



**«ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ
КЛЮЧЕВЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ ПЕДАГОГОВ
В ОБЛАСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
И ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА,
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ,
СПОСОБСТВУЮЩИХ РЕШЕНИЮ НОВЫХ
ЗАДАЧ СОГЛАСНО КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДО 2030 ГОДА»**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ ПЛОЩАДКА
МАУ ДО «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №7»**

**г. Набережные Челны,
2022**

Управление образования
Исполнительного комитета города Набережные Челны
МБУ «Информационно – методический центр»
МАУ ДО «Детская школа искусств №7»

Осенняя методическая сессия

**«ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ КЛЮЧЕВЫХ
КОМПЕТЕНЦИЙ ПЕДАГОГОВ
В ОБЛАСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО
И ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА,
МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ, СПОСОБСТВУЮЩИХ
РЕШЕНИЮ НОВЫХ ЗАДАЧ СОГЛАСНО
КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ДО 2030 ГОДА»**

*Презентация современных методик и практик в направлении
обучения музыкальному искусству учащихся ООДО*

Методические материалы к ДПОП «Фортепиано»

УДК 371

ББК 74.200.587

«Формирование и развитие ключевых компетенций педагогов в области инструментального и вокального исполнительства, музыкальной теории, способствующих решению новых задач согласно концепции развития дополнительного образования до 2030 года»: материалы Осенней методической сессии (презентация современных методик и практик в направлении обучения музыкальному искусству учащихся ООДО) г. Набережные Челны 19 октября 2022 года – 265 с.

Составители:

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

Редактор:

Батыршина С.И., методист по воспитательной работе МБУ «Информационно-методический центр» г. Набережные Челны

В сборнике представлены материалы Осенней методической сессии «Формирование и развитие ключевых компетенций педагогов в области инструментального и вокального исполнительства, музыкальной теории, способствующих решению новых задач согласно концепции развития дополнительного образования до 2030 года». В него вошли материалы по обобщению опыта педагогов дополнительного образования художественной направленности в области музыкального искусства.

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

СОДЕРЖАНИЕ

1. Алиакберова Алия Ирековна,
концертмейстер первой квалификационной категории, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО «Детская школа искусств №7»
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ХОРОВОМ КЛАССЕ 6
2. Александрова Татьяна Викторовна, 10
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории
МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)»
**РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ
ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО**
3. Ананьева Елена Николаевна 15
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории,
концертмейстер МАУ ДО «Детская школа искусств №7»
**ЗНАЧЕНИЕ ШТРИХОВ В СОЗДАНИИ ЦЕЛОСТНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБРАЗА В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**
4. Братштейн Евфалия Владимировна, 19
концертмейстер, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО «Детская школа
искусств №7»
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ ВОКАЛА
5. Габитова Венера Минигаяновна, 21
концертмейстер МАУДО «Детская школа искусств №13(т) г.Набережные Челны
**ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ С ОДАРЕННЫМИ
ДЕТЬМИ**
6. Гайфуллина Алла Александровна, 26
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории МАУ ДО
«Детская школа искусств №7»
**ПРИМЕНЕНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО
(ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ)**
7. Гизатуллина Резида Ильмировна, 30
Преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МАУ ДО «Детская школа
искусств №7»
**МЕТОДЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В ИГРЕ
НА ФОРТЕПИАНО**
8. Журавлева Рамзия Нагимовна, 34
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории МАУ ДО
«Детская школа искусств №7»
РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ИГРЫ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО
9. Иванова Светлана Витальевна, 36
концертмейстер первой квалификационной категории МАУДО «Детская школа искусств
№13(татарская)»
**СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДШИ**
10. Ильюшкина Виктория Витальевна, 42
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории МАУ ДО
«Детская школа искусств №7»
**МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ РАБОТЫ ПО ПРЕОДОЛЕНИЮ ТРУДНОСТЕЙ
В ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**
11. Луговая Татьяна Геннадьевна, 47
Преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории МАУ ДО
«Детская школа искусств №7»
ВОСПИТАНИЕ КУЛЬТУРЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО
12. Михайлова Ирина Васильевна, 54
преподаватель по классу фортепиано МАУДО «Детская школа искусств №13
(татарская)»
**ОРГАНИЗАЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ РАЗВИВАЮЩЕЙ СРЕДЫ ДЛЯ
УЧАЩИХСЯ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ НАД КАЧЕСТВОМ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ**

	НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО В СРЕДНИХ КЛАССАХ (из опыта работы)	
13.	Мусина Регина Раисовна, преподаватель по классу фортепиано первой категории, концертмейстер высшей квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7» ОБЗОР РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ МЕТОДИК В ПОСТАНОВКЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО АППАРАТА	58
14.	Мухаметшина Венера Робесовна, преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7» ОСВОЕНИЕ ПРИЕМОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ФОРТЕПИАНО ШТРИХОВ ЛЕГАТО, СТАККАТО, НОН ЛЕГАТО (КОНСПЕКТ ОТКРЫТОГО УРОКА)	63
15.	Николахина Анна Валерьевна, концертмейстер высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств № 7» БАЗОВЫЕ КОМПОНЕНТЫ И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДЕТСКОГО ХОРА	66
16.	Помазкина Людмила Лукьяновна преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7» ВИДЫ РАБОТЫ НА УРОКЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО КАК АКТИВАЦИЯ МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ	73
17.	Резчикова Людмила Витальевна, преподаватель по классу фортепиано МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)» ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ В СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ ЮНОГО ПИАНИСТА	75
18.	Рудзит Лариса Викторовна, преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств № 7» ОРГАНИЗАЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ НАД ФОРТЕПИАННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ	83
19.	Сабилова Эльвира Гаязовна, преподаватель по классу фортепиано МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)» ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРЕСА К ОБУЧЕНИЮ У УЧАЩИХСЯ МЛАДШИХ КЛАССОВ ДМШ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО	87
20.	Сальмина Ксения Павловна, преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)» РАБОТА С ФОНОГРАММАМИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ПРИВЛЕЧЕНИЯ ИНТЕРЕСА К ЗАНЯТИЯМ ПО ФОРТЕПИАНО	92
21.	Спирягина Ирина Александровна, преподаватель по классу фортепиано МАУ ДО «Детская школа искусств № 7» РАЗВИТИЕ КООРДИНАЦИОННЫХ НАВЫКОВ У НАЧИНАЮЩИХ ПИАНИСТОВ	95
22.	Старцева Алина Илдаровна преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер МАУ ДО «Детская школа искусств № 7» РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ФОРТЕПИАНО	100
23.	Султанова Ольга Петровна, преподаватель фортепиано первой квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №13 (т)» г. Набережные Челны ПРИМЕНЕНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ДЕТЕЙ	103

24. Титова Ирина Николаевна,
преподаватель по классу фортепиано первой категории, концертмейстер высшей
квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7»,
**РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ НА МАТЕРИАЛЕ ЭТЮДОВ ЧЕРНИ-
ГЕРМЕРА**

107

**Алиакберова Алия Ирековна,
концертмейстер первой квалификационной категории,
преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО «Детская школа искусств №7»
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В ХОРОВОМ КЛАССЕ**

Замечательной традицией отечественной хоровой культуры многие годы было и остается пение с детских лет в хорах. Управление хором возложено на хормейстера, однако ни один хоровой коллектив не может обойтись без ещё одного музыкального специалиста – концертмейстера. Функции, выполняемые концертмейстером – очень разнообразны.

Первая функция относительно самостоятельной роли инструменталиста в общем ансамбле участников. Концертмейстер хора имеет свой музыкальный «голос» среди других голосов, свою собственную, отличную от хора партию, которая одновременно должна быть встроена в общий ансамбль, в целостность звучания музыкальной ткани; концертмейстера хора должен иметь хороший ансамблевый слух и навыки ансамблевого взаимодействия. Вместе с тем, относительная самостоятельность инструментальной партии сохраняет искусству концертмейстера хора возможность некоторого наклона в концертирующую функцию пианиста.

В обязанности концертмейстера, помимо аккомпанирования, включены и педагогические функции. Концертмейстер может по поручению хормейстера проводить занятия с группой, распевки, обучающие музыкальные игры, разучивать и проверять партии. Для этого, с одной стороны, необходимо знать методику работы с хором, разбираться в основах предмета. Концертмейстер должен уметь оценить качество звучания хора, видеть возникающие ошибки,

неполадки, предложить способы их преодоления. Эту работу направляет дирижер-хормейстер, он показывает, советует. Концертмейстер, работая с детским хором, постоянно вникает в основы преподавания хорового пения. Без этого не получится полноценного взаимодействия с коллективом. С другой стороны, концертмейстер детского хора, как любой преподаватель, участник педагогического процесса, должен владеть общепедагогическими знаниями, знать особенности психологии младшего школьного возраста, методы установления контакта с группой, методику воспитательной работы.

Работа с хором требует от концертмейстера особой организованности, определенных организаторских умений. Концертмейстер отвечает полностью за организацию музыкального сопровождения: наличие нот, фонограмм, готовность рабочего места, инструмента, подключение при надобности электроаппаратуры. На сводных репетициях, когда собирается большой коллектив младших школьников, концертмейстер совместно с руководителем поддерживает дисциплину, рабочий порядок, помогает в размещении, выстраивании рядов. Особенно много организационных проблем возникает в концертной работе. Помимо творческо-исполнительских, нужно решать вопросы размещения на сцене, выхода-ухода, переодевания детей в концертные костюмы. Конечно, на практике обычно большую помощь оказывают активные родители. Но именно на руководителе хора и его верном помощнике концертмейстере лежит ответственность за то, чтобы дети сохранили творческий концертный настрой, коллектив полностью раскрыл свои исполнительские качества.

Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении. Среди навыков и умений, необходимых концертмейстеру в классе хора можно выделить следующее:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;

- владение навыками игры в ансамбле;
- умение транспонировать в пределах кварты текст средней трудности;
- умение читать и транспонировать на полтона и тон вверх и вниз четырехголосные хоровые партитуры;
- знание основных дирижерских жестов и приемов;
- знание основ вокала: постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки;
- умение быстро подобрать сопровождение к мелодии, а также проигрыши и вступления при отсутствии выписанного аккомпанемента;
- знание истории музыкальной культуры, изобразительного искусства и литературы, чтобы верно отразить стиль и образный строй исполняемых произведений;
- помогать дирижеру в распевании участников хора, предлагая различные виды упражнений, а так же задать четкий ритм работы.

Существует множество специфических трудностей в работе концертмейстера в хоровом классе. Одна из важнейших - проблема пианиста и дирижера. Эта проблема включает в себя несколько аспектов. Один из них - умение играть «под руку», т. е. способность понимать дирижерские жесты и намерения. Для этого концертмейстеру необходимо ознакомиться с основными приемами дирижирования, с 2х, 3х, 4х дольными сетками, с понятиями «ауфтакта», «точки», «снятие звука», а также знать, какими жестами изображаются штрихи и оттенки. Показ оттенков зависит от индивидуальности дирижера: например, одни показывают «форте» широким размашистым жестом, другие небольшим, но очень энергичным. Концертмейстерам приходится сосредотачивать всю свою музыкальную чуткость, а именно: концертмейстер + дирижер + хор должны составлять слаженный ансамбль. Умение слушать, играть с партнером (в данном случае с дирижером + хор) - очень важная деталь профессионального мастерства пианиста, который с детства привык к индивидуальным занятиям как единственно возможной

форме работы. Поэтому далеко не все хорошие солисты способны также успешно играть в ансамбле. При совместном музыкальном исполнении необходимо в одинаковой степени как умение увлечь партнера своим замыслом, так и умение увлечься замыслом партнера, понять его намерение и принять их; испытывать во время исполнения не только творческое переживание, но и творческое сопереживание, что отнюдь не одно и то же. Естественное сопереживание возникает как результат непрерывного контакта партнеров, их взаимопонимания и согласия.

Хоровой дирижер отвечает, прежде всего, за качество звука. Концертмейстер хорового коллектива очень часто будет чувствовать расхождение между жестами дирижера и фортепианным звучанием. Это происходит оттого, что природа звука вокального диаметрально противоположна фортепианному. Звук, рожденный голосом, способен к развитию, в то время как фортепианный, возникший в результате удара молоточка о струну, обречен на угасание. Компенсировать эти неизбежные потери концертмейстер может, лишь постоянно стараясь преодолевать молоточковую, ударную природу фортепианного звука, подражая голосу, пению, и не какому-то абстрактному голосу, а конкретной партии, звучащей в данный момент в партитуре. Например, партия баса должна исполняться густым «бархатным» звуком, обязательно богатым обертонами.

В заключении можно сказать, что мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует не только огромного артистизма, разносторонних музыкально-исполнительских дарований, но и досконального знакомства с различными певческими голосами, знаний особенностей игры других музыкальных инструментов, оперной партитуры. Хороший концертмейстер должен обладать общей музыкальной одаренностью, хорошим музыкальным слухом, воображением, умением охватить образную сущность и форму произведения, артистизмом, способностью образно, вдохновенно воплотить замысел автора в концертном исполнении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова О.А. Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000
2. Бенцианова С. Концертмейстеры большой оперы // Музыка и время. № 6 – М., 2002
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - №2. – С. 38-40.
4. Подольская В.В. Развитие навыков аккомпанемента с листа // О работе концертмейстера / Ред.-сост. М. Смирнов. 0 М.: Музыка, 1974. – С. 88-110.

Александрова Татьяна Викторовна,

преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)»

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Актуальность проблемы поиска новых средств для развития музыкальных способностей начинающего музыканта очевидна и продиктована практикой. На начальном этапе обучения проявляется особая потребность в развитии ритма и музыкальной памяти учащегося. Порой приходится прилагать много усилий для достижения игры с ритмической определенностью, но не всегда удается достичь результата с помощью обычных средств. Проблемы с запоминанием текста также довольно остро проявляются.

Нельзя считать немusикальным человека, эмоционально воспринимающего музыку, любящего и, обладающего хорошими музыкально-сенсорными способностями, но у которого не сформирована специальная способность – музыкальная память.

Бесспорно, восприятие музыки слушателем, обладающим высокоразвитой или природной музыкальной памятью, будет более продуктивным и эмоциональным. В связи с проблемой памяти приведем курьезный случай с Д.Б. Кабалевским, который в детские годы попал в число злополучных «трех процентов», когда не сумел правильно повторить предложенную ему мелодию и был отчислен из детского хора за «отсутствием музыкальных способностей».[1]

Память – это довольно-таки широкое понятие, изучаемое в области психологии. В «Общей психологии» В.В. Богословского, память – запоминание, сохранение и воспроизведение обстоятельств жизни и деятельности личности. Память необходима человеку. Она позволяет ему накапливать, сохранять и впоследствии использовать личный жизненный опыт.

Ни одна другая психическая функция не может быть осуществлена без участия памяти. И сама память немислима вне других процессов. И.М. Сеченов отмечал, что без памяти наши ощущения и восприятия, исчезая бесследно по мере возникновения, оставляли бы человека вечно в положении новорожденного.

Запомнить что-либо – значит связать запоминаемое с чем-то, вплести то, что надо запомнить, в сеть уже имеющихся связей, образовать ассоциации.

Человеку надо много знать и много помнить, с каждым годом жизни все больше и больше.

Вопрос музыкальной памяти – это отдельный вопрос в музыкальном воспитании и в музыкальной педагогике, так как музыкальная память включает в себя синтез различных видов памяти, таких как зрительная, логическая, тактильная, моторная, эмоциональная, слуховая.

Музыкальная память – явление комплексное. Она складывается из различных видов памяти – общих и специфических музыкальных. Известный педагог Л. Маккинон сравнивает память с лифтом, держащимся на нескольких тросах: если обрывается один из тросов – остальные удерживают лифт.

Рассмотрим разные виды памяти и способы их развития на начальном этапе обучения музыканта.

Зрительная память – один из общих видов памяти, но ее значение для музыкантов достаточно велико. Многие педагоги рекомендуют своим ученикам запоминать нотный текст, так, чтобы можно было его записать по памяти. Известный скрипач Ш. Брио рекомендовал своим ученикам переписывать исполняемые музыкальные сочинения до тех пор, когда они твердо запоминались зрительно.

Определим значение памяти для музыканта в процессе обучения. Зрительная память очень важна в беглом чтении листа. Охватывая взглядом отрезок текста, пианист, как бы, «фотографирует» его зрительно, а исполняя этот отрезок смотрит уже дальше. Важную роль зрительная память играет в выучивании произведения наизусть. Хорошая память помогает быстро выучивать нотный текст.

Следующий вид памяти, входящий в музыкальную память – тактильный. Слово «тактильный» переводится с латинского как осязательный, ощущаемый, прикасаемый. Это техническое чувство, возникающее как память ощущений. Пианисты, играя скачки в обеих руках, обычно одной рукой играют на основе тактильности.

Упражнения на тактильные ощущения просты: провести рукой по клавиатуре, ощупывая группы клавиш вокруг двух и трех черных, а затем, закрыв глаза узнать эти группы.

Более высокий уровень игра «вслепую». Любое выученное произведение можно попытаться сыграть с закрытыми глазами, в полумраке, в темноте.

Следующий вид музыкальной памяти – это логический. Логическое мышление связано с осмыслением нотного текста, его анализом. Естественно, что маленькому ребенку анализ доступен лишь на самом примитивном уровне, однако, необходимо приучать его к размышлению над текстом. Любой вид изучения текста закладывает основы логического мышления, развивает логическую память. Следует помнить, что логический вид памяти годиться

лишь для работы над произведением, для сцены логическая память «медлительна».

Музыкальная память подразумевает под собой и моторную память. Моторная память – это запоминание движений рук и пальцев. Чтобы выработать моторную память необходимо много тренироваться, поддерживая активность движений и постоянную аппликатуру. Выработку моторности следует начинать с первых лет обучения. Особенностью моторной памяти является постепенное увеличение единицы технического мышления. Вначале ученик обдумывает каждый звук. Затем педагог предлагает думать «на раз», а играть в этот момент четыре звука. Это просто, если думать «раз», а быстро прослушивать шестнадцатые. Сначала это делается с остановками. Потом они сглаживаются. Единицы укрупняются «на раз» - 6 или 8 звуков. Улучшению моторной памяти всегда способствуют крепкие, а не вялые, ничего не запоминающие пальцы.

Говоря о музыкальной памяти, нельзя упустить эмоциональную сторону, которую обеспечивает эмоциональная память, она является одним из самых сложных видов памяти. При изучении произведения она находится как бы на периферии, возникает спонтанно, часто неосознанно, а отсюда и нелогично. И в тоже время это самый прочный и надежный вид памяти во время сценического выступления, так как эмоциям удается соединять в себе все виды навыков, необходимых для исполнения произведения. Для формирования эмоциональной памяти необходимо постоянно проверять, анализировать точность, искренность, правильную меру чувств, их логику.

Заключительным этапом в комплексном явлении – музыкальная память – считается слуховая память, она универсальна. Проявление слуховой памяти мы можем видеть в запоминании ритма, мелодии, гармонии и др. Развивается вместе с общим музыкальным развитием ребенка.[2]

Ритм – временная структура любых воспринимаемых процессов.

В музыке, как и в поэзии, роль ритма особенно велика. Ритм основан на соизмеримости, рациональности, равномерности и устойчивой повторности.

Ритм – один из центральных, основополагающих элементов музыки, обуславливающий ту или иную закономерность в распределении (организации) звуков во времени.

Формирование чувства ритма у учащегося – одна из наиболее важных задач музыкальной педагогики и в то же время, как общепризнанно – одна из наиболее сложных. Имея в виду реальные трудности с которыми сопряжено музыкально-ритмическое воспитание, некоторые авторитетные специалисты склонны подчас скептически оценивать сами перспективы, потенциальные возможности этого воспитания.

Только хорошо «налаженная», достаточно надежная и прочная музыкально-исполнительская моторика может служить надлежащей опорой для развития чувства ритма. Напротив, неумелые физические действия при игре способны подчас деформировать, расстроить музыкально-ритмическое переживание, расшатать весь темпо-ритмический фундамент, на котором стоит учащийся – музыкант.

Чем больше различных ритмических стилей познано, освоено, эстетически пережито учащимся – музыкантом, тем больше появляется оснований говорить о законченности «энциклопедичности» его музыкально-ритмического воспитания.

Не освоив азов ритмической грамотности, не овладев необходимыми при этом умениями и навыками, учащийся – музыкант, разумеется, не сможет в дальнейшем двигаться по восходящей линии. Все это известно опытным педагогам-практикам, самым серьезным образом, оценивающим начальную фазу ритмического воспитания.[3]

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 2001. - С. 154.
2. Москаленко Л.А. Донотный период обучения юного пианиста - М., 2004.- С. 56-59.
3. Милич Б. Воспитание ученика – пианиста - К., 1999. – С. 7-11

Ананьева Елена Николаевна
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной
категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7»

ЗНАЧЕНИЕ ШТРИХОВ В СОЗДАНИИ ЦЕЛОСТНОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
В ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

Как известно, суть исполнительской деятельности состоит в том, чтобы творчески «прочитать» музыкальное произведение, раскрыть в своем исполнении то эмоционально-смысловое содержание, которое было заложено в него автором. Характер музыки, ее эмоциональный смысл должны быть переданы максимально точно и убедительно: надо создать запоминающийся, эмоционально яркий музыкальный образ. В то же время творческим исполнением становится только в том случае, если в него привнесены собственный, пусть небольшой, но индивидуальный опыт понимания и переживания музыки. Это придает интерпретации особую неповторимость и убедительность. Это и является главной целью, на которой должна быть сфокусирована вся работа музыканта над произведением, независимо от уровня и обучения и сложности изучаемых произведений.

