только по предметам индивидуального, но и общетеоретического цикла. Замечено, что учащиеся с большим энтузиазмом и мотивацией исполняют произведения знакомой им классической музыки. Запросы учащихся в репертуаре современной популярной музыки, не могут быть отринуты по принципу «хорошей» и «плохой» музыки. Сформировать у учащегося хороший вкус возможно только через любовь к инструменту и музицированию. Учебный план, предполагает развитие таких навыков как подбор по слуху и чтение с листа. Задача перед педагогом научить, помощь на первых порах, а уже учащийся может свободно выбирать и формировать свою программу исходя их личных предпочтений.

Для успешной работы в плане образовательных и воспитательных задач, педагог должен постоянно находиться в творческом поиске. Находить оригинальные решения в подборе учебного репертуара. А это, составление новых сборников по чтению с листа, переложений популярной современной и классической музыки, так как мир музыки меняется с постоянно и то что было актуально вчера, уже не интересно ученику сегодня.

Отношение ученика к музыке - определяющий мотив для занятий ею сегодня.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Болодурина, Э. А. Становление и развитие исполнительства на русских народных инструментах. – ЧГАКИ, 2013. – 156 с.
2. Имханицкий, М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. – М.: Изд-во Российской академии музыки, 2002. – 351 с.
3. Радынова, О.П. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста. – Дубна: Феникс+, 2011 – 352 с.
4. <https://nsportal.ru/shkola/materily-k-attestatsii/library/2013/10/04/referat-li>

Чернова Диана Валерьевна,

преподаватель по классу аккордеона, баяна

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

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ БАЯНА, АККОРДЕОНА

Важная роль в процессе обучения игре на инструменте отводится самостоятельной работе. Важно научить учащегося продуктивно заниматься, рационально использовать время, привить любовь и терпение к труду за инструментом. Навыки самостоятельности нужно прививать учащимся с первых шагов обучения игре на инструменте, так как в последующие годы обучения прививать эти навыки значительно труднее. Музыкант проводит за инструментом большую часть времени в самостоятельных занятиях. При дефиците времени очень важно, чтобы часы, проведённые наедине за инструментом, были предельно продуктивно использованы и приносили наибольшую отдачу.

Основные принципы организации самостоятельной работы ученика:

1. Индивидуальный подход к выбору методов, приёмов и способов работы;

2. Формирование у учащегося умения анализировать свои действия;

3. Осознанность действий, целей и задач своей работы;

4. Формирование концентрации внимания;

5. Воспитание воли и трудолюбия и учащегося. Хочется подчеркнуть необходимость взаимосвязи всех принципов. Сформированные навыки позволяют добиться эффективности в самостоятельной работе ученика. Подробно рассмотрим перечисленные принципы организации самостоятельной работы ученика.

1. Индивидуальный подход к выбору методов, приёмов и способов работы.

Принцип индивидуального подхода проявляется в отборе педагогом способов и методов, которые ученик может применять в самостоятельной работе. Главное учитывать, что нет таких способов работы, которые бы приводили к одинаковому результату с разными учениками. Существует много способов, которые применяются в работе над произведениями. Рассмотрим несколько основных способов работы над музыкальным материалом:

а) Способы работы, ведущие к упрощению музыкального исполнения. Например, более медленный темп, игра отдельными руками, игра небольшими эпизодами. В основе этих способов работы лежит принцип «от простого к сложному».

б) Способы работы, усложняющие задачу. Это увеличение числа повторов трудных упражнений, эпизодов, пассажей, проигрывание их в более быстрых темпах относительно требуемого. Основная цель в данном случае это создание технического запаса, выносливости, волевых качеств, приобретение стабильности в игре.

в) Вариантные проработки. Применение артикуляционных и динамических вариантов. Варьирование ритма, изменение ритмических опор. Основная цель это развитие гибкости формируемых навыков.

2. Формирование у учащегося умения анализировать свои действия.