При работе над художественным образом музыкального произведения, основной задачей педагога является развитие у ученика ряда способностей, 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.

Все музыкальные произведения, как и люди, имеют свой образ, свой характер: веселый или грустный, решительный или неуверенный, твердый или мягкий. Исполнителю необходимо передать характер произведения так, чтобы

он соответствовал задумке композитора. И одно из средств воплощения образа - это штрихи.

Слово штрих (нем. Strich) в переводе означает – черта. Но 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 действий, а не самим действием.

В звукоизвлечении на музыкальном инструменте 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.

Штрихи бывают разные. И каждому штриху соответствует определенный знак, который и указывает, как именно надо играть ноту: коротко, длинно, тяжело, плавно.

Начнем с самых основных штрихов и самых часто используемых – это:

- легато (legato)
- нон легато (non legato)
- стаккато (staccato).

Итак, **легато** (итал. legato «связанный») – это связное исполнение музыки. Играя legato, следует внимательно прислушиваться к тому, как один звук сменяется другим, к плавному и равномерному распределению звука от тона к тону без перерыва и толчков. Очень важно при игре legato направлять внимание на выработку навыков связывания звуков без лишних движений,

толчков рукой и чрезмерного поднятия пальцев. В нотах штрих legato обозначается лигой.

Нон легато (итал. non legato «раздельно») применяется часто в подвижном темпе, при взволнованном характере музыки. В нотах специальным знаком не обозначается. Как правило, в начале обучения ученики играют именно non legato. При игре этим штрихом клавиши нажимаются и освобождаются таким образом, чтобы не было ни плавного, ни отрывистого звучания.

Стаккато (итал. staccato «отрывисто») – короткое, отрывистое исполнение звуков. Является противоположным штриху legato. Мастерство игры данного штриха заключается в сокращении продолжительности звучания и в увеличении пауз между ними без перемены в темпе. Этот штрих придает произведению тонкость, легкость, грациозность. При исполнении staccato мы используем быстрые и резкие приёмы звукоизвлечения. Палец ударяет по клавише и сразу отпускает её. Этот приём можно сравнить с птицей, клюющей зерна или с прикосновением к горячей поверхности.

На нотном стане staccato обозначается точкой расположенной над нотой или под ней (иногда начинающие ученики могут спутать этот знак с точкой, расположенной справа от ноты – эта точка указывает на продление её длительности).

Каждый из этих основных штрихов имеет ряд градаций, которые, хоть и не очень часто, но встречаются в нотах. Рассмотрим некоторые из них.

Портаменто (итал. portamento «перенос») – способ певучего исполнения мелодии. Звуки извлекаются подобно non legato, но более связно, и подчеркивая каждую ноту. В нотах обозначается маленькой горизонтальной черточкой под или над нотой.

Маркато (итал. marcato «выделяя, подчеркивая») штрих более жесткий, чем legato. Обозначает подчеркнутое, отчетливое исполнение каждого звука, которое достигается посредством акцента. В нотах проставляется редко. Обозначается знаком, похожим на галочку.

Стаккатиссимо (итал. *staccatissimo* «очень отрывисто») представляет собой разновидность стаккато (острое стаккато). Играется очень коротко и максимально отрывисто. Специфическая особенность стаккатиссимо – сокращение длительности звука более чем наполовину. Обозначается знаком, напоминающим тонкий треугольник.

Штрих, и правильное его исполнение, имеет огромное значение в музыке. Исполняя произведения, отрабатывая правильное исполнение всех штрихов, исполнитель способен воспроизвести и передать слушателю характер произведения, мысль, которую композитор вложил в данное произведение, позволяет слушателю красочно представить различные образы.

Штрихи являются очень важным средством выразительности музыке. От характера и качества исполнения штрихов во многом зависит верное раскрытие музыкально-образного содержания и стиля исполняемого произведения. Выбор штриха зависит от характера музыки, которую исполняют. Поэтому, говоря о штрихах, необходимо учитывать, в каком конкретно художественном произведении данный штрих будет применен, какое содержание, и характер музыки он будет призван подчеркивать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика XXI, 2007. – 152 с.
2. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие / Под общ. Ред. Г.М.Цыпина. – М.: Владос, 2001. – 367 с.
3. Корто А. О фортепианном искусстве. - М.: Классика XXI, 2005. – 252 с.
4. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М.: Музыка, 2010. – 253 с.
5. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.: Классика XXI, 2004. – 189 с.

Братштейн Евфалия Владимировна,
концертмейстер, преподаватель по классу фортепиано
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств №7»
ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
В КЛАССЕ ВОКАЛА

При работе с вокалистами очень важно учитывать определённые особенности. Концертмейстер должен быть знаком с основами вокального искусства, уметь пользоваться поэтическим содержанием исполняемого произведения, а также обладать хорошо развитыми профессиональными навыками.

На этапе разучивания нового произведения концертмейстер может помочь вокалисту разобраться с ритмическим и звуковысотным рисунком, с целесообразностью расстановки дыхания. В работе с вокалистами важно учитывать именно этот аспект и давать исполнителю брать дыхание в необходимых местах. Известно, что легче всего это сделать, если концертмейстер будет пропевать партию вокалиста «про себя», тогда солисту будет удобно петь и музыкальная ткань произведения не будет нарушена. Если исполняемое произведение начинается со вступления, концертмейстер должен задать нужный характер, чтобы вокалисту было удобно вступить, а перед началом вокальной партии сделать небольшой люфт. Поэтическая составляющая исполняемого произведения наряду с музыкальным сопровождением играет важную роль. Нужно обратить внимание солиста на исполняемый текст, при необходимости помочь с произношением слов на других языках.

Если у вокалиста проблемы с интонационным воспроизведением некоторых нот, целесообразно помочь ему, обратив внимание на эти же ноты в фактуре аккомпанемента. Если партия певца и сопровождение сильно отличаются, могут возникнуть сложности интонационного характера. В таких случаях следует при необходимости подыграть партию солиста. Это может понадобиться также, если вокалист ушел из тональности или забыл свою

партию, что тоже иногда случается. Особо можно выделить роль баса в сопровождении, ведь в основном именно благодаря ему вокалист чувствует опору.

Особого внимания заслуживает метроритмическая сторона исполнения. При неритмичном исполнении вокалистом своей партии нужно помочь ему разобраться в ней, так же иногда может помочь подчеркивание сильных долей аккомпанемента. Многие ученики имеют тенденцию к ускорению или замедлению своей партии, концертмейстер должен быть к этому готов. Следует отличать неуверенно выученный текст от свободной манеры исполнения вокалиста, и в нужный момент или постараться удержать его в темпе, или же не ограничивать естественное исполнение.

Очень важно быть в единении с солистом, быть знакомым с его манерой исполнения и приспосабливать свою игру к этому исполнению, не теряя при этом индивидуальности. Для концертмейстера важно обладать определёнными умениями и быстротой реакции. Если вдруг солист перепутал фрагменты текста, спел окончание вместо его начала, нужно подхватить его и органично закончить произведение.

Из других качеств, которыми должен обладать концертмейстер в классе вокала, можно выделить навыки чтения с листа и транспорта нотного текста. Это очень часто требуется при работе с вокалистами, и требует определенных умений от концертмейстера. При чтении с листа важно охватить произведение целиком, уловив его характер, даже если какая-то нота в фактуре останется несыгранной. При транспонировании обычно помогает развитое гармоническое мышление и мгновенный анализ в уме мелодической линии, интервалов и аккордов. В моём случае я больше опираюсь на игру по слуху, но для этого нужно пару раз сыграть произведение в оригинальной тональности.

Случается, что некоторые вокальные партии прописаны без аккомпанемента, тогда концертмейстеру нужно самостоятельно подобрать его в соответствии с жанром и характером произведения. Если концертмейстер обладает достаточным опытом и знаниями в области вокального искусства, он

может заменить педагога по вокалу и при необходимости провести урок, а также сделать какие-то замечания солисту. Перед выходом на сцену вокалист может испытывать волнение, тогда концертмейстер в силах оказать ему поддержку и настроить на нужный лад.

**Габитова Венера Минигаяновна,
концертмейстер МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)
ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РАБОТЫ
С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ**

Сегодня можно сказать, что термин «одарённый ребёнок» стал звучать всё чаще и чаще, а проблема детской одарённости стала ещё и социально значимой.

Динамику развития одарённости можно проследить до достижения ребёнком возраста взрослого человека. И здесь так же широкое поле деятельности можно предоставить учреждениям дополнительного образования, которые принимают детей с 5-летнего возраста (а некоторые и раньше) и работают с ними до 17-18 лет. Формы и методика проведения занятий в учреждениях дополнительного образования позволяют использовать и тренинги, и игры, а моделирование творческой ситуации часто составляет основу занятий. Приоритетной формой работы в дополнительном образовании является общение педагога с детьми, поэтому занятия строятся не в традиционной форме урока, а в виде работы творческих групп, микро коллективов и т.п., что даёт хорошую возможность уделить каждому ребёнку максимум внимания. В системе дополнительного образования деятельность детей организуется в индивидуальной и коллективной формах.

Специфика дополнительного образования такова, что выбор педагогом индивидуальной или коллективной формы работы не всегда определяется количеством детей, включенных в образовательный процесс. Так, при обучении в художественной студии занятия проходят в группах, однако сама деятельность ребенка осуществляется индивидуально.

Во время тренировочного процесса, например, в командных видах спорта индивидуальная тренерская работа направлена на обеспечение результата общекомандной игры. Кроме того, в дополнительном образовании есть виды деятельности, которые предполагают только какую-то одну форму работы: либо индивидуальную, либо групповую. Так, невозможно в индивидуальной форме организовать обучение танцевального коллектива групповому танцу, а обучение игре на музыкальном инструменте обуславливает выбор индивидуальных занятий.

Несомненно, что именно искусство может оказать большую помощь в решении проблемы воспитания человека как нравственной, духовной, созидающей личности. Ребенок, познавший счастье творческого поиска, не сможет направить свою энергию на разрушение мира. Детская одаренность, проблемы ее диагностики и развития волнует педагогов и психологов на протяжении многих столетий. В настоящее время интерес к ней очень высок.

Одаренным принято называть того, чей дар явно превосходит некие средние возможности большинства. Одаренность детей может быть установлена и изучена только в процессе обучения и воспитания, в ходе выполнения ребенком той или иной содержательной деятельности. Наиболее эффективным видом деятельности, в котором дети могут проявить свои музыкальные способности, является пение, т.к. каждый человек наделен от природы голосом. Задача педагога дополнительного образования, работающего с голосами одаренных детей:

- создание атмосферы, способствующей развитию певческого таланта;
- развитие чувства психологической защищенности у детей;
- педагогическое уважение и отношение к высказываниям и мыслям у детей;
- внедрение здоровьесберегающих технологий в образовательный процесс.

Обучение пению может быть коллективным - занятия в хоре, индивидуальным - занятия сольным пением.

Основная цель образовательного процесса:

- привить детям любовь к вокально-хоровому искусству;
- сформировать художественный вкус;
- расширить кругозор юных вокалистов;
- познакомить с лучшими образцами зарубежной и русской классики хоровой и вокальной литературы.

Говоря о коллективной природе хорового пения, нельзя не учитывать его большого воспитательного воздействия. Оно предполагает наличие единства чувств, эмоциональных состояний исполнителей. Музыкальная мысль в хоровом исполнении является результатом коллективного художественного творчества.

Работа с одаренными детьми предъявляет дополнительные требования к профессионализму личности педагога. Несмотря на общедоступность, вокально-хоровое искусство требует деликатного подхода участников образовательного процесса к воплощению творческих задач. Лишь опытный педагог способен развить позитивную мотивацию ребенка к искусству, сделать обучение более эффективным, сохранив начальный энтузиазм и интерес к познанию.

Профессия дирижера включает в себе целый ряд важнейших компонентов:

- коммуникативность (способность к общению);
- креативность (способность к творчеству);
- экспрессивность (способность к эмоциональной выразительности, яркости и направленности эмоций, владение интонационной палитрой речи и свободным пластическим аппаратом). К личности хормейстера предъявляется ряд самых серьезных требований.

Педагогу нужно развивать способности:

- дидактические (способность объяснять, показывать, обучать);

- организаторские (способность вызывать у детей стойкий интерес к хоровому искусству, объединить поющих в хоровой коллектив с общими целями и задачами);

- прогностические (способность осуществлять педагогическое предвидение, прогнозировать результаты взаимодействия в работе с детским хором);

- перцептивные (способность проникать во внутренний мир ребенка, понимать его состояние).

В творческом общении дирижера с хоровым коллективом с самого начала определяется основная педагогическая задача - формирование и постоянное совершенствование исполнительской певческой культуры, т.е. манеры звукоизвлечения, чистоты и выразительности интонирования, ансамблевого единства, мастерства технического воплощения.

«Хор звучит так, как слышит его дирижер» – эта крылатая фраза подчеркивает степень ответственности хормейстера. И дирижер, и исполнители знают, как труден путь, пролегающий между понятиями «слышит» и «звучит» - путь становления и постоянного совершенствования мастерства, требующий полной отдачи физической и духовной энергии.

Подбор хорового репертуара очень важный и сложный процесс.

Основные принципы подбора репертуара:

- доступность восприятия и исполнения;
- направленность на формирование нравственных качеств личности;
- учет возрастных особенностей
- формирование вокально-хоровых навыков;
- разнообразие по тематике, жанрам, стилистическим особенностям.

Для формирования одаренной личности несомненно очень важно участие в концертах, фестивалях, конкурсах. Это шаги, которые ведут к вершине. Успехи стимулируют активность в учебе, неудачи учат переносить трудности.

Система концертной деятельности позволяет эффективно применять творческую деятельность как развивающее средство для формирования и

коррекции личности одаренного ребенка, его психофизической организации и гармонизации, как корригирующий фактор и как инновационное звено в творческом процессе.

Концертная деятельность способствует творческому и интеллектуальному развитию детей. Хочется верить, что занятие в хоровом коллективе превратятся для детей в школу, из которой выйдут будущие хормейстеры, певцы или просто духовно богатые люди.

Обучение детей пению - это физический процесс, который требует от них большой выносливости, энергетических затрат. Поэтому в учебный процесс обязательно должны быть включены здоровьесберегающие технологии. Это одна из важнейших задач педагога, работающего с голосами одаренных детей.

Педагог должен ограждать голос одаренного ребенка от переутомления, громкого пения. Голос гибнет не только от неправильного пения, но и от крика на переменах в школе, на улице и т.д. Юным одаренным певцам рекомендовано заниматься гимнастикой, постепенным закаливанием организма, заниматься легкими видами спорта.

Для сохранения здорового голоса нужно соблюдать режим - рациональное распределение времени его работы и отдыха, питание и сна. Позитивный настрой в творческом процессе, комфортное состояние детей на занятиях, здоровьесберегающие технологии - вот та атмосфера, в которой голоса одаренных детей засверкают как бриллиант.

Способность к творчеству - величайший дар природы. Очень важно понимать, что даром этим природа отмечает каждого человека. Творческий дар - не исключение, а норма развития человека. (А. Маслоу).

Каждый ребенок талантлив и неповторим по-своему, только надо вовремя заметить, поддержать, создать максимально благоприятные условия для пробуждения и раскрытия одаренности каждого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамов Г.С. Возрастная психология. - М: Совершенство, 1998.

2. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Методика музыкального образования, 2006.
3. Алексеев Н.Г. О целях обучения школьников исследовательской деятельности //VII юношеские чтения им. В.И. Вернадского: Сб. методических материалов. - М., 2000. – С. 5
4. Алексеев А.Г., Леонтович А.В., Обухов А.С., Фомина Л.Ф. Концепция развития исследовательской деятельности учащихся // Исследовательская работа школьников №1, 2002. С.24-34.
5. Белова, Е. С. Одарённость малыша: раскрыть, понять, поддержать [Текст]: пособие для воспитателей и родителей.- 3 –е изд. / Е. С. Белова. – М.: Московский психолого-социальный институт: Флинта, 2004. - 144 с.
6. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение. Секреты вокального мастерства. Ростов-на-Дону: Феникс, 2007.
7. Долгушина Н. Организация исследовательской деятельности младших школьников. // Начальная школа №10/2006, С.8-12
8. Чистяков М.И. Психогимнастика. М.: Просвещение, 1990.

Гайфуллина Алла Александровна

**преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной
категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7»**

ФРАГМЕНТ ОТКРЫТОГО УРОКА. ПРИМЕНЕНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Сегодня мы не представляем себя без таких гаджетов, как телефон, смартфон, ноутбук или планшет. На любой вопрос можно найти ответ при наличии интернета, Wi-Fi, нажав на заветную кнопочку. Через интернет ресурсы можно получить всю необходимую информацию об исполняемых композиторах, на нотных сайтах познакомиться с новыми нотными источниками, которых нет в библиотеке, прослушать аудио и посмотреть видеоматериалы, найти методическую литературу, картины, иллюстрации, фото и другие материалы, помогающие в работе над музыкальными

произведениями. Время неумолимо идет вперед, и мы, педагоги, должны идти в ногу со временем и применять в своей работе цифровые технологии, находить в Интернете нотные источники, аудио- и видеоматериал; составлять визуальные ряды из произведений изобразительного искусства и другого материала, помогающего в работе над раскрытием образа в музыкальном произведении; уметь пользоваться методической литературой и обращаться к специализированным сайтам.

Цель урока:

Содействие развитию творческих навыков учащегося, организация деятельности по развитию индивидуальных познавательных, коммуникативных способностей, формирующие умение работы с информацией.

Задачи:

1. Научить практическим навыкам работы при использовании цифровых технологий
2. Использовать ИКТ как источник вспомогательного учебного материала (справочного, обучающего, редактирующего, звукозаписывающего, звуковоспроизводящего и т.п.).
3. Развить умение находить необходимую информацию, используя цифровые ресурсы
4. Способствовать расширению музыкального кругозора
5. Развитие творческих способностей через формирование познавательного интереса учащегося

Урок проводится с ученицей 7 класса Пузынович Аидой. Рассмотрим развитие творческих навыков на примере произведения П.И. Чайковского «Октябрь - Осенняя песнь» из цикла «Времена года», которое мы уже разобрали.

В начале знакомства с новым материалом, преподаватель всегда проигрывает произведение, независимо от жанра, будь то этюд, полифония или пьеса. Затем, вместе с ученицей прослушиваем произведение в исполнении симфонического (где солируют скрипки и кларнеты) и народного оркестров (с

солирующими домрами). Затем в исполнении разных инструментальных ансамблей (кларнет и фортепиано, флейта и фортепиано). Обсуждаются музыкальные образы, которые возникли при прослушивании, делая находки с помощью разных методов и материалов, искали средства музыкальной выразительности и увязывали их с характеристикой образов пьесы. Найдены и просмотрены соответствующий видеоряд (иллюстрации, картины природы, другие презентации на музыку «Осенняя песнь»). В ходе урока наряду с традиционными, использовались современные педагогические технологии: информационно-компьютерная, проблемно-поисковая и технология развивающего обучения, которые способствовали тесному сотрудничеству учителя и ученицы. Заранее Аиде было предложено подготовить презентацию по биографии и творчеству композитора. Она выполнила исследовательскую работу, которая ее очень увлекла. У ученицы был замечен неподдельный повышенный интерес и при подготовке домашнего задания, и непосредственно на уроке.

При проведении урока использовались такие методы, как:

- словесный (устное изложение, беседа, анализ музыкального произведения);
- наглядный (прослушивание музыкального материала, просмотр видеозаписи исполнения данного произведения, презентации);
- практический (работа над выразительностью в процессе исполнения произведения);
- поисковый (самостоятельный поиск необходимого материала).

На своих уроках применяются такие основные направления использования технологий на уроках, как:

Визуальная информация (иллюстративный, наглядный материал).

Демонстрационный материал (упражнения, таблицы, понятия).

Самостоятельная поисковая, творческая работа учащихся.

На уроках фортепиано активно применяются такие информационные технологии:

1. Различного типа видео- и аудио-ряды (фильмы, картинки, таблицы, презентации, фонограммы, треки и пр.).
2. Музыкальные энциклопедии, справочники по истории музыки.
3. Интернет-ресурсы (обучающие игровые программы).

Для работы на уроках с начинающими, с учащимися подготовительного класса используются компьютерные музыкальные игры, направленные на освоение нот, знакомство с азами музыкальной грамоты, целый ряд тематических мультипликационных фильмов, которые вызывают огромный интерес детей к обучению музыке. Для активизации работы учащихся применяются интересные формы: викторины, кроссворды, занимательные вопросы, а сопровождение анимированными картинками вызывает неподдельный интерес детей, желание работать продуктивно, повышает мотивацию к учению.

Таким образом, применение цифровых технологий на уроках фортепиано помогает:

- сделать урок современным (с точки зрения использования технических средств);
- образно и интересно подать материал;
- расширить кругозор ученика;
- повысить профессиональную подготовку исполнителей.

Подводя итог, необходимо отметить, что применение компьютера и других технических средств на уроках фортепиано – это не самоцель. Но сегодня развитие общества диктует необходимость использовать новые информационные технологии во всех сферах жизни и школа не должна отставать от требований времени, а значит, современный педагог должен использовать информационные технологии в своей деятельности. Опыт показывает, что применение информационных технологий повышает мотивацию у учащихся, делает процесс обучения разнообразным, интересным, доступным, во многом облегчает восприятие учебного материала и применение его на практике. Все это очень важно для повышения эффективности обучения,

интеллектуально – творческого развития личности учащихся и доступности музыкального образования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бекенова Д. У. Информационные технологии в музыкальном образовании [Текст]/Д. У. Бекенова, Ж. А. Мухатаева// Актуальные задачи педагогики: материалы III междунар. науч. конф. (г. Чита, февраль 2013 г.). - Чита: Молодой ученый, 2013. <http://www.moluch.ru/conf/ped/archive/67/3328/>

2. Евдокимова Т. С. Развитие творческих способностей учащихся в процессе обучения игре на фортепиано с использованием передовых педагогических технологий. - режим доступа: <http://nsportal.ru/npo-spo/kultura-i-iskusstvo/library/razvitie-tvorcheskih-sposobnostey-uchashchih-sya-v-processe>

3. Крылова Т.М., Современные педагогические технологии в музыкальной школе: между традицией и инновацией. - режим доступа: <http://www.pavlikovskaya.ru/mttod/konf/konf02.html>

Гизатуллина Резида Ильмировна

Преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер

МАУДО «Детская школа искусств №7»

МЕТОДЫ ПРЕОДОЛЕНИЯ ТЕХНИЧЕСКИХ ТРУДНОСТЕЙ В ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО

Для воплощения художественного замысла композитора необходима техническая готовность исполнителя к воспроизведению нотного текста. Поэтому так важно освоение и совершенствование техники владения инструментом на протяжении всего периода обучения. Умение виртуозно исполнять упражнения, гаммы и арпеджио облегчает преодоление трудностей в музыкальных сочинениях.

Играя различные упражнения, гаммы, арпеджио, исполнитель приучает свои пальцы выполнять наиболее типичные для фортепианного изложения фигуры.

Во время работы над упражнениями необходимо следить за выразительностью, ритмичностью и постепенно прибавлять темп.

Выбор упражнений для ученика также индивидуален, как и выбор этюдов. Интереснее для ученика будет использование упражнений, которые помогут ему преодолеть конкретные трудности в исполняемых произведениях.

Упражнения можно брать как из сборников, так и самому придумать. Можно выделить 4 способа самостоятельного построения упражнений на основе материала из любого произведения:

1. Метод «Остановки». Отрывок разделяется на несколько частей. Делить нужно так, чтобы можно было легко сыграть каждую часть в отдельности. Чаще всего остановки делают там, где происходит подкладывание первого пальца или требуется поменять позицию. Вначале отрывок играется в быстром темпе, потом мы останавливаемся. Во время остановки кисть руки максимально освобождается и готовится к последующему пассажиру. Порой остановки зависят от ритмического рисунка произведения (например, через каждые 4 шестнадцатые). После того как проучили таким способом нужно склеивать их, чтобы остановки были реже (уже не через 4 ноты, а через 8). В некоторых случаях остановки делают на «проблемном» пальце. Если какой-нибудь палец нечётко берет свои ноты в пассаже или не вовремя подкладывается первый палец, тогда мы его специально выделяем остановкой. Этот способ помогает быстро запомнить текст и аппликатуры. Движения автоматизируются, появляется свобода в исполнении. Упражнение можно варьировать.

2. Метод многократного повторения мотива. Неудобный отрывок сначала повторяется в разных октавах, потом в разных тональностях, в обратную сторону и играется обеими руками в зеркальном расположении, одинаковыми пальцами.

3. Метод «Накопления». Пассаж играется не весь сразу, а постепенно увеличиваясь, сначала 2-3 ноты, затем добавляются еще несколько и так пока не исполнится весь пассаж. Аппликатура, динамика и штрихи одни и те же. Так играть можно не только с начала пассажа, но и с конца.

4. Метод ускорения и замедления темпа. Чтобы быстро играть, нужно быстро думать. Работа над сложным местом должна начинаться с его осмысления в медленном темпе. В таком случае можно решить задачи, связанные с – и интонации, и педализации, и аппликатуры, и фразировки. Нужно выбрать одно какое-нибудь направление и следите за ним в «замедленном» режиме. Далее, следует постараться сыграть произведение ещё быстрее, чем требуется, при этом фразировка, педализация, динамика и всё остальное остаются такими, какими были. Главная цель этого метода – научиться контролировать процесс в быстром темпе. Поиграть в более быстром темпе можно всё произведение, а можно только сложные пассажи. Однако, помним одно - сколько раз сыграли быстро, столько же раз проигрываем его медленно!

5. Метод «Обмена». Метод заключается в перестановке рук. Допустим, если в левой руке неудобный рисунок, можно поиграть его на октаву выше правой. Это поможет сконцентрировать внимания на этой фразе. Другой вариант заключается обмен материала между руками (но он не всегда подходит). Это когда партия правой руки переносится в левую, и наоборот, – аппликатура, естественно, поменяется. Это упражнение трудно и потребует терпения, но зато решаются не только технические проблемы, но и слух начинает почти автоматически отделять мелодию от аккомпанемента.

6. Метод варьирования ритмических формул. Этот способ заключается в том, что отрывок исполняется в разных комбинациях восьмых и шестнадцатых. Данный прием помогает достичь ритмической и звуковой ровности в пассажах.

Для развития мелкой техники, овладения основными аппликатурными закономерностями, выработке выносливости, звуковой ровности отлично помогает игра гамм, арпеджио. Лучше упор делать на тональности, в которых написаны произведения, присутствующие в программе на данный момент. Гаммы нужно учить на *forte*, *piano*, *marcato*, *leggier*, *crescendo* и *diminuendo*. Для ровности и полноты звучания необходимо постоянное ощущение опоры. За чистоту и ровность отвечают не только точное взятие звука, но и точное по

времени снятие пальцев с клавиш. Чаще всего основной причиной толчков и неровности в игре является малая подвижность 1 пальца. Поэтому необходимо подкладывать незаметно, развить его ловкость и легкость, не дергая кисть.

Руки во время исполнения гамм должны быть свободными, звук должен быть крепкий, синхронность идеальная. Двигаться должен не корпус, а руки.

В педагогической практике существует много сборников с упражнениями направленными на решение различных проблем. Их можно использовать в зависимости от потребностей того или иного ученика: для детей младших и средних классов – «Подготовительные упражнения к различным видам фортепианной техники» Е. Гнесиной, 50 упражнений для беглости пальцев «Скороговорки для фортепиано» Т. Симоновой, «Пианист-виртуоз» Ш. Ганона, для более продвинутых учеников – «160 восьмитактовых упражнений» op. 821 К. Черни, «Новая формула» В. Сафонова, «Рациональные принципы фортепианной техники» А. Корто, «Школа упражнений» М. Лонг.

Порой придется педагогу проявлять фантазию, чтобы однообразные упражнения стали интереснее для ученика: можно варьировать штрихи, ритм (добиваясь ритмической точности в избранной вами фигуре), динамические нюансы, тембровые краски.

Существуют много методик, позволяющих развить технику у обучающихся. Как за инструментом, так и без него. Разминка пальцев без инструмента полезна перед концертом или перед игрой, что бы разогреть пальцы, но ее недостаточно для достижения виртуозности.

Упражнения всегда должны присутствовать в процессе обучения. Они позволяют развить такие пианистические навыки как ловкость, точность, беглость, ровное звукоизвлечение, звуковые контрасты, также упражнения помогают выработать ритмичность и усвоить основные приёмы педализации. Также вырабатывается и техническая выносливость. Наконец, игра гамм, арпеджио, аккордов, помогает развитию теоретических знаний и свободной ориентировке по клавиатуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М., 1961.
2. Артоболевская А. Хрестоматия маленького пианиста / вст. Статья- М., 1996.
3. Гат Й. Техника фортепьянной игры / Й. Гат. – М.: Музыка, 1967. – 241с.
4. Коган Г. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М.: Гос. муз. изд., 1963.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. / Е. Я. Либерман. – М.: Музыка, 1971. – 144с.

**Журавлева Рамзия Нагимовна,
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной
категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7»
РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ ИГРЫ В КЛАССЕ
ФОРТЕПИАНО. КОНСПЕКТ ОТКРЫТОГО УРОКА**

Тема: «Развитие технических навыков игры в классе фортепиано».

Цель: Формирование исполнительских навыков при игре гамм и аккордов, овладение различными приёмами игры для успешного технического развития.

Образовательные задачи: формирование навыков позиционной игры, раскрытие потенциальных возможностей технического развития, *формирование слухового контроля.*

Развивающие задачи: укрепление игрового аппарата, развитие артикуляции.

Воспитательные задачи: способствовать *воспитанию эмоциональной отзывчивости, привитие интереса к изучению гамм и этюдов.*

Время проведения занятия: 45 мин.

Тип занятия – закрепление нового материала.

Основные термины, понятия – гамма, аккорд, аппликатура, штрихи legato, staccato, интервал, артикуляция, диапазон

Методы обучения: практично-ориентированные, словесные, наблюдение, наглядные.

Оборудование: фортепиано, дидактический материал, нотный материал.

Формы работы: индивидуальная, самостоятельная.

План урока:

I. Организационный этап.

- 1) приветствие
- 2) сообщение темы урока и цели

II. Основная часть урока.

- 1) работа над упражнениями и гаммой
- 2) работа над этюдом

III. Заключительный этап.

- 1) итог урока
- 2) домашнее задание
- 3) рефлексия

№	Деятельность педагога	Деятельность учащихся
1.	Организационный момент Цель: настроить учащегося на работу, сконцентрировать внимание	Ученица внимательно прослушала объявленную тему урока, проверила посадку и приготовилась к работе.
II. Изучение нового материала		
2.	Разыгрывание Цель: освободить подвижность 1го пальца Задачи: -развитие ловкости и легкости 1го пальца при смене позиций -выработка чистого интонирования при игре упражнений.	На примере упражнений учащийся отрабатывает необходимые навыки игры 1 пальцем при смене позиций в гамме. Упражнения начинаются с правильной постановки аппарата. Внимание уделяется постановке 1го пальца. Он должен быть слегка закругленным, стоять на подушечке. Упражнение выполняется при свободной руке и ровном голосоведении каждой рукой отдельно.
3.	Работа над гаммой и аккордами в тональностях До и Соль мажор Цель: исполнение гаммы точной аппликатурой 2мя руками в 2 октавы Задачи: -повторение аппликатурных принципов - развитие артикуляции - слухового контроля	Обсуждение. Далее учащийся исполняет гамму 2мя руками с интонированием по 2, по4 звука, выявляя трудные места при смене позиций. В гаммообразных упражнениях происходит приспособление к смене позиций, соединяемых плавно без толчков. При игре на стаккато, используется кистевое движение
4.	Работа над репертуаром Цель: Этюда К.Черни До мажор Задачи: - отработка ритмической точности и организованности; - выработка точной артикуляции и интонирования.	Понятие жанра этюд. Беседа о содержании произведения, о композиторе, стиле. Выявление сложных эпизодов, отработка точного метроритма.
5.	Физкультминутка Цель: разрядка, смена положения корпуса, выравнивание дыхания.	Учащийся выполняет упражнения • для глаз: подвигать глазками (вправо, влево, вверх, вниз);

		<ul style="list-style-type: none"> • на раскрепощение мышц шеи, рук, плечевого пояса: поднимаясь на носки, медленно и плавно, вместе со вдохом, поднять ненапряженные руки вверх. Затем легко развести руки в стороны и вместе с выдохом, свободно наклонившись вперед, тяжело уронить расслабленные руки вниз. Руки свободно раскачиваются, пока не остановятся, движения руками через стороны вверх и вниз; • свободные повороты головы (вправо, влево, вверх, вниз).
6.	Закрепление учебного материала Цель: Подведение итогов проделанной работы. Задачи: Обсуждение положительных и неудачных моментов исполнения	Учащийся самостоятельно и с помощью педагога анализирует урок, дает оценку своего исполнения, обозначает что получилось, а что пока нет, озвучивает способы устранения.
7.	Задание на дом	Повторение упражнений, гамм и этюда

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Музгиз, 1961
2. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М.: Музыка, 1989.
3. Щапов А. Фортепианная педагогика. – М.: Советский композитор, 1991

Иванова Светлана Витальевна

концертмейстер первой квалификационной категории

МАУДО «Детская школа искусств №13(татарская)»

СПЕЦИФИКА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДШИ

Концертмейстерская компетентность является неотъемлемой частью профессионально-педагогической компетентности педагога-музыканта.

В «Музыкальном энциклопедическом словаре» дается следующее определение понятия «концертмейстер»: Концертмейстер оркестра – первый скрипач – солист симфонического или оперного оркестра; иногда заменяет дирижера. В струнном ансамбле – художественный и музыкальный руководитель. Музыкант, возглавляющий каждую из видовых групп симфонического оркестра. Пианист, помогающий вокалистам,

инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий им на репетициях и концертах [1].

Концертмейстерскую деятельность, напрямую связанную с исполнительством, можно рассматривать в трех аспектах: как деятельность музыканта-пианиста, постоянно выступающего на концертной эстраде партнером солистов; как деятельность пианиста, разучивающего партии с певцами в оперном театре; и как учебно-профессиональную деятельность, осуществляемую в рамках учебной работы в системе дополнительного образования [2, с. 38].

Конкретизируем содержание основных компонентов компетентности в контексте концертмейстерской деятельности. Музыкально-эстетические знания как показатель информационного компонента представляют собой систему всех видов, форм знания и ценностных ориентации в области музыкального искусства: музыкально-слуховые представления, понятия, суждения, взгляды, концепции, теории.

Необходимость музыкально-эстетических знаний определена творческим характером концертмейстерской деятельности, предполагающей не только воспроизведение на инструменте нотного текста со всеми динамическими, темповыми, фразировочными и другими особенностями, но и создание собственной исполнительской интерпретации на основе постижения композиторского замысла, идеи, художественного образа и смысла произведения.

Решающую роль в этом процессе играет знание специфических законов художественного творчества и конкретных закономерностей музыкального искусства, оказывая огромное влияние на музыкальное мышление, воображение, эстетическую и нравственную стороны мировоззрения музыканта-исполнителя, позволяя критично осмысливать собственный музыкально-педагогический опыт и творчески реализовывать духовный и интеллектуальный потенциал.

Одним из условий успешности концертмейстерской деятельности является системность музыкально-теоретических знаний. Усвоение таких понятий, как стиль, жанр, форма, исполнительская интерпретация, осмысление гармонического языка музыкального произведения, присущей ему логики и организации с точки зрения историко-культурного процесса, закономерностей образного содержания во всем комплексе формообразующих и выразительных средств, являются тем теоретическим фундаментом, на основе которого становится возможным овладение основами теории и методики концертмейстерского мастерства, формирование профессионально значимых концертмейстерских умений педагога-музыканта.

Информационный компонент концертмейстерской компетентности дополняется музыкально-языковой компетенцией, обеспечивающей индивидуальный способ восприятия и коммуникативный уровень – грамотность в языках культуры (А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман). Названная компетентность включает в себя три элемента: структурный (знание принципов, законов и правил построения музыкального текста); трансляционный (умение воспроизводить музыкальный текст); смысловой (представление о смысле и способе интерпретации единиц музыкального языка).

Основой концертмейстерского мастерства является исполнительское умение аккомпанировать солисту-партнеру. Умение это измеряется не только синхронностью партии фортепиано с партией солиста, не только выверенным балансом соотношения звучности обеих партий или легкостью преодоления чисто пианистических трудностей. Основная задача концертмейстера – создание целостного художественного образа произведения, «впечатляющей звуковой картины- образа, рождающегося в совместном творческом акте партнеров».

Пианист-аккомпаниатор – основа целого, всей воссоздаваемой музыки произведения. В руках его сосредоточена большая часть «музыкального пространства»: гармония, метрическая структура, богатство тембрового

колорита, словом, все, что сольная партия (при любом уровне мастерства исполнения) сама дать не в состоянии [2, с. 39]. Умение координировать свои исполнительские действия с солистом (вокалистом или инструменталистом) требует от концертмейстера повышенного внимания к особенностям интонирования, знания сольной партии, видения всего произведения: формы, партитуры, состоящей из трех строчек (это и отличает концертмейстера от пианиста-солиста). Важными компонентами концертмейстерского мастерства являются также умения предугадывать намерения солиста, музыкально и в ансамбле выполнять оттенки, уверенно держать партнера в заданном темпе, создавая для него живую ритмическую пульсацию.

Умение читать нотный текст с листа является необходимым профессиональным качеством любого музыканта. Успешность процесса и результат чтения с листа музыкальных произведений зависит от наличия целого комплекса факторов: умения быстро и точно опознавать нотные знаки, воспринимать элементы и определенные комплексы нотного текста, умения быстро анализировать, синтезировать нотный текст, свободно ориентироваться на клавиатуре, умения предвосхищать развертывание музыкального текста, внимательности, скорости переработки информации, способности к внутренним слуховым представлениям мотивов, интервалов, ритмического рисунка, штрихов, готовности к внезапным поворотам.

Другим, не менее важным профессиональным умением, которым должен владеть концертмейстер, является транспонирование. Наличие такого концертмейстерского умения продиктовано в ряде случаев необходимостью изменения оригинальной, тональности вокального произведения из-за ее несоответствия тесситурным возможностям детских голосов.

Необходимо отметить, что транспонирование является деятельностью, которая требует от исполнителя постоянного музыкально-слухового самоконтроля, активизации памяти, внимания. Как и при чтении с листа, необходимо слышать и видеть не отдельные звуки, а гармонические комплексы, ощущать звуковысотные, метроритмические, структурные,

художественно-образные особенности исполнения произведения в новой тональности. Внутреннее слышание транспонируемого произведения, ясное осознание всех модуляций и отклонений, функциональных смен, структуры аккордов, их расположения, интервальных соотношений и взаимосвязей обуславливается знанием гармонии и умением применять эти знания в своей деятельности. Другим обязательным условием успешного транспонирования является владение типовыми аппликатурными «формулами» диатонических и хроматических гамм, а также аккордов.

Применительно к концертмейстерскому творчеству весьма важным представляется наличие у исполнительских и пианистических способностей, отражающих специфику данной деятельности. Исполнительские способности проявляются в сильном влечении к концертным выступлениям, способности музыканта раскрывать на эстраде лучшие черты своей художественной натуры, умении завладеть аудиторией и доносить до нее не только композиторский замысел, но и свое видение музыкального образа [3].

В своей практической деятельности концертмейстер довольно часто решает противоречие между статикой нотного текста и динамикой звучащего, временного искусства. Исполнительское интерпретационное поле зависит от умений оперирования тремя видами текстовых координат (Е.Я. Либерман): 1) необозначенные (или неточно обозначенные) координаты – звук, педализация, мелизмы, агогика, знаки динамической и ритмической нюансировки; 2) неточно обозначенные координаты с увеличением доли композиторских указаний – темп, словесные обозначения, выявление фактуры; 3) относительно точно и точно обозначенные координаты – артикуляция, акцентирование, штрихи, формообразующая динамика, метроритмический рисунок.

Соответственно этому выделяются умения эмоциональной интерпретации музыкального текста, умения эмоционально-интеллектуальной интерпретации и умения интеллектуальной трактовки музыкального произведения.

Творческий исполнительский замысел приобретает значимость и реализуется лишь в мастерском исполнении произведений, включающее в себя

высокий уровень мастерства фортепианного искусства, определяющийся одаренностью музыканта и проявляющийся в его способности передавать идейный смысл произведения через фортепианное исполнение [4].

Музыкальное произведение в отличие от итогового продукта таких видов искусства, как живопись, скульптура, литература не является по своей природе самостоятельно функционирующим результатом художественного творчества. Оно вручает свою судьбу в руки музыканта-исполнителя и полностью подчиняется его прочтению, пониманию, художественному вкусу [5, с. 188–198]. В этой связи задачей исполнителя становится создание нового качества или нового состояния художественного образа музыкального произведения – исполнительской интерпретации, охватывающей процесс построения собственной художественно-исполнительской концепции, особый комплекс исполнительских действий по ее реализации, а также осуществленную трактовку в продукте исполнительской деятельности.

Различия в исполнительской трактовке сочинения являются следствием проявления собственной творческой индивидуальности музыканта, уровня его исполнительского мастерства. Отношение исполнителя к окружающему миру, его темперамент, особенности мышления отражаются в динамичности создаваемого им музыкального образа, его эмоциональной насыщенности, а также на подборе средств выразительности и приемов интерпретации. Говоря о музыкально-психологическом компоненте концертмейстерской компетентности, необходимо отметить, что музыкальные способности, безусловно, являются основой ее формирования.