Умение учащегося анализировать свои действия, самостоятельно думать, является одним из самых сложных и трудоёмких формирующих процессов. Он требует постоянных усилий от педагога и ученика. Воспитание самостоятельности ученика должно стать неустанной заботой педагога, начиная с младших классов. Если в первые два года обучения возможности ее проявления ограничены, то у учащегося 3 и 4 классов активизируется отрешение к самостоятельной работе и анализу своих действий. Предоставляя задания нужно объяснять все понятным, доступным для ребёнка языком. Научить ребёнка объективно себя оценивать. После исполнения произведений или упражнений давать учащемуся высказать своё мнение. Ученик должен научиться делать самооценку своей игры, после этого он выслушивает мнение педагога. Также необходимо совместно проанализировать актуальные задачи, выявить ошибки и определить дальнейшие методы работы. Отдельные моменты домашней работы могут быть отработаны на уроке, чтобы понять, в чём ошибка ученика, проанализировать проделанную им работу.

3. Осознанность действий, целей и задач своей работы.

Цель, поставленная перед учеником, должна быть конкретной, понятной, а самое главное доступной. Форма её подачи может быть разнообразной: словесное указание, показ на инструменте. Наблюдая разбор нового нотного текста, педагог должен сразу распознать причины появления погрешностей в игре ученика. Условно их разделяют на 2 группы:

Первая связана с потерей слухового контроля, особенно в пьесах сложной фразы;

Вторая обусловлена неграмотным прочтением нотной записи.

Во всех случаях педагог должен натолкнуть ученика на самостоятельное обнаружение своих ошибок. Ведущая роль в развитии осознанности учащихся сохраняется за счёт понятных для ученика действий и задач, которые ставят перед ним. Здесь нужна последовательность. Педагог должен показать сам, потом помочь, а затем предоставить ученику свободу. По мере взросления

уровень осознанности должен возрастать. Самое главное это приучать ученика к осознанному анализу своих действий, целей и задач своей работы.

4. Формирование концентрации внимания.

Педагоги, работающие с младшими школьниками, знают, как непросто сконцентрировать внимание ученика на поставленной задаче. Если и удаётся это сделать на какое-то время, то возникает другая проблема – как удержать внимание на протяжении всего урока и, что ещё сложнее, в домашних занятиях. Неконтролируемые, неосознанные действия приводят к небрежности и неточности в игре. Необходимо развивать внимание с самого начала обучения. Ученик контролирует ритмическую точность, вслушивается в качество звучания, музыкальное содержание. Все эти действия и активизируют его внимание. Устойчивость внимания в большей степени зависит от интереса ученика к занятиям музыкой, к инструменту, на котором он обучается. Очень важно научить подрастающего музыканта распределять внимание, то есть выделять главное.

5. Воспитание воли и трудолюбия и учащегося.

Привлечь внимание маленького музыканта и вдохновить его на труд – каждодневная задача педагога. Развивая у учащихся любовь к труду, мы не должны перегружать их и ставить перед ними непосильные задачи. Все это может привести к потере веры в свои возможности и силы. Работа должна строиться так, чтобы она была интересной для ученика, задачи посильными. Значительная часть занятий уже на самом уроке должна быть выстроена так, чтобы последовательность и ход этих занятий были образцом того, что конкретно ученик должен делать дома.

Одним из важных является фактор мотивации занятий музыкой.

Проблема организации самостоятельной работы учащегося включает в себя в качестве основного компонента умения инициативно и творчески заниматься на музыкальном инструменте.

Как и всякое учение, самостоятельная работа-это труд, полной мысли, воли и творческого воображения. И повышать качество самостоятельной

работы значит последовательно развивать его мышление и самоконтроль, приучать к преодолению трудностей, к умению самому справляться со всеми сложными заданиями, а также проявлять инициативу в отборе необходимых для выполнения заданий, способов и приёмов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Акимов Ю.Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне /Ю.Т. Акимов. – М., «Советский композитор», 1980.-112 с.
2. Баян и баянисты. Сборник статей. /Составитель Ю. Акимов. - М., «Советский композитор», 1978г.-118с.
3. Липс Ф. Искусство игры на баяне /Ф. Липс. М., «Музыка», 2004.- 144 с.