Но, безусловно, практическая реализация возможно только при наличии профессионально значимых личностных качеств, имеющих педагогическую направленность; любовь к детям и стремление формировать их духовность средствами музыкального искусства; интерес к музыкально-педагогической деятельности и потребность постоянно пополнять копилку своих профессиональных знаний; готовность и мотивация развивать свой творческий потенциал и преодолевать трудности в повседневной работе; познавательная

активность и самостоятельность, мобилизация энергии, проявление настойчивости, целеустремленность и упорство при выполнении сложных заданий.

Таким образом, особенностью концертмейстерской деятельности является ее многогранность, предопределяющая необходимость решения разнообразных творческих задач, связанных с музыкальным исполнительством.

Список литературы

1. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 270.
2. Виноградов К.Л. О специфике творческих взаимоотношений пианиста- концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. статей / Сост. М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1998. – С. 38.
3. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано [Текст] / А.Д. Алексеев. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – С. 39.
4. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учеб. пособие / Е.И. Кубан- цева. – М.: Академия, 2002. – С. 113.
5. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Под общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. – М: Владос, 2001. – С. 188–198.

**Ильюшкина Виктория Витальевна,
преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной
категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7»
МЕТОДИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ РАБОТЫ ПО ПРЕОДОЛЕНИЮ
ТРУДНОСТЕЙ В ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ.
МАСТЕР-КЛАСС**

Особое место в фортепианном классе занимает изучение полифонической музыки. В течение всего периода обучения в музыкальной школе в репертуаре учащегося присутствуют полифонические пьесы. Приобретенные навыки

мыслить полифонически, приводят к умению слышать многослойность фортепианной фактуры в произведениях любых жанров.

Полифония – вид многоголосия в музыке, основанный на равноправии голосов, в котором каждый голос имеет самостоятельное значение. По мнению музыковеда К.Э. Розенова, Бах рекомендовал своим ученикам «смотреть на инструментальные голоса, как на личности, а на многоголосное инструментальное сочинение, как на беседу между этими личностями». Источник: https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=221

Основные виды полифонии:

Подголосочная полифония – вид многоголосия, в котором имеется разделение на ведущий и вспомогательные голоса (подголоски, ответвления от главного голоса, варьирующие основную мелодию).

Контрастная полифония - вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании разных мелодий. С этим видом полифонии учащиеся знакомятся в пьесах из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», в Маленьких прелюдиях И.С. Баха.

Имитационная полифония – вид многоголосия, основанный на повторении темы или мелодического оборота в каком-либо голосе непосредственно вслед за другим. Этот вид полифонии является наиболее сложным для исполнения. К этому виду полифонии относятся каноны, фугетты, инвенции, фуги. Имитация бывает разнообразной – в любой интервал как сверху, так и снизу, перевернутая, стретто, ракоходная, в увеличении, в уменьшении.

Первое с чего начинается изучение произведений – это проникновение в содержание, понимание художественного смысла сочинения, эмоционального настроения. В этот этап работы входит знакомство с текстом, прослушивание в исполнении преподавателя и из Интернет источников, беседа о характере, стиле произведения, композиторе, эпохе, подбор музыкально-звуковых средств. Первое знакомство с произведением, несомненно, должно произвести

впечатление на учащегося, вызвать эмоциональный отклик и желание сыграть эту пьесу. Ученику следует знать виды полифонии, характерные черты.

Второй этап наиболее насыщен работой. Необходимо найти характерные для полифонии элементы музыкальной речи: темы, противосложения, интермедии. Изучить мотивное строение каждого голоса. Проанализировать, как голоса взаимодействуют между собой. Разобраться в форме произведения, продумать звуковые решения, подобрать туше. Здесь происходит отработка всех нюансов сочинения: работа над звуком, интонацией, голосоведением, работа по преодолению технических трудностей, выучивание наизусть, работа над динамическим планом, формой произведения, темпом и многое другое.

Завершающим этапом можно считать подготовку к концертному выступлению: закрепление полученных навыков, репетиции и обыгрывания.

Трудности, встречающиеся в полифонических произведениях:

1. Основная трудность в том, что в полифонии надо вести одновременно несколько мелодических линий. Так как интонационные вершины голосов не совпадают, слуховое внимание приходится направлять то на один голос, то на другой, наиболее значимый в данный момент. В этой связи Гондельвейзер писал: «Если я сморю, я вижу очень многое, но смотрю я в какую-нибудь одну точку, когда я слышу, я слышу очень многое, но сосредотачиваю внимание, слушаю я что-то одно».

2. Двухголосие в одной руке, когда голоса звучат в разной динамике. Один голос играется с опорой на пальцы, другой облегченно. В одной руке разные ощущения. Поучить разными штрихами, преувеличенной динамикой, подобрать удобную аппликатуру.

3. Переход второго голоса из одной руки в другую. В этих местах следует отработать как техническую сторону, так и развить слуховое внимание.

4. Неудобная аппликатура. Аппликатура подчинена голосоведению, чтобы не было обрыва в звучании. Применяются всевозможные подкладывания, перекладывания, соскальзывания с черной на белую клавишу.

В случае, если не удастся соединить пальцами, применяется соединительная педаль, но так, чтобы мелодия не превращалась в гармонию.

5. Дослушивание длинных звуков. Длинные звуки не должны раньше времени обрываться, их необходимо дослушать. Часто на длинном звуке в одном голосе заканчивается мотив, а в другом голосе продолжается звучание, или одновременно вступает тема. Важно услышать сочетание этих голосов, не образуя между ними разрыв.

6. Выход из длинной или заливочной ноты. Нередко учащиеся не слушают протяженность звука. Из-за этого последующие ноты выталкиваются. Длинный звук следует перевести слухом в следующий. Для этого, после звучания длинной ноты, вытекающий мотив следует начать немного тише.

7. Стретто. С итальянского «сжимать, сокращать» - каноническое проведение тем в фуге, при котором каждый имитирующий тему голос вступает до того, как она закончилась в предыдущем голосе, и отдельные части темы звучат одновременно в разных голосах, то есть контрапунктически сочетаются друг с другом. Стретто в одной руке представляет наибольшую трудность, так как голоса должны звучать в разной динамике.

8. Звучание голосов на расстоянии. Тембровая окраска каждого голоса. Голоса могут звучать в разных регистрах. Следует следить за балансом между голосами, чтобы не утратить характер каждой мелодической линии и не нарушить общей палитры звучания.

9. Сотношение длительностей между собой. Ощущать пульсацию мелких длительностей в более крупных. Например, при переходе с шестнадцатых на восьмые, внутренним слухом пропеть две шестнадцатые в восьмой. Это поможет сохранить устойчивость темпа и метра.

10. Ритмически ровное исполнение шестнадцатых нот. Часто шестнадцатые звучат в противосложении и интермедиях. Полезно поиграть шестнадцатые во всех голосах от начала до конца. Как вариант педагог играет темы, а ученик противосложения и интермедии. Они должны произноситься отчетливо, но текуче и везде ритмически ровно.

В работе над полифонией применяются методические приемы, помогающие справиться с фактурой произведения и способствующие развитию полифонического слуха:

1. Проигрывание каждого голоса. Нахождение тем и противосложений в каждом голосе, нахождение интермедий. Определение тонального плана, формы, кульминации.

2. Отработка проведения темы в каждом голосе. Отработка всех противосложений. К этому относится определение характера темы, мотивное строение, подбор способов звукоизвлечение, тембровой окраски, работа над фразировкой, всевозможными деталями.

3. Соединение голосов по парам. Исполнение голосов осуществляется разными способами:

- исполнение совместно с преподавателем
- самостоятельно двумя руками
- исполнение голосов в удаленных друг от друга регистрах
- исполнение разными динамическими оттенками: один голос на форте, другой на пиано; затем динамика меняется
- игра одного голоса и пение вслух другого голоса
- отработка двухголосия в одной руке
- отработка перехода среднего голоса из одной руки в другую (такты указать)
- отработка тем в стреттном проведении

4. Соединение трех голосов. Прodelывается та же работа, что и с двумя голосами. Важно слышать движение голосов как по горизонтали, так и по вертикали. Три голоса образуют постоянно меняющуюся гармонию.

Полифонический склад музыки имеет непрерывный, текучий характер. Непрерывность достигается за счет непрерывности развития голосов, несовпадения цезур и интонационных вершин в разных голосах, в

несовпадения остановок, наложении начала темы в одном голосе на конец темы в другом.

Для музыки полифонического склада характерно воплощение одного музыкального образа. Характер произведения заложен в характере темы. С каждым новым проведением темы усиливается эффект звучания, и основная идея становится неотступной, все более утверждающей. Кульминационный момент, как правило, наступает в конце произведения.

Выразительное исполнение полифонического произведения достигается активной всесторонней работой, сочетающей аналитическую работу, мыслительный процесс, воображение, внутренний слух, слуховой контроль и техническую сторону.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – Изд. 3-е, дополненное – М., Музыка, 1978. - 288 стр.
2. Калинина Н. Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. - 2-е изд., испр. - Л.: Музыка, 1988. – 160.с., нот.
3. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И.С. Баха и особенности его исполнения. - Изд. Музыка, Москва 1967. - 392 стр.
4. Музыкальная энциклопедия онлайн
<https://www.musenc.ru/html/p/polifoni8.html>

Луговая Татьяна Геннадьевна,

**преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной
категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7»**

МАСТЕР-КЛАСС: ВОСПИТАНИЕ КУЛЬТУРЫ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Выработка глубокого, полного «богатого» звука со всеми его градациями должна являться первоочередной задачей для овладения инструментом фортепиано. Поэтому мастер-класс по данной теме станет актуальной методической находкой для многих преподавателей фортепиано.

Цель мастер-класса: овладение звуком, всеми нюансами и способами звукоизвлечения, отработка на практике приёмов звукоизвлечения.

Задачи мастер-класса:

1. Определить основные направления при работе над звуком.
2. Определить предпосылки хорошего звука.
3. Объяснить учащимся приёмы и средства, связанные с получением различной окраски звука.
4. Отработать в условиях урока и концертных выступлений новые умения.

Теоретическая база мастер-класса:

Методические материалы практиков и научные изыскания по данной теме, в том числе современных.

Практическая база:

Собственный опыт, полученный в процессе работы над звуком с учащимися.

Обозначение проблемы.

Мы различаем в звуке высоту, объем, окраску, глубину, интенсивность и способ воспроизведения. Они всегда проявляются вместе. Всякая игра на фортепиано приводит к работе над звуком, исполняются произведения композиторов барокко, классицизма, современных композиторов, безразлично, играет ли лирическая кантиленная пьеса, или обыкновенное техническое упражнение.

Первой и важнейшей задачей, стоящей перед учеником, является овладение звуком, всеми нюансами и способами звукоизвлечения.

Внешними предпосылками хорошего звука являются полная свобода и гибкость всей руки, плеча, предплечья, запястья, кисти до кончиков пальцев, которые должны быть всегда начеку.

Педагог должен с самого начала следить, чтобы ученик сидел не напряженно, свободно, не поднимая плечи, не вытягивая шею, не кивая головой. Рука не должна быть судорожно сжата, локоть должен находиться в стороне от туловища.

Всякая тяжесть руки, «склеенность» локтя с туловищем затрудняет свободу движений, естественное взятие звука, и приводит к неприятно сухому жёсткому бескрасочному звучанию.

Многое зависит от степени слухового внимания к звукам, поэтому педагог изо дня в день должен учить ученика слушать самого себя, приучать с раннего возраста быть чрезвычайно внимательным, чутким и требовательным по отношению к звуку, улавливать его протяженность вплоть до последнего потухания, различать его достоинства и погрешности.

Невнимательная механическая игра только портит слуховую чуткость ученика, притупляет остроту восприятия. Такая игра огрубляет слух, чем грубее слух, тем тупее звук.

Обратимся к приёмам и средствам, связанным с получением звука.

В мягкой певучей кантилене основное – это использование веса руки, **опоры на клавиатуру**. Необходимо держать пальцы ближе к клавишам, играть преимущественно подушечкой – мясистой частью пальца, как бы переступая с пальца на палец. Стремиться к полному контакту, к естественному прикосновению, к срастанию, слиянию с клавиатурой. Чем точнее прикосновение пальца к клавиатуре, тем полнее контакт пальца с клавиатурой, ровнее и лучше звучание инструмента.

Не смешивать естественное соприкосновение с клавиатурой, мягкое, непринужденное погружение в нее с преднамеренным давлением. Необходимо вырабатывать у ученика умение **ощущать клавишу «до дна»**.

Умение добираться до глубины клавиши создает протяжный, наполненный звук. Важно добиваться певучего, густого, как бы с вибрацией звука.

Ещё одно указание – для достижения интенсивного насыщенного широко льющегося звука (наподобие итальянского *bel canto*) необходимо воспользоваться размахом свободной руки (а иногда и пальца), соблюдая пластичное и мягкое легато. Клавиша не ударяется, а берется.

Кисть должна быть постоянно упругой, гибкой, наподобие «рессоры». Только тогда она улучшает звучание, помогает пальцам, расширяет их возможности. Кисть никогда не действует изолированно, с ней всегда заодно действует предплечье, а то и вся рука.

Таким образом, в кантилене звук извлекается мягкой свободной гибкой, но отнюдь не расхлябанной рукой.

После извлечения звука рука плавно идет вниз, она словно «нависает» на кончике пальца, который легко эластично опирается на клавишу – вдох, движение кисти вверх – выдох. От дыхания кисти во многом зависит качество туше.

Вторая сторона в искусстве звукоизвлечения – **звуковое разнообразие**, красочность. Опять – свобода, естественность движений, заранее подготовленная форма руки, фиксация, стандартизация движения приводит не только к жёсткому звуку, но и однообразному.

Ученика надо учить играть по-разному. Звуковое задание исключает готовые формулы, оно определяет расположение рук и пальцев на клавиатуре. Для получения матового звука пальцы держат более плоско. **Яркий, блестящий звук легче получить с помощью закругленных пальцев.**

Одним из существенных условий **звукового разнообразия является также разъединенность пальцев.** Надо воспитывать, чтобы каждый палец осознавал свою ответственность, был бы **активно индивидуальным** и в то же время подчинялся интересам целого. Если в партии одной руки двухголосие, то крайне важно, чтобы пальцы ученика ощущали одновременно два элемента, два звуковых плана и воспроизводили их не изолированно друг от друга, а в сочетании взаимодействия друг с другом.

К.Н. Игумнов говорил: «Как в живописи, так и в музыке, ничего не выйдет, если всё будет иметь одинаковую цену. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны выпуклыми, освещены светом. Второстепенные – оставлены в тени или полутени. Это звуковая перспектива распределения голосов по степени насыщенности их звучания. Нельзя всё играть одинаково выпукло и выразительно: есть передний и задний план».

Таким образом, воспитание культуры звукоизвлечения, имеет большое значение в классе фортепиано. Эта работа необходима для того, чтобы придать исполнению выразительность, передать стилистические особенности произведений композиторов разных эпох.

Первой и важнейшей задачей, стоящей перед учеником, является овладение звуком, всеми нюансами и способами звукоизвлечения.

Многое зависит от степени слухового внимания к звукам, поэтому педагог изо дня в день должен учить ученика слушать самого себя, приучать с раннего возраста быть чрезвычайно внимательным, чутким и требовательным по отношению к звуку, улавливать его протяженность вплоть до последнего потухания, различать его достоинства и погрешности.

Невнимательная механическая игра только портит слуховую чуткость ученика, притупляет остроту восприятия. Такая игра огрубляет слух, чем грубее слух, тем тупее звук.

Внешними предпосылками хорошего звука являются полная свобода и гибкость всей руки, плеча, предплечья, запястья, кисти до кончиков пальцев, которые должны быть всегда начеку.

Педагог должен с самого начала следить, чтобы ученик сидел не напряженно, свободно, не поднимая плечи, не вытягивая шею, не кивая головой. Рука не должна быть судорожно сжата, локоть должен находиться в стороне от туловища.

Всякая тяжесть руки, «склеенность» локтя с туловищем затрудняет свободу движений, естественное взятие звука, и приводит к неприятно сухому жёсткому бескрасочному звучанию.

В процессе работы над звуком решаются следующие задачи:

- воспитание свободы и гибкости всей руки;
- умение брать звук «до дна», используя вес руки;
- развитие способностей согласовывать свои исполнительские намерения со стилем композитора и жанром произведения;
- воспитание навыков **самоконтроля** за качеством звука;
- повышение требований в отношении музыкально-исполнительских навыков, умения соподчинять все средства выразительности ради построения художественного целого, выражения художественной идеи;
- воспитание чувства **ответственности** учащихся за качество звука при исполнении произведений;
- достижение исполнителями точности в специфике тембрового звучания, что способствует созданию единства и целостности музыкально-художественного образа исполняемого произведения.

Работа над ЗВУКОМ важна на всех этапах музыкального развития ребёнка. Освоение первоначальных навыков происходит с первых шагов обучения, при постановке пианистического аппарата, для этого используем игровые упражнения для рук, кистей, пальцев.

Напомним себе общие принципы звукоизвлечения на фортепиано:

- общая свобода тела,
- ощущение веса свободной руки,
- свобода первого пальца,
- эластичная и активная кисть,
- ощущение цепкости кончиков пальцев.

Некоторые приёмы и средства для получения певучего звука:

- держать пальцы ближе к клавишам;
- играть подушечкой, мясистой частью пальца;
- стремиться к полному контакту, «срастанию» с клавиатурой;
- ощущать клавишу «до дна», но не давить на нее, особенно после взятия;
- кисть – гибкая, упругая, наподобие «рессоры»;

- после извлечения звука – состояние «повисания» и «эластичной опорности» в кончиках пальцев.

Практическая часть

Для того, чтобы сделать работу над звуком для учащихся более эффективной, рекомендуется разделить работу на несколько этапов.

1. Самостоятельное изучение учащимся произведения – игра по нотам, заучивание наизусть.

2. Обсуждение произведения с преподавателем, расстановка смысловых и музыкальных акцентов в произведении, поиск ассоциаций, проба различных способов исполнения разных отрывков произведения.

3. Отработка произведения в классе с учётом замечаний преподавателя.

4. Осмысленная работа над произведением дома. Рекомендуется 1-2 раза сыграть произведение кому-то из родных, поспрашивать, какие ассоциации вызывает произведение, о чем оно.

5. Выступление на школьных концертах, отчётных мероприятиях.

6. Наконец, самый высокий уровень – демонстрация своих умений на различных конкурсах музыкального исполнительства.

Выводы:

Педагогам предлагается обратить внимание на следующие практические рекомендации с целью оптимизации качества педагогической работы:

1) планировать и организовывать исполнительские цели и перспективы, охватывающие индивидуальный творческий рост каждого ученика;

2) продумывать репертуарную политику. При выборе репертуара педагогу необходимо руководствоваться принципами последовательности (от простого к сложному), стилистического разнообразия и педагогической значимости для каждого конкретного учащегося;

3) применять индивидуальный подход к учащимся, включающий знание личностно-психологических характеристик каждого, учет возрастных

особенностей, типов восприятия и на основе этого — искать методы педагогического воздействия, которые будут влиять именно на этого ученика;

4) выработать в себе важнейшие для педагога качества — артистизм и увлеченность, умение владеть ярким образным языком. Чем эмоциональнее педагог, тем более ему подвластно зажигать сердца учеников и вести их за собой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика XXI, 2003. – 148 с.

2. Милич Б.М. Воспитание ученика-пианиста. – М.: Кифара, 2002. – 118 с.

3. Мильштейн Я.И. Константин Николаевич Игумнов / И.Я. Мильштейн. – М.: Музыка, 1975. – 471 с.

4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – 4-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.

5. Осипова М.Б. Интерпретация музыкального произведения как средство развития музыкальной культуры личности учащихся детских школ искусств // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2010. № 7. С. 142-143.

6. Сорокина О.А. Работа над звуком – одна из важнейших задач в воспитании юного пианиста // За нами будущее: взгляд молодых ученых на инновационное развитие общества. Сборник научных статей 2-й Всероссийской молодежной научной конференции. Отв. редактор А.А. Горохов. – Том 2. – Курск: Юго-Западный государственный университет, 2021. – С. 156-158.

Михайлова Ирина Васильевна,

преподаватель по классу фортепиано

МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)»

г. Набережные Челны

**ОРГАНИЗАЦИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ РАЗВИВАЮЩЕЙ СРЕДЫ
ДЛЯ УЧАЩИХСЯ НА ПРИМЕРЕ РАБОТЫ НАД КАЧЕСТВОМ**

ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО В СРЕДНИХ КЛАССАХ. ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

Одной из важнейших задач пианиста является овладение фортепианным звуком во всей его полноте и красоте, во всем огромном богатстве многообразия оттенков и разных видов звукоизвлечения, которые только возможны на фортепиано. Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» в главе «О звуке» приводит слова Антона Рубинштейна о фортепиано: «Вы думаете, это один инструмент? Это сто инструментов!» Интересно отметить, что уже в старейшей литературе по фортепианной педагогике содержится много указаний, относящихся к звукоизвлечению, в особенности к кантабильности звучания, хотя старые инструменты давали мало возможности для выполнения этих указаний. Их удалось осуществить лишь на фортепиано. Современный рояль предоставляет в распоряжение исполнителя богатую шкалу динамических оттенков – от пианиссимо до фортиссимо. Особенную трудность для пианиста представляет овладение пианиссимо; здесь требуется исключительная чуткость «туше» - звук должен быть не только хорошо слышимым, но и благозвучным (ни в коем случае не вялым). Фортиссимо, не превышая возможностей инструмента, должно использовать все источники силы, которыми располагает играющий, то есть вес и ударную энергию всей его руки и корпуса; оно требует в то же время внимательной регулировки эластичного контакта с клавишами для того, чтобы удар не превратился в грубое «вколачивание».

При игре на фортепиано действуют три основных способа звукоизвлечения: легато (способ протяженного, связывающего звуки исполнения), портаменто (игра не связанными, отделенными друг от друга, но не короткими звуками) и стаккато (извлечение коротких звуков). Наряду с этим имеется необозримый ряд промежуточных ступеней, зависящих от характера композиции, ее темпа и динамики. Как явствует из приведенных замечаний, область фортепианного звукоизвлечения чрезвычайно разнообразна и сложна. Фортепиано – инструмент необыкновенно чувствительный. Любая малая или

большая фиксация руки и ее частей, каждое малое или большое воздействие тяжести руки и мышечной деятельности (давления, отталкивания и т.п.) и их соотношение друг с другом и, главное, стремительность (быстрота) или постепенность нажатия на клавишу (причем имеется разница между нажатием вблизи от клавиши или сверху) – все это сразу отражается на качестве звука.

Воспитание у учащегося ощущения качества звучания, стремления посредством правильного звукоизвлечения достигать благозвучия и разнообразия в оттенках ставит меня перед очень важной и трудной задачей. Для того чтобы суметь отразить фортепианную литературу во всей многокрасочной полноте ее содержания, ее идей и настроений, ученик должен научиться владеть всеми способами исполнения. Хотя стаккато и нон легато больше всего соответствуют характеру фортепиано, тем не менее, и они представляют для учащихся немалую трудность. Нужны музыкальность и вкус, чтобы найти правильную меру их краткости, остроты. Нежные, красивые места, легкие орнаментальные пассажи требуют воздушного, светлого леджиэро, в то время как в других случаях нужен короткий, более плотный и в то же время блестящий звук. Однако и техническая отработка стаккато также не всегда легка, особенно для начинающих. При более быстрых темпах, которые нуждаются в движениях, производимых более или менее сверху, возникает та же опасность резкости звука, которую можно предотвратить чутким эластичным регулированием силы удара. Здесь путеводной нитью может служить только совершенно ясное представление о звуке, который должен быть в данном случае извлечен. Необходимо демонстрировать ученику правильный способ исполнения на инструменте, объяснять ему техническую сторону и частыми повторениями стараться добиться прочного запоминания. Первейшим условием тут является неотступное совершенствование слуха и усвоение привычки постоянно слушать себя и контролировать свою игру слухом.

Может быть, наиболее сложной проблемой фортепианной игры является исполнение мелодии, кантилены. Красивый, мягкий, певучий и, насколько возможно долго тянущийся звук, строгое легато, которое здесь требуется,

противоречат цимбальному характеру фортепианной механики, который так трудно преодолеть. Я считаю, что предпосылкой певучего легато является эластичность, гибкость руки, которая в момент нажатия на клавишу эластично «опирается» на точно фиксированные пальцы своей тяжестью и давлением (без всякого удара сверху), тонко регулируемым в соответствии с желаемой силой звука. Пальцы должны быть скорее вытянутыми, чтобы суметь всей мясистой частью кончиков (подушечкой), как говорится «присосаться» к клавишам. Движение должно напоминать постепенное погружение пальца в эластичный материал. Предпосылкой успешной работы над мелодией, кантиленой всегда должно быть ясное представление о красивом, мягком и полнозвучном легато. Одним из наилучших средств для создания такого представления является пение. Невозможно перечислить всех тех авторов и педагогов – от Баха до Бартока – которые призывали, чтобы пианисты пели мелодию, слушали выдающихся певцов и исполнителей на других мелодических инструментах. Наилучшим средством освоения певучего, выразительного звукоизвлечения для исполнения кантилены служат упражнения в очень медленном темпе. Замедленный темп принуждает исполнителя добиваться возможно более долгого звучания, что помогает ему одновременно контролировать слухом качество звука и легато (подобно замедленной съемке фильма). Джон Филд при таком способе занятий достигал максимальной плавности крещендо и диминуэндо. Интенсивность звучания каждого последующего звука должна была увеличиваться или уменьшаться на одну и ту же постоянную долю.

При воспитании ощущения фортепианного звукоизвлечения, кроме проигрывания на инструменте и анализа движений необходимо использовать и различные меткие сравнения, которые смогут оказаться полезными для практики. Здесь имеют место и поэтические сравнения, которые могут вдохновить ученика, ибо сухо-деловая обыденная речь не в состоянии выразить волшебный мир звуков. Поэтому никогда не следует забывать, что тщательно воспитанная культура звукоизвлечения является главным средством музыкального исполнения, его основной предпосылкой.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев А. Русские пианисты.- Москва, 1948. – С. 115-118.
2. Леймер К. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве.- Москва, 1966.-С. 230-231.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. 3-е изд. – Москва, 1967. –С. 20-26.

Мусина Регина Раисовна

**преподаватель по классу фортепиано , концертмейстер первой
квалификационной категории**

МАУ ДО «Детская школа искусств №7»

ОБЗОР РОССИЙСКИХ И ЗАРУБЕЖНЫХ МЕТОДИК В ПОСТАНОВКЕ ПИАНИСТИЧЕСКОГО АППАРАТА

Организация игрового аппарата является одним из самых сложных элементов в учебном комплексе. Данная проблема освещается едва ли не в каждой методической работе, посвященной обучению игры на фортепиано. Ее рассмотрели многие отечественные и зарубежные педагоги. Вспомним некоторые из них...

- **Серегина Т.Н.** в своем пособии «**Начальный период обучения игре на фортепиано**» пишет, что в техническом воспитании маленьких детей большое значение имеет освоение первоначальных навыков игры на фортепиано. Это правильная посадка за инструментом, приемы звукоизвлечения, естественность движений рук, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами. Первое, на что следует обращать внимание - правильная посадка. Она предполагает непринужденность, отсутствие напряженности спины, но и организованность, подтянутость корпуса, удобное ощущение плечевых суставов, шеи, не прижатые к телу локти, опору ног. Наиболее удобна посадка, при которой можно было бы в любую минуту встать, не приглатываясь заранее. Рука ученика не должна быть судорожно сжата, чтобы локоть находился несколько в стороне от туловища, не прижимался

излишне к нему: всякая зажатость руки, «склеенность» локтя с туловищем затрудняет свободу движения, естественное взятие звука приводит к неприятно сухому, жесткому, бескрасочному звучанию.

- **Шмидт-Шкловская А.** отмечает в своей работе, что игра на рояле, как и всякий труд, требует определенных мышечных усилий. Совершенно расслабленными руками играть также невозможно, как и выполнять какое-либо другое действие. Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц. Организацию движений ученика мы строим таким образом, чтобы воспитать у него правильное отношение к клавиатуре – как к «поющему» инструменту. Прикасаться к клавишам мягкой подушечкой пальца – такое прикосновение позволяет сохранить чуткость осязания кончика пальца и является одним из условий певучести. При выборе положения пальцев необходимо учитывать индивидуальное строение рук ученика, а также конкретные особенности звучания и фактуры музыкального произведения.

- **Е.М. Тимакин** в своей работе «**Воспитание пианиста**», выделяет следующие принципы развития пианистического аппарата:

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

Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приемом, следует в той или иной степени развивать выше названные принципы. Без них контакт музыкального и технического развития будет чрезвычайно затруднителен, а иногда останется только «на словах».

- **Л.А. Москаленко** написала лекцию «**Методика организации пианистического аппарата в первые два года обучения**». В данной лекции изложена методика изучения серии технических упражнений, формирующих

базовые пианистические навыки. Упражнениям придается характер игры, что должно стимулировать детское восприятие, не затемняя педагогическую направленность и методическую сущность обучения технике. Исходной позицией для создания системы упражнений послужило осмысление простейших навыков фортепианной игры, в основе выбора которых лежало несколько целей:

1. Научить маленького пианиста владеть своим игровым аппаратом дифференцированно.

2. Усвоить в упражнениях основные формы пианистических движений, из которых впоследствии формируются сложные технические комплексы.

3. Выстроить упражнения и пояснить их выполнение таким образом, чтобы они рождали не только зрительные образы движений, но, главное – создавали технические ощущения, без которых невозможна автоматизация навыков.

- В своем пособии «Первая встреча с музыкой» Артоболевская А.Д. отмечает, что занимаясь «постановкой рук», педагог должен научиться делать это незаметно, ненавязчиво, в большей степени при помощи своих рук. До первого прикосновения к клавишам известный педагог занималась с детьми несколько минут гимнастикой. Артоболевская А.Д. описывает ряд упражнений для физического воспитания и подготовки рук маленького исполнителя. «Лепка» рук так она называла формирование пианистического аппарата и считала, что этим нужно начинать заниматься с первых минут знакомства. Никакими словами, никаким показом нельзя передать ребенку желаемое и необходимое состояние рук. Лучше, точнее и полнее, чем собственной рукой, невозможно проверить правильность положения рук ребенка на клавиатуре. И нет ничего более податливого, чем руки ребенка в возрасте четырех - пяти лет. Их можно «лепить», как из пластилина. То, что ощущаешь сам, всегда можно передать живым прикосновением к рукам ребенка, как бы биотоками.

- Т.Б. Юдовина – Гальперина в своей работе «За роялем без слёз, или я – детский педагог» рекомендует, работая с учеником, внимательнейшим

образом следить за его физическим развитием, и не только затем, как он сидит за инструментом, но и за привычными позами, за тем, как стоит, ходит, бегает, как «держит спину». В своей педагогической практике она неизменно использует различные гимнастические упражнения, которые помогают ученикам преодолевать затруднения, вызванные нарушениями в опорно-двигательной системе. Это упражнения для правильной осанки, упражнения для крупных мышц, комплекс на развитие хватательных движений, дыхательные упражнения.

- *Г.М. Цыпин в своей работе «Обучение игре на фортепиано»* считал важным бороться с чрезмерной фиксацией мышц, возникающей на различных участках тела ученика. При этом следует помнить, что зажимы возникают обычно от: чрезмерного напряжения плеча, локтя и кисти играющего; отсюда задача педагога — добиться от учащегося «сбрасывания» этого напряжения. Нужно помнить, что вся суть в том, что напряжения могут быть целесообразными и нецелесообразными; помогающими игре на рояле или мешающими ей. В том-то и заключается творческая задача педагога-пианиста, чтобы в каждом конкретном случае найти наилучшее решение и затем претворить его в жизнь...

- *А. Гольденвейзер из бесед о музыкальном воспитании и обучении детей*, отдельное место выделял первому пальцу, считал, что палец играет двойную роль: роль крайнего пальца и роль подвижной оси (первая – в технике аккордов, октав и двойных нот, вторая – в одноголосных пассажах). С начинающими надо использовать только вторую его функцию и переходить к использованию первого пальца как крайнего можно лишь тогда, когда ребенок освоится с фортепиано и научится играть на нем при естественном положении рук. Надо исходить из такого положения руки, когда рука не распластана, а собрана горсточкой и большой палец находится под вторым и третьим пальцами. При таком положении руки не придется так много говорить о напряжении; в руке должно быть такое ощущение, как будто первым и третьим

пальцами нужно взять карандаш, а этого, как уже было сказано, напряженной рукой сделать невозможно.

- *Л.Баренбойм, о руке ребенка и о формировании фортепиано-технических навыков, говорил* – «До обучения на фортепиано руки ребенка были орудием труда и игровых действий: он ими хватал, ударял, толкал, нажимал, махал... Конечно, он ими кое-что выражал, жестикулируя: ласкал, отталкивал, просил... Теперь, когда он начинает играть на инструменте, возникает принципиально новая ситуация: к знакомым ему функциям рук прибавляется еще одна - руки становятся его голосом, они научаются петь и говорить, выражать звуками то, что ребенок чувствует». Эта психологическая установка является первичной и исходной, но формируется она, разумеется, в процессе действий ребенка, на практике, то есть тогда, когда его учат владеть своими руками и помогают сделать их свободными, умными, слышащими и реагирующими на все тонкости музыки. Л.Баренбойм указывает нам о важности дыхания ребенка, о том, что оно должно быть специально организовано педагогом, «поставлено» (наподобие того, как его ставят певцу); что многие зажимы учеников бывают нередко вызваны задержкой дыхания, судорожным подъемом плеч при вдохе, недостаточно спокойным чередованием вдоха и выдоха... А как важно на различных этапах обучения естественно сочетать дыхание играющего с «дыханием» музыкальной фразы. Забота об этой стороне дела открывает дорогу к формированию «слышащей» руки.

В каждой методике вышеперечисленных уважаемых мною деятелей педагогики изложены свои мысли, мнения, опыт работы. Конечно, кому то одна из методик будет очень близка, а для кого-то она будет не приемлема. Но все же, очень полезно иногда снова и снова возвращаться к изданным материалам, чтобы открывать и находить для себя, что-то новое. Это заставляет всегда быть в поиске своей методики, ведь у каждого педагога она своя!

Список литературы

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой: Учебное пособие.- М.: Российское Музыкальное Издательство, 1996. - 103 с.

2. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – М.- Л.: Сов. композитор, 1973. - 270 с.
3. Москаленко Л.А. Методика организации пианистического аппарата в первые два года обучения.- Новосибирск, 1999. – 44с.
4. Серегина Т.Н. Начальный период обучения игре на фортепиано: Учебное пособие/ Алтайский государственный институт искусств и культуры.- Барнаул, 2000 г.- 122с.
5. Тимакин Е.Н. Воспитание пианиста: методическое пособие.- М.: Советский композитор, 1984 г.- 144 с.
6. Шмидт – Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1985 - 69с.
7. Юдовина-Гальперина Т.Б. За роялем без слез, или я – детский педагог. Предприятие Санкт-Петербургского Союза художников, 1996. – 191 с.

Мухаметшина Венера Робесовна,

**преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной
категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7»**

**ОСВОЕНИЕ ПРИЕМОВ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ФОРТЕПИАНО
ШТРИХОВ ЛЕГАТО, СТАККАТО, НОН ЛЕГАТО.**

Тема - Освоение приемов звукоизвлечения на фортепиано штрихов стаккато, легато, нон легато.

Цель: овладеть движениями рук и контролировать состояние мышц при игре на фортепиано.

Образовательные задачи

- выявить проблемы исполнительского аппарата;
- понять значение двигательных навыков как основы воспитания координированной работы рук музыканта;
- изучить навык игры разными штрихами.

Развивающие задачи

способствовать:

-раскрытию потенциальных возможностей во время игры разными штрихами;

-развитию творческого воображения учащегося;

-развитию качественного звукоизвлечения через слуховой контроль, образного мышления;

-развитию мышечного освобождения рук;

Воспитательные задачи

способствовать:

-воспитанию музыкально-исполнительского мышления;

-воспитанию эмоциональной отзывчивости;

-воспитанию красивого звука при игре легато.

-воспитанию трудолюбия в достижении конечных результатов;

-воспитанию точности исполнения штрихов при игре на инструменте.

Ожидаемый результат занятия:

-обучающийся, имеющий представление о роли и значении упражнений при работе над штрихами при игре на инструменте;

-обучающийся, имеющий представление о навыках исполнения штрихов легато стаккато.

Время проведения занятия: 40 мин.

Тип занятия: изучение нового материала.

Основные термины, понятия: Штрихи; легато, стаккато, нон легато, портаменто, метр, звук, динамика.

Методы обучения: практично-ориентированные, словесные, наблюдение, наглядные.

Оборудование: фортепиано, 2 стула, подставка под ноги, нотный материал, телефон, видео – записи с ноутбука.

Формы работы: индивидуальная, самостоятельная.

Технология построения занятия:

Структура учебного занятия:

1 этап: организационный.

2 этап: основной.

3 этап: усвоение новых знаний и новых способов действий.

4 этап: закрепление новых знаний.

5 этап: оздоровительный

6 этап: рефлексивный.

7 этап: информационный.

Ход занятия:

№	Деятельность педагога	Деятельность учащихся
1.	Организационный момент Цель: настроить учащегося на работу, сконцентрировать внимание	Представление учащейся Ларионовой Влады присутствующим на уроке преподавателям. Педагог говорит о важности штрихов в раскрытии музыкального замысла автора., для чего нужно развивать координацию правой и левой руки (спрашивать у ученика о его мнении с оценкой «хорошо» или «плохо»). Штрихи - это слово произошло от художников, что означает черта. Сказать о роли штрихов в раскрытии музыкальных задач.
II. Изучение нового материала		
2.	Разыгрывание Цель: посадка и постановка рук Задачи: -развитие координационных навыков, -добиться ровных ударов, -развитие слуха.	Педагог предлагает изучить комплекс упражнений на звукоизвлечение, потому что взаимосвязь на координацию рук, слуха. физических физиологий очень важна. Урок всегда начинается с подготовительных упражнений «Упражнение лесенка» на передачу звука из руки в руку. Упр. «Водолаз» пальчики идут по дну клавиши при этом активное движение при подъеме пальцев; пальчики «выныривают» из клавиши. Прием стакато, упр. «Иголочка» важно следить за ровным темпом и уметь держать единый темп. «Орешек» упр. Знакомит с ударным способом.
3.	Работа над гаммой и арпеджио Ре мажор Цель: изучение гаммы и арпеджио в одну октаву. Задачи: -знакомство с гаммой ре мажор (знаки при ключе, игра разными штрихами на единицу времени).	Учащийся называет ноты в гамме Ре мажор, знаки при ключе. Для развития беглости, координации, артикуляции можно поиграть гамму разными штрихами на единицу времени Следить за качеством штрихов, силой ударов , незаметной сменой 1 пальца, следить за свободой предплечья и кисти хорошей артикуляцией пальцев.
4.	Работа над репертуаром Цель: изучение штрихов стакато в пьесах Д. Кабалевский «Ежик» Руббах «Воробей» Штрихов нон легато в пьесе Д. Сперонтес «Менуэт» Задачи: -знакомство с новым произведением, через видеоролик, -отработка штриховой точности и организованности рук при	Кратко рассказать, как штрихи передают образ ежика колючие и острые звуки. Понятие легато, просмотр видеоролика, беседа о характере, работа над произведением по фразам: сначала сольфеджируя, затем с текстом. Выделить сильны доли в триоли наметить приемы игры, штрихи, определить период, предложения, подобрать нужную аппликатуру. Добиться ровных ударов, штриха легато подвижного темпа, красивого звука. Играть от начала до конца, выполняя поставленные

	звукоизвлечении. -отработка отчётливости игры каждого пальца,	задачи.
5.	Физкультминутка Цель: разрядка, выправление осанки, плечи, упражнения для глаз.	Учащийся выполняет упражнения: <ul style="list-style-type: none"> • движения «Мельница» вправо и влево всей рукой. • Посадить учащегося на половину стула. Ноги поставить перпендикулярно полу, спина прямая. В этом положении поднять плечи вверх и мгновенно расслабить мышцы плеча и плечевого пояса, мышцы плеч как бы «упадут» вниз, то есть примут нормальное естественное положение, • учащийся перекидывает мячик из рук в руки. Вибрации всем телом, работа с ладошками Можно поднять руки вперед до горизонтального положения и мгновенно расслабить мышцы плечевого пояса. При условии полного и моментального расслабления мышц руки упадут вниз и будут покачиваться, подобно маятнику, до полной остановки, • Упражнения для глаз.
6.	Закрепление учебного материала Цель: Подведение итогов проделанной работы. Задачи: Обсуждение положительных и неудачных моментов исполнения	На данном этапе учащийся самостоятельно или с помощью педагога анализирует урок, дает оценку своего исполнения, обозначает что получилось, а что пока нет, озвучивает способы устранения.
7.	Задание на дом	Повторение изученного упражнения штрихом легато и стаккато, гаммы, новые пьесы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Музгиз, 1961.
2. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М.: Музыка, 1989.
3. Щапов А. Фортепианная педагогика. – М.: Советский композитор, 1991.

Николашина Анна Валерьевна,
концертмейстер высшей квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны «Детская школа искусств № 7»,
БАЗОВЫЕ КОМПОНЕНТЫ И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ
СПЕЦИФИКА В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДЕТСКОГО ХОРА

Хоровое пение на протяжении столетий было наиболее действенным видом массового музицирования. Передовые русские музыканты видели в

пропаганде хорового пения основное средство эстетического воспитания и просвещения народа. Замечательной традицией отечественной хоровой культуры было пение с детских лет в хорах.