Шафикова Гульназ Габдельмазитовна,

преподаватель по классу домры первой квалификационной категории

МАУДО « Детская школа искусств №7», г.Набережные Челны

ВОСПИТАНИЕ КООРДИНАЦИОННЫХ НАВЫКОВ НА НАЧАЛЬНОМ ОБУЧЕНИИ В КЛАССЕ ДОМРЫ

Тема данной работы очень актуальна, так как в настоящее время у множества молодых музыкантов из-за неполадок в работе двигательного аппарата наблюдается замедленный технический рост, или возникают проблемы координации движений. Показать и рассказать, насколько велико значение методики игры (а тем самым и роли педагога) в области координированной работы рук учащихся младших классов.

Координация (лат.) - согласование, соподчинение.

С первых шагов педагог должен суметь наладить у ученика контакт между слухом и руками (воспитать исполнительский слух, основанный на слухо-двигательных импульсах), помочь ему выработать удобные, цельные исполнительские движения, неразрывно связанные в его мозге с живым, свободно льющимся звучанием инструмента.

Профессиональная игра на домре немыслима без хорошо координированного взаимодействия одной руки с другой. Совпадение удара

медиатора по струне с нажатием на нее пальца левой руки является одной из основных сложностей. Большое значение для хорошо координированной игры имеет наличие внутренней активной настройки на исполнение в определенном метре с жестким внутренним ощущением пульсации долей. Такая настроенность слуха и организма в целом способствует достижению согласованности действий обеих рук. Плохая координация имеет причиной расслабленность при падении пальцев левой руки на лады. Надо развивать и ритмическое чувство в пальцах левой руки (с помощью упражнений, этюдов, играя их броском пальцев без участия правой руки).

Совпадение импульсов, моментов нажатия пальцев и атаки медиатора - важное условие достижения четкости игры. Слуховой контроль нацелен на ощущение ритма синхронности рук. При успешном овладении следует сразу же переходить на другие струны (те же упражнения, пьесы).

При игре на нижней струне приходится несколько отставлять мизинец правой руки от безымянного пальца. Для этого полезно проделать подготовительные упражнения:

- а) положить кисть с предплечьем на стол. На счет «раз-два» собранной кистью с медиатором произвести ритмические движения вправо-влево, скользя по столу кончиком ногтя мизинца, на счет «три-четыре» повторить движения, отодвинув мизинец чуть вправо. На счет «пять-шесть» возвратит мизинец;
- б) то же повторить на щитке;
- в) то же повторить на струне ля.

При игре на нижней струне надо следить, чтобы ногтевые фаланги левой руки падали перпендикулярно струне - «молоточком». Дотягиваться за счет большего разгибания второй и первой фаланг, кисть и предплечье должны сохранять прямую линию. Чтобы не прятать под гриф ладонь, необходимо подогнуть ближе к первой фаланге ногтевую фалангу прижимающего струну пальца.

При освоении техники перехода со струны на струну педагог должен психологически настроить ученика на ощущение игры как бы на одной струне.

Правильное движение не должно быть широким, оно более близко по амплитуде к игре переменными ударами на одной струне. Следует тренироваться, не глядя на медиатор (движение кисти с предплечьем). Полезно играть арпеджио в одной позиции, чтобы кисть левой руки не прогибалась, а составляла прямую линию с предплечьем. Играя арпеджио, ученик готовится к исполнению двойных нот и аккордов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Александров А.Я. Школа игры на трёхструнной домре. – М.: Музыка, 1990. - 175 с.
 2. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребёнка. М. : Просвещение, 1968. 415 с
 - 3 Климов Е.Т. Совершенствование игры на домре. – М.: Музыка, 1972. - 52 с.
 4. Лысенко Н.Т. Методика обучения игры на домре. – Киев: Музична Украина, 1990. – 7 с.
- 1.