Концертмейстер исполняет произведение со своими партнерами на концертной площадке, работает с ними на предварительных репетициях, разрабатывая вместе с солистами художественную концепцию интерпретации, вникая во все мелочи ансамблевого исполнения.

Репетиционная работа в хоре строится на принципах единоначалия. Главной фигурой здесь является дирижер, а его партнером и непосредственным помощником – концертмейстер. Успешность хоровых занятий зависит от творческой инициативности каждого из партнеров – хорового коллектива, дирижера и концертмейстера.

Неотъемлемым качеством хорошего концертмейстера является умение слушать и слышать. Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации музыкального произведения. При совместном исполнении равно необходимо и умение увлечь других своим видением музыкальных образов, переживаниями, убедить в правдивости и естественности своей интерпретации авторских указаний. Это относится к творческой работе аккомпаниатора и дирижера над созданием художественного образа. Если дирижер непосредственно работает над хоровой партитурой, приемами звукоизвлечения, вертикалью, дыханием и фразировкой, концертмейстер, помогая ему во всех деталях, всегда несет ответственность за передачу настроения исполняемого произведения. Часто случается, что партия фортепиано призвана передать настроение музыки еще до того, как вступил голос. То же относится и к фортепианным интерлюдиям и постлюдиям, которые как бы «договаривают» то, что недосказано в стихах и мелодии голоса. Здесь необходимо умение играть свободно, выразительно, не торопясь, гибко, т.е. умение пользоваться *rubato*, строго контролируя при этом темп и ритм. Концертмейстер должен уметь держать установленный на репетициях темп каждого из исполняемых произведений, помнить, какой темп наиболее удобен

для хористов, уметь при необходимости легко переключаться на новый темп, помогая дирижеру и ведя за собой хор, обладать твердым чувством ритма.

Профессиональный аккомпаниатор должен обладать также вниманием совершенно особого вида. Это многоплоскостное внимание: его надо распределять не только между двумя собственными руками, но и относить к партнерам (хору и дирижеру), которые являются главными действующими лицами. Концертмейстер обращает внимание на свои мышечные действия, на педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом, звуковедением в вокальной партии; ансамблевое же внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Совершенствование этого многоплоскостного внимания требует напряжения всех духовных и физических сил.

Творческий союз хор – фортепиано объединяет силы с различными динамическими возможностями. Это зависит в первую очередь от фактуры хоровой и фортепианной партии. Важной задачей аккомпаниатора является нахождение правильного звукового баланса между вокальной и инструментальной партией. Он должен всегда слышать вокальную партию сквозь звучание своего инструмента и также воспитывать у хористов внимательное отношение к фортепианному сопровождению как важнейшему фактору создания художественного образа произведения.

Одним из аспектов деятельности концертмейстера является способность бегло «читать с листа». Для этого мысленно определить основную ладо-тональность, темп, размер, общий характер произведения; представить себе основной тип изложения и ведущий ритмический рисунок, заметить моменты смены фактуры и ключевых знаков. При чтении с листа допускается некоторое упрощение нотного текста, не искажающее музыкальное содержание произведения.

Непосредственно приступая к игре, пианист должен смотреть и слышать немного вперед, чтобы реальное звучание шло как бы вслед за зрительным и внутренним слуховым восприятием текста.

Хорошему чтению с листа способствует знание стиля композитора, школы, страны, эпохи. Оно подразумевает представление о совокупности наиболее употребляемых выразительных и технических приемов, свойственных этому стилю или отдельному композитору.

Задачи аккомпаниатора при чтении с листа имеют свои специфические особенности, учитывая наличие солистов. Концертмейстер должен быстро и точно поддержать солистов в их намерениях, создавая единую исполнительскую концепцию произведения, обеспечить поддержку в кульминациях.

Немаловажно также для концертмейстера умение читать хоровые партитуры и транспонировать нотный текст в удобную для хора тональность, так как не всегда имеются необходимые тесситурные возможности для исполнения произведения в тональности оригинала.

Аккомпаниатору очень важно бережно относиться к слову, чутко реагировать на мельчайшие оттенки настроения, заложенные именно в слове, в стихах. Ему нужно «вжиться» в песню, как и певцам, внешний вид его, выражение лица должно соответствовать общему эмоциональному настрою произведения. Концертмейстер обязан точно знать, о чем поется в той или иной вокальной фразе, дабы оказать эмоциональную поддержку исполнителю (хору).

Работа концертмейстера в хоровом классе имеет ряд особенностей, которые связаны со спецификой хорового исполнительства. Это и присутствие дирижера, руководящего репетициями, и различные тембровые и динамические возможности каждой хоровой партии и, конечно, тот факт, что вокальная партия непосредственно связана со словом, стихотворным текстом. Для успешной концертмейстерской деятельности на этом поприще желательно быть знакомым с азами дирижирования, дирижерским жестом, иметь навык работы с хором при первоначальном разучивании партий.

На занятиях хора нужно быть особенно внимательным к состоянию здоровья учащихся, так как звукоизвлечение у вокалистов происходит из собственного «живого» инструмента и полностью зависит от внутреннего

состояния певца. Также необходимо учитывать возрастные особенности учеников. Уже, начиная с 12 лет, девочки бурно развиваются физически и эмоционально. Расширяется диапазон их голосов, активнее включается в работу грудной резонатор, ярче выявляются тембры. Здесь очень важно предостеречь ребенка от форсирования звука, перенапряжения голосового аппарата.

При распевании важно добиться единого ансамблевого звучания, закрепить реакцию на дирижерский жест, работать над правильным дыханием. Концертмейстер использует те распевки, которые дает хору педагог. Среди них может быть распевание на одном, двух, трех звуках legato, упражнения на staccato, пение закрытым ртом. Можно использовать в качестве распевки отрывки мелодий из известных инструментальных и вокальных сочинений. Здесь пригодится умение транспонировать мелодии в различные тональности, обязательно также выразительно исполнить отрывок, чтобы вызвать у хористов интерес и желание спеть данную мелодию. На таком музыкальном материале удобно работать над укреплением дыхания, развитием ровности и силы звука, он дает хороший эмоциональный настрой для дальнейшей работы хора.

Прежде чем бороться с нечистой интонацией и другими недостатками, нужно обязательно познакомить хористов с музыкальным произведением, постараться увлечь их этой музыкой, текстом, чтобы с самого начала они хотя бы в общем плане поняли и почувствовали замысел композитора, основной характер, развитие, кульминации произведения.

Хоровые занятия строятся по-разному в зависимости от способностей детей, их продвинутости, состояния певческого аппарата. Можно работать над произведением по отдельным кускам, потом соединяя их, но часто бывает целесообразно дать возможность исполнить все произведение целиком, после чего указать на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком уже в исправленном виде.

Если хористы творчески активны, можно пройти за урок несколько произведений. Количество пройденных сочинений зависит от уровня их

трудности, от степени завершенности работы над ними, от терпения, внимания учащихся, от состояния певческого аппарата, к которому нужно относиться очень бережно, особенно если дети не имеют достаточной певческой подготовки. Номожно весь урок посвятить одному произведению, что подчас приносит больше пользы, чем работа над всей программой.

Одной из серьезных проблем для хористов часто является ритмическая сторона исполнения. Они недостаточно осознают, что музыка вне ритма не существует, что ритмическая четкость, ясность определяет ее смысл, характер. Поэтому концертмейстеру необходимо отучать хористов от небрежного отношения к ритму, объяснять выразительное значение точек, пауз, фермат и т.д., чтобы они стали необходимой принадлежностью исполнения музыки. Ученики могут считать вслух, дирижировать, чтобы осознать, почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности.

Много приходится работать и над «пением в пении», т.е. кантиленой, пением legato, чтобы одна нота плавно, без толчков и замираний переходила в следующую. Педагог объясняет принципы правильного, не поверхностного дыхания, работает над протяженностью гласных, т.к. поются именно гласные звуки, и концертмейстер должен за этим все время следить.

Концертмейстер под руководством педагога учит хористов правильно распределять силу звука на протяжении всей пьесы. Следует объяснить детям, как постепенно готовить кульминацию, как опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах – тяжелая середина ведет к усталости, к менее ярким верхним нотам, не говоря уже о том, что кульминация на верхних нотах от этого проигрывает – слушатель устает от однообразного громкого пения.

Педагог и концертмейстер, работая над выразительным произнесением текста, дикции, должны уметь разбудить у учеников фантазию, воображение, помочь проникнуть в образное содержание произведения и использовать

выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и «окрашенного» настроением всего произведения.

Для правильного прохождения произведения очень важно, чтобы хористы привыкали слушать не только себя, но и фортепианное сопровождение, чтобы они поняли, что партия рояля не фон, а очень важная часть той музыки, которую они исполняют. Поэтому необходимо обращать внимание на некоторые паузы, гармонические модуляции, отдельные аккорды, интервалы, объяснять неожиданно появляющиеся знаки альтерации, как в вокальной строчке, так и в аккомпанементе, ибо каждый из них имеет свое музыкальное назначение.

Концертмейстер помогает также педагогу и в выборе хорового репертуара. Используя свои знания в области хоровой музыки, он может подсказать и посоветовать то или иное произведение. Здесь могут быть переложения для детских хоров русских и зарубежных авторов, народные песни, современные и джазовые произведения. Большой интерес представляют также хоровые переложения инструментальной и вокальной музыки. При выборе репертуара обязательно надо учитывать степень подготовленности детского хора, его возможности, интересы и восприимчивость.

Концертмейстер – первый помощник педагога, друг и наставник хорового коллектива. Концертмейстеру важно всегда быть в подтянутом творческом состоянии, не играть недоученные произведения. Являясь помощником педагога, концертмейстер не только учит с хором репертуар, но и в значительной мере помогает учащимся усваивать указания преподавателя. Чем больше работает концертмейстер в классе одного педагога, тем прочнее взаимопонимание между ними и даже «рабочая терминология» у них становится общей. Знание специфических певческих проблем и задач должно органично войти в сознание каждого концертмейстера, работающего с детским хором. Стать хорошим хоровым концертмейстером может лишь тот, кто понимает всю сложность и многообразие этой профессии и по-настоящему любит хоровое искусство.

ЛИТЕРАТУРА

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

Помазкина Людмила Лукьяновна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной

категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7»

ВИДЫ РАБОТЫ НА УРОКЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

КАК АКТИВАЦИЯ МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ

Дата проведения 19.10.2022г.

Место проведения ДШИ №7

Пояснительная записка

Занятия по предмету «Общее фортепиано» проводятся по дополнительной образовательной программе «Общее фортепиано». В соответствии с программой занятия проводятся один раз в неделю по 40 минут.

Очень важную роль в педагогическом процессе занимает подбор репертуара для учащихся. Произведение, по своей сложности, должно соответствовать уровню подготовки ученика на данном этапе, и в тоже время нацелено на дальнейшее его развитие. Необходимо учитывать возрастные особенности детей и инструмент, на котором они обучаются. Для хорового отделения- это чтение партитур, для вокалистов – игра партий солиста и т. д. Характер и музыкальные образы должны быть понятны и доступны для восприятия учащихся, лишь в этом случае можно рассчитывать на эмоциональный отклик во время исполнения музыкального произведения.

Таковыми произведениями являются программные пьесы, в названии которых, заложен какой-либо образ или конкретный сюжет. Ярким примером программных произведений, написанных специально для детей, являются: «Детский альбом» П. И. Чайковского, «Альбом для юношества» Р. Шумана, «Детская музыка» С. Прокофьева, «Тридцать детских пьес для фортепиано» Д. Кабалевского, «Детский альбом» А. Хачатуряна, и многие другие сочинения.

Важным этапом в работе является анализ произведения и своего исполнения. На его основе составляется внутренний план действий, в котором намечаются, уточняются как практические, так и теоретические задачи: анализ музыкально-выразительных средств, особенностей мелодики, гармонического языка, фактуры, формы, образа. Не менее важным является умение ученика аккомпанировать себе и другим, а также работать в ансамбле, читать ноты с листа и транспонировать. Решение этих задач предполагает достижение конечной цели в музыкально-познавательной и образовательной деятельности учащегося, а также мотивации к дальнейшему обучению.

Учащиеся: Митрофанова Ярослава (возраст 11 лет, 3 год обучения)

Мурадымова Алина (возраст 14 лет, 7 год обучения)

Тема мастер-класса: «Виды работы на уроке общего фортепиано как активизация мотивации к обучению».

Цель мастер-класса: Трансляция педагогического опыта формирования исполнительских навыков учащихся различного уровня обученности, призванных решить курс общего фортепиано.

Задачи:

1. Формирование навыков музыкального анализа произведения;
2. Формирование пианистических навыков исполнения различных динамических оттенков;
3. Формирование исполнительских навыков для выразительного интонирования;
4. Активизировать интеллектуальную и эмоциональную деятельность к реализации знаний и способностей.

План проведения мастер-класса

№	Этапы	Содержание	Пояснения	Кол-во минут
1	Организационный этап	Определение целей и задач, стоящих перед учащимся, при работе над произведением.		5
2	Основная часть Митрофанова Ярослава Мурадымова Алина	Работа над музыкальным произведением: А. Диабелли «Романс» Р. Яхин «Колыбельная» К. Черни Этюд № 27	1. Анализ музыкального произведения: а) особенности построения, фактуры, штрихов б) определение тональности, темпа, регистра пьесы 2. Работа над динамическими оттенками 3. Исполнение произведения	30
3	Заключительный этап	Подведение итогов. Ответы на возникшие вопросы		5

Приложение

Антон Диабелли (1781-1858)-австрийский композитор и музыкальный издатель. Являлся учеником М. Гайдна, писал во всех жанрах и почти для всех инструментов.

Карл Черни (1791-1857)- австрийский пианист и композитор; считался в Вене одним из лучших преподавателей игры на фортепиано. Легендарный методист. Знаменит созданием огромного количества этюдов для фортепиано.

Рустем Яхин (1921- 1993) -советский, татарский композитор, пианист, педагог. Народный артист СССР. Заслуженный деятель искусств РТ.

Резчикова Людмила Витальевна,

преподаватель по классу фортепиано

МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)»

ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ В СИСТЕМЕ ОБУЧЕНИЯ ЮНОГО ПИАНИСТА

В системе образования тема охраны здоровья детей была актуальна во все времена. Но в современном мире проблема сохранения здоровья детей в процессе обучения встает наиболее остро. Здоровый человек имеет больше шансов добиться успехов в жизни, стать конкурентоспособной личностью. Однако немалое количество детей уже в детстве имеют различные отклонения в

состоянии здоровья: нарушения психики, гиперактивность, ослабление зрения, аллергия, сколиоз. Эти недуги сказываются на качестве учёбы и в целом на качестве жизни. Прежде всего, это относится к детям, обучающимся в учреждениях дополнительного образования, в особенности, к одаренным ученикам, так как у них существенно возрастает учебная нагрузка, увеличиваются психологические издержки. Ограничение подвижности во время занятий вызывает риск развития заболеваний позвоночника. Соответственно, этим детям следует уделить особое внимание в отношении сохранения и укрепления здоровья.

Здоровьесберегающие образовательные технологии – это системно организованная совокупность программ, приемов, методов организации образовательного процесса, не наносящая ущерба здоровью его участников. В современном понимании, здоровье определяется как состояние социального, психологического, психического, физического благополучия, не нарушаемое никакими влияниями внешней среды.

Адаптируя основные принципы здоровьесберегающей педагогики к процессу обучения игре на фортепиано, можно говорить о необходимости соблюдения физиологических, гигиенических, дидактических, психологических условий.

Гигиенические условия в классе должны соответствовать санитарным нормам. Следует поддерживать чистоту, определенную температуру и свежесть воздуха, уровень освещенности и т. п. Утомляемость школьников и риск аллергических расстройств во многом зависят от соблюдения этих условий.

Физиологические условия: удобная посадка исполнителя, обеспечивающая контакт с музыкальным инструментом, естественность движений; смена положений корпуса учащегося, позволяющая предупреждать и исправлять нарушения осанки; включение в занятия специальной гимнастики; соблюдение недельного, суточного режима, режимных моментов на занятии; рациональная организация самостоятельных занятий и др.

Физкультминутки и паузы являются обязательной составной частью урока. Необходимо обратить внимание на их содержание и продолжительность. Нормой является их проведение по 1 минуте из 3-х легких упражнений с 3-4 повторениями каждого, а также имеет значение эмоциональный фон во время выполнения упражнений.

На уроке полезно предлагать ученикам разные виды двигательных заданий, например, «Шалтай-болтай», «Паучок», «Веселый счет», «Дождик», различные пальчиковые игры. Эти упражнения оказывают благотворное влияние на физическое состояние всего организма. О значении развития мелкой моторики, так необходимой для игры на фортепиано, известно всем. Уже давно установлено, что развитие функций руки и речи идет параллельно. В итоге, развивая пианистическую технику, развивается и мозг человека. Уровень развития мелкой моторики и координации движений рук – это один из ведущих показателей интеллектуального развития.

После работы ученика с нотным текстом важно обратиться к гимнастике для глаз, снимающей с них напряжение, улучшающей кровообращение, тренирующей наружные и внутренние глазные мышцы. Набор упражнений включает такие несложные действия как зажмуривание, частое моргание, лёгкий массаж век, чередование взгляда вдаль и в близь и т.п. Каждое из упражнений повторяется 5-6 раз.

Педагогу необходимо помнить о важности рациональной организации урока, использовании активных форм и методов обучения: динамические паузы, расслабление под музыку и включение игровых моментов на занятиях, гимнастику для глаз, проведение интегрированных занятий.

Дидактические условия: преобладание методов, способствующих активизации творческого самовыражения учащихся; разнообразие видов деятельности на уроке (элементы гимнастики, дирижирования, пропевания мелодий, слушание музыки); применение элементов игровых технологий;

Число видов учебной деятельности, используемых учителем, является важной составной частью занятия. К ним относятся следующие виды учебной

работы: словесный, наглядный, аудиовизуальный, самостоятельная работа. Нормой считается использование 4–7 видов работы за занятие, но не менее трех. Однообразие урока способствует утомлению школьников. Вместе с тем необходимо помнить, что частые смены одного вида деятельности на другой требуют от учащихся дополнительных усилий, что также приводит к быстрой утомляемости.

Следует учитывать продолжительность и чередование различных видов учебной деятельности. Нормой продолжительности одного вида работы считается 7-10 минут. Необходимо чередовать различные виды слуховой, двигательной и творческой деятельности, где игра гамм и арпеджио сменяется разбором нового нотного материала, повторением уже выученных пьес, которые ученик знает наизусть, сочинением и подбором знакомых мелодий, слушанием музыки, благотворно влияющей на здоровье. Например, музыка Моцарта считается универсальной: её прописывают при усталости, головной боли, депрессии, она способствует развитию умственных способностей у детей; музыка композиторов-романтиков (Шопен, Шуберт, Лист, Чайковский) хорошо снимает стресс; джаз и блюз поднимают настроение, избавляют от депрессии.

Психологические условия: учет состояния здоровья учащихся, их психологических особенностей; наличие у учащихся интереса к занятиям; положительный психологический климат на уроке; наличие эмоциональных разрядок: шуток, улыбок, поговорок, афоризмов и т. д.; снятие психологической напряженности при подготовке к выступлению.

Важной задачей педагога является создание психологически комфортных условий на уроке, т.к. физическое здоровье детей неразрывно связано с их психическим здоровьем, эмоциональным благополучием. Здоровый ребенок с удовольствием принимает участие во всех видах деятельности, он полон жизнерадостности и открыт для общения со сверстниками и педагогами. Это влияет на успешное развитие всех сфер его личности. Важный принцип здоровьесберегающих образовательных технологий – обеспечение эмоционального комфорта и позитивного психологического самочувствия

ребёнка, учёт детских интересов в ходе обучения. Построение образовательного процесса с ориентацией на личность ребёнка содействует его благополучному существованию, а значит, здоровью.

Как было сказано ранее, смена деятельности на уроке благотворно влияет как на физическое, так и на эмоционально-психологическое состояние учащегося, что позволяет снизить утомляемость, помогает полноценно трудиться в условиях довольно длительного времени, повышает мотивацию ребенка к обучению игре на фортепиано. Наблюдательный педагог своевременно заметит признаки усталости, появившейся апатии, символизирующей падение интереса к занятию, и вовремя даст юному пианисту некоторую разрядку (например, упражнения на координацию движений).

Дети любого возраста нуждаются в частом поощрении и оценке проделанной работы. Лучше это делать в словесной форме. Педагогу необходимо чувствовать, в каком настроении ученик уходит с урока. Ведь настроение ребенка может предопределить качество его дальнейшей работы, что непосредственно отразится на психоэмоциональном состоянии.

Учитывая успехи и недостатки в общем и музыкальном развитии ученика, педагогу необходимо методически развивать его по ступеням мастерства. При этом важно помнить, что опасно стремительно форсировать продвижение начинающего пианиста, это может привести к потере интереса и откровенному нежеланию заниматься музыкой. Сама атмосфера урока (благожелательная, предрасположенная и настроенная на ребенка) на любом этапе обучения гораздо важнее эффектных, сценических, показательных выступлений, дающихся, как правило, ценой больших физических и психических напряжений как ученика, так и педагога.

Большое место в обучении детей и становлении их как творческих личностей занимают подготовка к профессиональным исполнительским конкурсам, фестивалям, концертам, и непосредственно выступления.

Процесс предконцертной подготовки можно разделить на три основных периода:

- 1) длительный период предконцертной подготовки;
- 2) период, охватывающий последние дни перед выступлением;
- 3) самый короткий период – непосредственно день концерта.

К перечисленным периодам добавим 4-й – «послеконцертную» работу, которая будет «проектировкой» следующего выступления.

При подготовке к таким мероприятиям, для психологического комфорта учащегося, во время первого периода важно пройти 4 этапа изучения произведения: этап предварительного ознакомления, этап работы «по кускам», этап целостного оформления, этап достижения эстрадной готовности. Немаловажно для педагога определить сроки каждого из этапов, а также разъяснить их значение ребенку.

Основная задача второго периода, охватывающего последние дни перед выступлением – достижение психофизиологической готовности. Важные составляющие данного периода: выбор времени занятий, репетиция выхода и поклона, целостность исполнения, исключение физических, умственных и эмоциональных перегрузок учащегося.

В рамках здоровьесберегающей технологии достижения оптимального концертного состояния, существуют также следующие методы и приемы подготовки учащегося к концертному выступлению:

1. Игра перед воображаемой аудиторией
2. Медитативное погружение: пропевание (сольфеджирование) без поддержки инструмента; пропевание вместе с инструментом, причем голос идет как бы впереди реального звучания; пропевание про себя (мысленно); пропевание вместе с мысленным проигрыванием.
3. Ролевая подготовка. В психотерапии этот прием называется имаготерапией, т.е. терапией при помощи образа.
4. Выявление потенциальных ошибок.

Для обнаружения возможных ошибок можно предложить несколько приемов, суть которых состоит в следующем:

а) завязать на глазах повязку. В медленном или среднем темпе, уверенным, крепким туше с установкой на безошибочную игру сыграть отобранное произведение.

б) игра с помехами и отвлекающими факторами. Включить любую музыку на среднюю громкость и попытаться сыграть программу. Если при таких условиях исполнитель может без труда играть свою программу, то его сосредоточенности можно позавидовать.

в) в момент исполнения программы в трудном месте педагог или кто-то другой произносит психотравмирующее слово «ошибка», но музыкант при этом должен суметь не ошибиться.

г) сделать несколько поворотов вокруг своей оси до появления легкого головокружения, затем, собрав внимание, начать играть в полную силу с максимальным подъемом. Выявленные ошибки впоследствии должны устраняться тщательным проигрыванием программы в медленном темпе.

Третий период - день концерта. Основные задачи преподавателя – правильный психоэмоциональный настрой, оптимальное распределение энергии. Этот период разделим на две составляющие – подготовку в течение дня и подготовку непосредственно перед выходом на сцену. Подготовка в течение дня - на данном этапе должна преобладать работа с нотами. Проверка нот и указаний от автора способствует освежению восприятия и освобождению произведения от «заигранности». Важно беречь эмоциональные силы ребенка. Подготовка перед выходом на сцену – до концерта необходимо ознакомиться с акустикой в зале, разыгаться (время и порядок разыгрывания индивидуален). Здесь важным фактором является психологический настрой на успех, уверенность в своих силах и осознание собственной значимости, а также неповторимой индивидуальности, уникальности своей личности. Могут оказаться полезными поощрительные слова, радостные известия о том, что в зале присутствует желанное лицо [5,с.114]. Для достижения оптимального

сценического состояния можно использовать дыхательную гимнастику, рекомендованную Струве и Токарским [5,с.110], упражнение для снятия нервного стресса, рекомендованное В.Григорьевым [2,с.91]. Подобные действия, проводимые совместно с педагогом, помогут успокоить ребенка, настроить на позитивный лад.

Итак, выступление состоялось. Важно похвалить ребенка, даже если выступление было не очень удачным. Это относится как к родителям, так и к преподавателям. Нельзя сразу сыпать замечаниями, это может негативно сказаться на последующих выступлениях. Помните: не ошибается тот, кто ничего не делает. Родителям советую подарить цветы после выступления ребенка на сцене, чтобы он почувствовал себя настоящим артистом. Шоколадка также доставит юному дарованию немалое удовольствие. Подарки закрепят у ребенка ассоциации выступления на концерте как праздника.

В заключение хочется подчеркнуть, что реализация здоровьесберегающей образовательной модели подтверждает эффективность применения современных здоровьесберегающих технологий на уроках фортепиано в ДМШ и ДШИ, достигая при этом положительных результатов. Обогащение учащегося опытом эмоционального отношения к действительности является важным аспектом духовного развития ребенка - его духовного здоровья. Сама система обучения в ДМШ и ДШИ, предполагающая индивидуальные занятия, таит в себе огромные возможности, основное достоинство и ценность которых заключается в их гуманистической направленности. Пробудить заложенное в ребенке творческое начало, помочь понять и найти себя, сделать первые шаги для радостной и наполненной смыслом жизни – вот цель, к которой надо стремиться учителю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахутина Т. В. Здоровьесберегающие технологии обучения: индивидуально-ориентированный подход / Т. В. Ахутина // Школа здоровья. – 2000. - № 2 – С. 21-28.

2. Савшинский С.А. Режим и гигиена работы пианиста: Ленинград, Советский композитор, 1963. – 111 с.
3. Смирнов Н.К. Здоровьесберегающие образовательные технологии в современной школе- М.: АПК и ПРО, 2002. - 121с.
4. Никитина Е. А. Общие рекомендации по подготовке учащихся к концертному выступлению [Текст] // Педагогика: традиции и инновации: материалы Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, октябрь 2011 г.).Т. II. — Челябинск: Два комсомольца, 2011. — С. 17-19.
5. Щапов А.П. Фортепианная педагогика. – М.: Советская Россия, 1960.–171с.

Рудзит Лариса Викторовна,

**преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной
категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7»**

**ОРГАНИЗАЦИЯ И ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С УЧАЩИМИСЯ
НАД ФОРТЕПИАННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ. МАСТЕР-КЛАСС**

Тема этого мастер – класса очень важна для любого педагога. В поиске различных форм и подходов, а также с проблемами, которые затронуты в ней, мы, и наши ученики сталкиваемся ежедневно. Очень важно при подготовке учащегося к различного рода публичным выступлениям грамотно «прочитать» художественное произведение, уметь раскрыть его технические задачи, которые были заложено в него автором.

Цель: техническое развитие учащегося на примере эффективных упражнений и этюдов.

Задачи:

- ✓ приобщить учащегося к первоначальным техническим приемам;
- ✓ подвести интонационно и пианистически к произведениям классической музыки;
- ✓ воспитание звуковой культуры исполнителя пианиста.

Для пианиста любого возраста фортепианная техника занимает особое положение. Она обеспечивает реализацию творческих замыслов, лежит в основе чтения нот с листа, импровизации. Этюды и упражнения прекрасно "тонизируют" руки, чрезвычайно полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, а также самостоятельности пальцев.

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

На первом этапе прежде чем войти в контакт с клавиатурой, нужно приготовить фортепианный аппарат. Для этого нужно соблюдать несколько правил посадки:

- ✓ носки задвинуты под педали;
- ✓ ноги согнуты под 90 градусов;
- ✓ опора должна быть распределена между пальцами на клавишах, пятками и пятой точкой;
- ✓ прямая спина и прогиб в пояснице;
- ✓ локти лежат как бы на «подлокотниках»;
- ✓ плечи расправлены, макушка тянется к потолку.

Несколько тестовых упражнений для «пробуждения» пальцев подручными средствами – используем эспандер и пластилин.

Даем ученику тестовое задание 1:

на клавишах до, ре, ми, фа, соль от середины клавиатуры в левой и правой руках в противоположном движении сначала с минимальной опорой на пальцы, а потом постепенно прибавляем до максимального, когда отрываемся от стула с опорой на пальцы. Чувствуем максимальную и минимальную опору.

Рабочее напряжение в пальцах, спине дает возможность совершать усилие эффективно, зажимы лишают возможности совершать какие-либо действия.

Тестовое задание 2:

«Эспандер» (детский – наиболее мягкий и податливый). Просим сжимать с усилием несколько раз, для того чтобы почувствовать мышцы – сгибатели. Рекомендуется прислушиваться к своим ощущениям, чтобы не допускать перенапряжения.

Тестовое задание 3:

«Ямка в пластилине» готовим правильную форму руки (это упражнение рекомендуется выполнять после упражнения «Эспандер»). Начинаем с 1-го по 5-й палец, движение «по дуге», медленно с усилием, чтобы получилась «ямка в пластилине». Стараемся делать усилие под ладонь, обращаем внимание на фаланги особенно на крайние, чтобы не было прогибов. После этого упражнения можно проделать на инструменте, отдельно каждой рукой.

На втором этапе работы после упражнений переходим непосредственно к этюдам. Творчество Карла Черни - блестящего педагога, замечательного классика жанра этюда, продолжает оставаться непочатой кладовой пианистических навыков, является поистине незаменимой ступенью на пути к овладению фортепианным мастерством и постоянного совершенствования в этом сложнейшем виде искусства. Помимо собственно технического совершенства, они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста. В младших классах используем сборник К. Черни под редакцией Г. Гермера. В этих этюдах К. Черни мастерски обобщил все виды техники, но ничуть не менее значима работа Г. Гермера по систематизации этого материала.

Рассмотрим технические принципы работы на примере этюда №32 из первой тетради К.Черни. При разборе нотного текста используем принципы дидактичности: посильность, постепенность и систематичность. Главное все принципы применять последовательно. Проставляем цифры в тактах, делим на предложения и на более крупные разделы. Можем проанализировать гармонии и подписать аккорды.

При игре на клавишах используем прежние приемы отработанные на упражнениях («ямка в пластилине» и эспандер). Также можно этюд

«проиграть» на твердой поверхности. Прием «жесткой» мелкой техники хорошо активизирует кончик пальца.

Одним из важных условий грамотного исполнения является хорошее интонирование. Стараемся через пальцы выразить музыку. И активизировать слух учащегося. Любые длинные пассажи мы делим на более мелкие мотивы, это дает нам более осознанную игру, позволяет четко контролировать все разделы. Таким образом, интонационная работа – важный структурирующий элемент.

Длинные пассажи полезно проучить тремя способами:

- ✓ Прием «стаккато» на клавиатуре;
- ✓ На твердой поверхности жесткими пальцами;
- ✓ Пунктирным ритмом на клавиатуре;
- ✓ Легато «насыщенное» на клавиатуре.

Особое внимание уделить работе 1-го пальца. Подкладывание первого пальца в высоко позиции «на каблучок» выравнивает пассажи и дает ощущение ровности. Еще одним важным элементом в работе над этюдами является проговаривание нот вслух поочередно в правой и левой руке. В медленном темпе на моменте изучения текста нужно проговаривать нотами, а в быстром темпе слогами.

Работу пальцев обязательно сочетаем с отдыхом. Такие такты обговариваем заранее еще на этапе разбора нотного текста.

Путем такой осмысленной и целенаправленной работы мы решаем технические задачи, также мы сможем сэкономить время, если будем относиться к ней осознанно и рационально. Но техника является всего лишь средством, непочатой кладовой, незаменимой ступенькой на пути овладения фортепианного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М: Музыка 1971. – 277 с.

2. Фейнберг С. Пианист, композитор, исследователь, - М: Советский композитор 1984. - 232с

3. <http://www.muscoll.ru/novosti-kolledzha/488-20-fevralya-yubilej-karla-cherni>

Сабирова Эльвира Гаязовна,

преподаватель по классу фортепиано

МАУДО «Детская школа искусств № 13 (татарская)»

ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРЕСА К ОБУЧЕНИЮ У УЧАЩИХСЯ

МЛАДШИХ КЛАССОВ ДМШ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Музыка является одним из богатейших и действенных средств эстетического воспитания, она владеет силой эмоционального воздействия, воспитывает чувства человека, формирует вкусы. Музыкальное воспитание оказывает ничем не заменимое влияние на всеобщее формирование: формируется чувствительная сфера, совершенствуется мышление, воспитывается чуткость к красоте в искусстве и жизни. Только развивая эмоции, интересы, вкусы ребенка, дозволено приобщить его к музыкальной культуре, заложить ее основы.

Интерес к музыке, увлеченность музыкой, любовь к ней – обязательное условие для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту, для того, чтобы она могла выполнить свою воспитательную и познавательную роль.

Проблемам развития интереса посвящены работы многих ученых, таких как Б.Г.Ананьев, С.А. Ананьина, Л.И. Божович, И.Ф. Гербарт, Н.К. Крупская, А.Н. Леонтьев, А.С. Макаренко, С.И. Рубинштейн, В.А. Сухомлинский, К.Д. Ушинский, Г.И. Щукина и др.

Интерес имеет избирательную направленность, выступает одним из наиболее существенных стимулов приобретения знаний, расширения кругозора, служит важным условием подлинно творческого отношения к работе.

Интерес – это мотив, который действует в силу своей осознанной значимости и эмоциональной привлекательности (С.Л. Рубинштейн).

Интерес – особое внимание к чему-нибудь (С.И. Ожегов).

Интерес – это стремление к познанию объекта или явления, к овладению тем или иным видом деятельности.

Педагоги – музыканты В. Н. Шацкая и Д. Б. Кабалевский считали формирование интереса первоосновой музыкального воспитания. Они указывали на то, что усвоение знаний, формирование практических умений и навыков в области музыки должно быть направлено на развитие интереса к ней. Именно интерес – обязательное условие для раскрытия тайн музыкального искусства, выполнения музыкой её воспитательных и познавательных функций.

Немаловажную роль в формировании интереса к обучению играет личность педагога и его контакт с учеником. Если учитель, показывая простую песенку, сам поддается ее обаянию и умеет воодушевиться ее настроением, ему легче передать настроение и воодушевление ученику. Такое совместное переживание музыки – наиважнейший контакт, который часто бывает решающим для успехов ученика.

Педагог в своей работе должен помнить о главной своей задаче: заинтересовать ученика, эмоционально увлечь его, «заразить» его своей любовью к музыке. К.С. Станиславский говорил об этом как о сверхзадаче всей музыкально-воспитательной работы с детьми, которой должны быть подчинены все остальные задачи.

Любые же попытки воспитывать и обучать чему-нибудь при помощи музыки того, кто музыкой не заинтересовался, не увлекся, не полюбил ее, обречены на неуспех. Поэтому начальное обучение является одним из важных периодов в обучении игре на фортепиано, где главной целью является увлечь, заинтересовать ребенка музыкой.

Педагог должен создавать на уроках непринужденную, радостную атмосферу, поддерживать в детях игровое настроение, пробуждать их воображение. Разжигая и поддерживая интерес к занятиям, оставаясь при этом

как бы сотоварищем в игре, педагог должен вместе с тем изучать ребенка, быть психологом. Важно суметь привлечь к себе симпатии ученика.

Начиная занятия с детьми, прежде всего надо стараться не отпугнуть их чем-то серьезным, что может показаться им утомительным или скучным. Для этой цели нужно создать ассоциации со всем, что им привычно и приятно. Не уставая, будить воображение ребенка, связывая сказку, фантазию с музыкой.

Главный метод, который педагог должен использовать для обучения младших школьников – это метод игры. Игра является одним из главных средств познания для ребёнка младшего школьного возраста, и поэтому наиболее действенным в процессе обучения. Музыкальные игры – это методически организованная деятельность, нацеленная на развитие способностей и определённых музыкальных навыков.

Метод игры можно использовать для дальнейшего знакомства с клавиатурой фортепиано. Знакомство с регистрами инструмента можно сравнить с походом в зоопарк. В нижней части клавиатуры обитают большие животные (слон, медведь, носорог), в средней – зверушки поменьше (лиса, ёжик, кошка, собака). А в верхней части клавиатуры разместились птички, бабочки, стрекозы. Дети могут на карточках нарисовать различных животных. Педагог проигрывает пьесы в разных регистрах, а ученики показывают карточку с соответствующим животным. Так же следует объяснить детям, что регистры могут изображать различные явления природы. Например, гром, град, дождь, ветер, снежинки, радугу, солнце.

При знакомстве с клавиатурой можно превратить её в многоэтажный дом, где на каждом этаже живут клавиши – друзья. Названия нот дети быстро выучат с помощью стихотворения, которое предлагает своим ученикам А. Д. Артоболевская: «До, ре, ми, фа, соль, ля, си – едет зайка на такси. До, си, ля, соль, фа, ми, ре – ест морковное пюре!» Учащиеся с удовольствием сочиняют свои стихотворения про ноты и рисуют их.

Сделать клавиатуру более близкой и понятной поможет всем известная детская песенка «Чижик». Педагог объясняет, что если нажать звуки «ми» и

«до», то получится, что мы позвали «Чи – жик». Можно предложить позвать «Чижику» по всей клавиатуре и поиграть от разных клавиш. Следом ученик ищет на клавиатуре ноты «фа — соль», т. е. «фасольки». Этим приёмом незаметно подводим детей к строению клавиатуры, к пониманию октав.

При освоении нотной грамоты тоже можно использовать игру «Угадай ноту». Педагог показывает карточки с нотами, написанными в разных октавах. Ученик узнаёт их, называет и играет на инструменте. Такое «путешествие» по клавиатуре способствует развитию координации, музыкального слуха, зрительной памяти. Для того, чтобы ученик запомнил расположение нот на нотном стане, их можно познакомить со стихотворением А. Д. Артоболовской: «Ми-соль-си-ре – на линейках сидят. Фа-ля-до-ми – те в окошечки глядят».

В исследовательских работах подтверждено, что приобщение ребенка к искусству возможно лишь только через игру. Она помогает сделать процесс обучения увлекательным и интересным, открывает возможности детей, активизирует их творческий потенциал. К примеру, универсальная по своим возможностям игра «Учитель и ученик» можно использовать в разных видах. Еще Я. А. Каменский писал о большой пользе для школьника учить кого-то. Не случайно многие преподаватели инстинктивно используют ее, когда просят одного учащегося сделать замечание другому. В истории, когда ученик становится «педагогом», резко обостряются его чувства, восприятие, он начинает думать, обращать внимание на детали, ускользающие от его внимания, когда он является только учеником.

В классе фортепиано, как показывает практика, целесообразно применить игры-фантазии. Как правило, их именуют творческими за свободное и импровизационное направление игровой деятельности. Мотивацией игр-фантазий становится интересный процесс совместного творчества и воли действий. К играм-фантазиям можно отнести: сочинение песенок, различных ритмов, музыкальных портретов и сказок. В ходе такого «придумывания» развивается фантазия, слуховая, образная сферы учеников, их мышление в целом. В процессе игры ребенку предоставляется шанс побыть и актером и

исследователем. При этом наблюдается, насколько богаче становятся творческие способности и воображение.

Игры - загадки используются для проверки знаний, находчивости. Детям нравятся игры-загадки. Необходимость сравнивать, припоминать, думать, догадываться составляет радость умственного труда. Разгадывание загадок развивает способность к анализу, обобщению, формирует умение рассуждать, делать выводы, умозаключения.

Игры - беседы (диалоги). В их основе лежит общение учителя с детьми, детей с учителем и детей между собой. Игра-беседа воспитывает умение слушать вопросы учителя, вопросы и ответы учеников, умение сосредотачивать внимание на содержании разговора, дополнять сказанное, высказывать суждение. Все это характеризует активный поиск решения задачи.

Приобщение к музыке ребёнка вводит его в мир волнующих, радостных переживаний, открывает ему пути эстетического освоения жизни. Вот почему очень важно уже с младшего возраста формировать у детей интерес к музыке. Проблемы, связанные с развитием у учащихся интереса к музыке и музыкально – исполнительской деятельности, занимают одно из центральных мест в музыкальной педагогике. Формирование интереса к музыке даёт возможность непрерывного поиска путей, средств, форм и методов обучения с первых ступеней музыкального развития, раскрытия общих музыкальных способностей, влияющих на становление личности ребёнка. Чем разнообразнее и активнее деятельность детей на уроке, тем успешнее может осуществляться развитие их музыкальных творческих способностей и формирование интереса к музыке. Учащимся младших классов хочется получить от музыкальных занятий радость, но не каждый ученик согласен достигать это ценой длительной однообразной работы. Преподаватель должен проявить максимум творческой изобретательности, чтобы выработать у детей интерес к занятиям, учитывая их возрастные особенности.

Список литературы

1. Артоболевская А. Д. Первая встреча с музыкой. - М., 1985

2. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. - Л: Советский композитор, 1979
3. Ветлугина Н. А. Музыкальное развитие ребёнка. - М.: Просвещение, 1968
4. Кабалевский Д. Б. Как рассказать детям о музыке?. - М.: Музыка, 1989
5. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. - М.: Советский композитор, 1984

**Сальмина Ксения Павловна,
преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной
категории МАУДО «Детская школа искусств №13 (г)»
г.Набережные Челны**

**РАБОТА С ФОНОГРАММАМИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ
КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ПРИВЛЕЧЕНИЯ ИНТЕРЕСА
К ЗАНЯТИЯМ ПО ФОРТЕПИАНО**

Обновление учебных программ и планов в ДМШ и ДШИ, резко изменившиеся условия жизни диктуют новые требования к воспитанию, процессу и результатам обучения. В настоящее время современная молодежь мало интересуется классической музыкой. Возникает необходимость привлечения внимания детей к занятиям в музыкальной школе путем различных форм работы на уроке. Среди новых технологий заслуживает внимание игра пьес с фонограммой «минус». Исполнение под фонограмму - техника, при которой звук, записанный отдельно (фонограмма), синхронизируется с движениями исполнителей на сцене. В музыке различают «минус-фонограмму» (сленг. «минусовка») - запись отдельно аккомпанемента, и «плюс-фонограмму» (сленг. «фанера») - запись аккомпанемента с исполнителем.

Использование фонограммы в учебном процессе, несомненно, дополняет и расширяет содержание музыкального образования, а главное, мотивирует

учащихся к обучению. В этом и заключается актуальность выбранной темы. Учащиеся с огромным удовольствием исполняют произведения под оркестровый аккомпанемент. Их интерес к музыке разных стилей возрастает. Играя под такой аккомпанемент, юный музыкант уже на начальном этапе сможет ощутить себя маленьким артистом и это стимулирует его занятия на инструменте.

Занятия с фонограммой в домашних условиях дают ощущение игры в оркестре, ансамбле, развивая музыкальный вкус и раскрывая творческий потенциал учащихся, а также дают возможность родителям поверить в способности своего ребенка.

Хочу акцентировать внимание на том, что работа с фонограммами является дополнительной для поддержания интереса учащихся, и работа с фонограммами не заменяет программу изучения фортепиано. Последовательность действий изучения этого навыка такова:

1) Ученик играет пьесу без фонограммы, предварительно выучив её без заминок. Если возникают трудности, допускается подыгрывание мелодии учителем в другой октаве, чтобы ученику было легче ориентироваться.

2) Ученик играет пьесу без фонограммы, поет вместе с учителем и, если нужно, учитель ещё подыгрывает мелодию, дублируя партию ученика в другой октаве.

3) Ученик сам играет пьесу с фонограммой, учитель подыгрывает мелодию в другой октаве.

4) Ученик играет пьесу с фонограммой, учитель не подыгрывает мелодию в другой октаве, но поёт вместе с учеником.

5) Ученик самостоятельно играет и поёт с фонограммой, учитель страхует процесс. То есть, если в игре ученика начинается расхождение с фонограммой, учитель начинает подпевать или/и подыгрывать ученику, а в самых критических моментах ещё и начинает играть рукой ученика. Но учитель перестает совершать все эти вспомогательные действия (или не все) сразу же после того, как ученик и фонограмма вновь начинают звучать синхронно.

б) Отдельно отрепетировать вступление – можно сначала без игры, то есть слушаем вступление и поем первую фразу – снова: вступление – первая фраза и так далее, пока не начнёт получаться.

7) Иногда может понадобиться всего один, но очень действенный способ - играть вместе с учеником мелодию в другой октаве как можно громче (с фонограммой). Потом местами начинать играть чуть тише и даже на небольшой промежуток замолкать, а потом снова подключаться. И так постепенно раз за разом, урок за уроком подыгрывание педагога должно «растаять».

Во всём этом процессе важно не торопить ребёнка, вселить в него уверенность, что всё получится и проделывать эту работу на каждом уроке какое-то время на одной и той же простой песенке, а все остальные играть без фонограммы.

Исполнение фортепианных пьес с фонограммой не только развивает интерес, но и музыкальные способности:

- воспитывается исполнительская дисциплина,
- концентрация внимания - метроритмическая организованность,
- ускоряется мыслительный процесс,
- развивается музыкальный слух,
- эмоциональная отзывчивость,
- развивается ансамблевая игра;
- расширяется музыкальный кругозор,
- снимается зажатость и страх публичных выступлений.

При работе с фонограммой возникает и ряд проблем, когда ребенку сложно освоить данный навык, но используя метод «от простого к сложному» и различные технические приемы можно достичь положительных результатов.

Уделяя на уроке 10 мин работы с фонограммами, дает большой результат, помогает заинтересовать учеников, мотивировать на обучение. Детям бывает неинтересно играть много упражнений, но когда они представлены в виде пьес, то отношение к ним учащихся становится более увлечённым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данильчук Е.В. Информационные технологии в образовании: Учеб.пособие. - Волгоград: Перемена, 2002.

2. Лозовая Г.Н. Внедрение информационных технологий и современных методов обучения в учебный процесс ДШИ и ДМШ (Образовательная программа «Музыкальная информатика») //Музыка в школе. Февраль 2018,

3. Новые педагогические и информационные технологии / Под ред.Е.С. Полат. - М.: Академия, 2000.

4. <https://fortepiano-olerskaya.com.fonogramma>

Спирягина Ирина Александровна,

преподаватель по классу фортепиано

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

РАЗВИТИЕ КООРДИНАЦИОННЫХ НАВЫКОВ

У НАЧИНАЮЩИХ ПИАНИСТОВ

В руках пианиста заключён целый оркестр, при этом пианист – дирижёр и исполнитель всех партий в одном лице, который должен охватить все элементы музыкальной ткани. Цель пианиста-исполнителя – наиболее ясно и ярко донести до слушателя художественно-музыкальный замысел композитора. Для достижения этой цели пианист должен обладать большим комплексом навыков, среди которых одно из главных мест занимает высокоразвитая способность к координации.

Координация – упорядоченность, согласованность движений, когда мозг отдает своеобразный приказ, а игровой аппарат подчиняется ему. Быть скоординированным – это значит иметь хорошую способность согласовывать свои действия, приводить их в соответствие с поставленной задачей.

Трудности в аспекте координации встречаются не только в сложных, виртуозных пьесах, но даже в пьесах невысокой степени трудности, с относительно простой фактурой. Проблема координирующих движений требует постоянного внимания и осознанного воспитания. Начальные навыки координации закладываются с первых уроков.

В педагогической практике подготовка корпуса учащихся к игре на инструменте условно разделяется на выделяются «доинструментальный» и «инструментальный» этапы. На каждом этапе решаются определенные задачи в формировании необходимых игровых ощущений и движений. Разделение на этапы позволяет ученику почувствовать взаимодействие всех частей аппарата и таким образом заложить основы координации рук.

Задачи «до инструментального» периода состоят в воспитании базовых двигательных ощущений каждой из рук в отдельности и их координации подготовке корпуса ученика к новым двигательным ощущениям. На этом этапе рекомендуются различные подготовительные, вспомогательные гимнастические упражнения, пальчиковые игры и игры на осязание. Цель данных упражнений без инструмента – научить ребёнка управлять своей рукой, ощущать разницу между свободой и напряжённостью, ощущать разницу движений крупных частей руки (от плеча, из спины) и более мелких (кистевых, пальцевых). Опытные педагоги рекомендуют на данном этапе использовать также речевые упражнения. Это обусловлено связью центра мелкой моторики и центра речи в мозгу.

Приведём примеры пальцевых игры для подготовки рук к игре.

1. «Балерина»

На вдох ребёнок поднимается на носки и одновременно плавно приподнимет руки вверх. На выдохе с наклоном туловища руки свободно падают и раскачиваются до полной остановки. Педагог в это время проверяет свободу мышцы плеч. Упражнение помогает научиться ощущать руки «из корпуса», а также освобождает мышцы рук от зажимов.

2. «Палочка»

Руки свободно лежат на гимнастической палке, которая находится за спиной в подмышечных впадинах. Ребенок вращает туловище в разные стороны, не напрягая при этом рук. Упражнение помогает держать прямо спину, предотвращает сколиоз и зажатие рук в локтевых суставах.

3. «Пальчики — очки»

Наши пальцы — не крючки, — Сделай круглые очки!

Ребёнок делает колечко, соединив большой палец правой и левой руки с остальными, изображая очки. Это упражнение полезно для формирования основы постановки рук на фортепиано.

4. «Пальцы – грабли»

Переплетите пальцы ладонями к себе и прочтите:

Что за пальцы: «Ну!» и «Ну!»

Как граблями я гребу!

Это упражнение способствует хорошей растяжке между пальцами.

5. «Пальцы – колечки»

В кольцо колечко пропусти—

Цепочку встретишь на пути.

Ребёнок соединяет в кольцо большой и указательный пальцы левой руки. Через него попеременно пропускает колечки из пальцев правой руки: большой и указательный, большой и средний, большой и безымянный, большой и мизинец, — участвуют все пальцы. Упражнение полезно для правильной постановки рук и развития пальцевой техники в игре на фортепиано.

6. «Пальцы – домик» (игра-загадка)

Построим дом.

Кто в нем живет

И песню такую звонкую поет?

(скворечник, скворец)

В этом упражнении необходимо поставить ладони друг к другу, мизинцы прижать, а большие пальцы загнуть внутрь, чтобы получился своеобразный домик.

7. «Пальцы как жук»

Покажи, как жук летит и усами шевелит.

Сложить пальцы в кулачок, а указательный и мизинец развести в стороны и пошевелить ими, изображая полет жука.

«Инструментальный» этап подразумевает использование упражнений на сочетание различных приемов координации штрихов: legato - staccato, legato-

non legato. Основа воспитания координации движений – это системность. Начальный период работы над координацией целесообразно начинать с идентичных согласованных движений силовых частей рук: синхронные подъёмы и падения рук, синхронные вертикальные размаховые движения, горизонтальные размаховые движения, а так же сводящие и разводящие рулевые движения. Далее, когда простые движения освоены и закреплены до уровня автоматизма, добавляются разнонаправленные движения. В качестве примера можно предложить упражнение «Змея и зайчик». Суть упражнения заключается в сохранении точности разных движений левой и правой руки, когда одна рука скользит по крышке клавиатуры, а другая совершает дугообразные движения. Сначала ребёнку предлагается делать одинаковые движения двумя руками и только когда эти движения получаются плавно, свободно и легко, можно переходить к соединению разных движений. Упражнение выполняется при активном участии сознания, внимания, доводится до должной чёткости.

На следующем уровне для развития самостоятельности каждой руки используются игровые упражнения. Например, из «Подготовительных упражнений к различным видам техники» Е. Гнесиной: упражнения на штриховую координацию, когда левая рука играет легко на стаккато, правая должна играть на легато, и наоборот.

Интересным представляется метод чтения ритмических партитур по Г. Богино «Тихо – громко», в котором предлагается одной рукой хлопать ритмическую партитуру на «форте», а другой на «пиано» в разных ритмических последовательностях.

Подобные упражнения способствуют одновременно и дифференцировать ощущения левой и правой рук, и почувствовать слаженность работы всего игрового аппарата.

Именно строгая последовательность и постепенность работы над каждым новым приёмом служит залогом успеха, и позволяют значительно быстрее

продвигать ученика в техническом плане. Регулярные занятия упражнениями помогают осознанно организовать и активно управлять двигательным процессом.

Задачи, связанные с координацией, возникают уже при разучивании одноголосных песенок двумя руками поочередно. Ученикам требуется немало усердия, чтобы научиться распределять внимание между руками, не прерывая игрового процесса. Внимание ребёнка акцентируется на подготовку игрового движения «дыханием» кисти, своеобразной настройкой руки перед взятием звука. При этом важно обучить ребёнка мыслить группами нот, воспитать умные пальцы, которые как бы сами знают, куда надо двигаться, ориентируясь по нотной записи. В дальнейшем этот навык предосмысления должен перейти в навык предслышания, то есть умения «слышать» звук до того, как он будет извлечён.

С помощью разных упражнений и приёмов усваиваются первые необходимые навыки координации, объединяющей три фактора: мышление, слух и двигательно-игровой процесс. При работе над развитием координации с учащимися младших классов следует использовать игровой подход, чтобы моторные навыки развивались более естественно, в обстановке наиболее благоприятной для обучения и развития. При этом в работе с учащимися следует учитывать взаимодействие трёх факторов (мышления, слуха и двигательного процесса) на протяжении всего обучения. Итак, приобретение навыков координации связано с решением довольно широкого круга задач: активизация слуха, развитие мышления и организации игровых движений.

При этом рекомендуется исходить из индивидуальных возможностей учеников и не перегружать их чрезмерными заданиями, даже при строго технической работе направлять внимание прежде всего на музыкально-звуковые задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гнесина Е.Ф. Подготовительные упражнения к различным видам техники, С-П.: Композитор, 2009. – 31 с.

2. Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста – М.: Советский композитор, 1987. - 119с.
3. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков - М.: Классика-XXI, 2013. - 82с.
4. Юдовина-Гальперина Т. Б. За роялем без слез, или Я-детский педагог. - СПб.: Предприятие С.-Петербур. союза художников, 1996. - 191 с.

Старцева Алина Илдаровна

преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер

МАУ ДО «Детская школа искусств №7»

РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ В МЛАДШИХ КЛАССАХ ФОРТЕПИАНО.

КОНСПЕКТ ОТКРЫТОГО УРОКА

Тема урока: «Развитие техники в младших классах фортепиано»

Цель урока: развитие техники и применение приобретенных навыков в работе над изучаемыми произведениями.

Образовательные задачи:

- освоение гаммы
- освоение приёмов и методов работы над преодолением технических трудностей
- освоение приёмов правильного звукоизвлечения;
- исполнение упражнений, гамм и этюда различными штрихами и ритмическими рисунками, динамическими оттенками
- разбор музыкальной формы этюда

Воспитательные задачи:

- воспитание внимания и слухового самоконтроля.
- воспитание правильной фразировки, выразительной интонации
- воспитание осознанного отношения к исполнению музыкального произведения
- воспитание настойчивости, усидчивости, кропотливой работы в достижении конечного результата.

Развивающие задачи:

- Развитие чувства ритма и гармонического слуха
- Развитие памяти
- Развитие и активизация творческого отношения учащегося в работе над освоением технических навыков
- Развитие навыков художественного исполнения

Время проведения занятия: 45 мин.

Ожидаемый результат:

Обучающаяся должна знать приемы и методы, помогающими преодолеть трудности в техническом исполнении и уметь применять их в самостоятельной работе.

Тип занятия: урок – совершенствования знаний, умений и навыков отработка технических навыков в упражнениях, гаммах и произведениях технического плана

Основные термины, понятия: штрихи legato, non legato, staccato, дикция, артикуляция, акцент, динамика.

Методы обучения: практично-ориентированные, словесные, наблюдение, наглядные.

Оборудование: фортепиано, дидактический материал, нотный материал, стул.

Формы работы: индивидуальная, самостоятельная.

Использованная литература: Милич Б. Воспитание ученика - пианиста. - Киев: Музыкальная Украина, 1977. – 183 с.

Технология построения занятия:**Структура учебного занятия:**

- 1 этап: организационный.
- 2 этап: основной.
- 3 этап: усвоение новых знаний и новых способов действий.
- 4 этап: закрепление новых знаний.
- 5 этап: итоговый.

6 этап: оздоровительный

7 этап: рефлексивный.

8 этап – информационный (Д/З)

№	Деятельность педагога	Деятельность учащихся
1.	Организационный момент Цель: настроить учащегося на работу, сконцентрировать внимание	Приветствие. Проверка готовности к уроку. Введение в тему занятия. Сообщение темы и плана урока.
2.	Разыгрывание Цель: Настройка игрового аппарата Задачи: формирование умений и навыков на материале упражнений -добиться хорошей артикуляции	Учащийся играет упражнения Ш. Ганона, стараясь выполнить поставленные задачи: собранные пальцы играют из ладони, руки и плечи свободные, звуки ровные по ритму и силе нажатия на клавиши, пальцы без напряжения бегут в удобном темпе (максимальном для обучающегося). Вспоминаем строение мажорной гаммы, определяем знаки при ключе. Показ обучающимся гамм А – dur, темп и все условия сохраняются.
II. Изучение нового материала		
3.	Работа над гаммами Цель: показать и разобрать, какими методами и способами можно и нужно работать над гаммами. Задачи: -привить навык исполнения гамм -овладение новыми приемами игры на фортепиано	«Гаммы как таблица умножения» - говорил Гофман. Это необходимый элемент в развитии техники пианиста любого уровня подготовки. Они требуют постоянной тренировки и помогают преодолевать различные технические и ритмические трудности. Учащаяся играет гамму А Dur разными штрихами и ритмическими рисунками: -staccato кистевое/пальцевое; -перебежками по 4, 6, 8, 16; -пунктиром -различными динамическими оттенками -упражнения на координацию рук (каждая рука исполняет гамму своим штрихом); -упражнения на подкладывание 1 пальца Следим за качеством и ровностью звука, правильностью исполнения штрихов, аппликатурной точностью.
4.	Работа над этюдом	Учащийся играет этюд №1 К.Черни в обр. Г.Гермера из II тетради. Отрабатываем отдельно трудные места.
5.	Работа над этюдом	Применяем новые умения и навыки на примере этюда.
6.	Физкультминутка Цель: разрядка, выправление осанки, смена положения корпуса, выравнивание дыхания.	Учащийся выполняет упражнения, стоя под музыку: • движения головой вправо и влево, • движения руками через стороны вверх и вниз, переступание с одной ноги на другую в ритме музыки.
7.	Закрепление учебного материала Цель: Подведение итогов проделанной работы.	Учащийся самостоятельно и с помощью педагога анализирует урок, дает оценку своего исполнения, обозначает что

	Задачи: Обсуждение положительных и неудачных моментов исполнения	получилось, а что пока нет, озвучивает способы устранения.
8.	Задание на дом	Повторение изученных ранее гамм и этюда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Милич Б. Воспитание ученика - пианиста. - Киев: Музыкальная Украина, 1977. – 183 с.
2. Лонг М. Фортепиано. Школа упражнений. – М.: Музгиз, 1963. – 128 с.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 1961. – 222 с.

Султанова Ольга Петровна,

**преподаватель фортепиано первой квалификационной категории
МАУ ДО «Детская школа искусств №13 (г)» г. Набережные Челны**

ПРИМЕНЕНИЕ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ДОПОЛНИТЕЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ ДЕТЕЙ

В настоящее время цифровые технологии активно проникают в различные сферы деятельности человека. Система дополнительного образования не является исключением. Условия цифровизации вносят в деятельность педагога значительные изменения, умелое применение цифровых и дистанционных образовательных технологий становится весьма актуальным.

Применение цифровых технологий в образовании привело к появлению нового поколения информационно-коммуникативных образовательных технологий, которые позволяют повысить качество обучения, создать новые средства воспитательного воздействия, более эффективно взаимодействовать педагогам и обучаемым с вычислительной техникой.

ИКТ (информационно-коммуникативные технологии) – это обобщающее понятие, описывающее различные методы, способы и алгоритмы сбора, хранения, обработки, представления и передачи информации. Информационные технологии - использование компьютера, Интернета, телевизора, видео, DVD, CD, мультимедиа, аудиовизуального оборудования, то

есть всего того, что может предоставить широкие возможности для коммуникации. Использование ИКТ - это прежде всего:

- преобразование предметно-развивающей среды;
- расширение возможности познания окружающего мира;
- использование новой наглядности (презентаций, слайд-шоу, видеотрегментов для изучения тех тем в образовании, с которыми школьники имеют определённые трудности);
- создание новых средств передачи информации для развития детей.
- В своей работе педагог может использовать следующие средства ИКТ:
- Компьютер (ноутбук);
- Мультимедийный проектор (презентации, мультфильмы)
- Принтер, сканер, копир;
- Видеомагнитофон, DVD плеер;
- Телевизор;
- Музыкальный центр(для прослушивания музыки, аудио сказок);
- Фотоаппарат;
- Мобильный телефон (фото, интернет, диктофон);
- Видеокамера;
- Электронные доски.

Применение ИКТ позволяет сделать совместную деятельность с детьми привлекательной и по-настоящему современной, решать познавательные и творческие задачи с опорой на наглядность. Используется текстовый редактор, составляется и оформляются воспитательно-образовательные, календарные и перспективные планы - это наиболее удобный, быстрый и современный способ. С помощью программы PowerPoint, создаются презентационные материалы при подготовке к непосредственно-образовательной деятельности. С помощью видеокамеры создаются ролики. Использование мультимедийных презентаций позволяют сделать непосредственно образовательную деятельность эмоционально окрашенной, привлекательной вызывают у ребенка живой интерес, являются прекрасным наглядным пособием и демонстрационным

материалом, что способствует хорошей результативности. Презентации в PowerPoint - это яркость, наглядность, доступность, удобство и быстрота в работе. Вместе с тем интерактивное оборудование используется в работе с детьми, соблюдая требования СанПин. Физминутки и комплексы упражнений для глаз в конце непосредственно-образовательной деятельности, обязательно проветривание помещения до и после занятия.

Цифровые технологии могут быть использованы на любом этапе совместной организованной деятельности:

- В начале для обозначения темы;
- Как сопровождение объяснения педагога (презентации, схемы, рисунки, видеофрагменты и т.д.)
- Как информационно-обучающее пособие;
- Для контроля усвоения материала детьми.
- Цифровые технологии могут быть использованы при работе с родителями:
- Минимизация времени доступа к информации;
- Возможность продемонстрировать любые документы, фотоматериалы;
- Обеспечение индивидуального подхода к субъекту коммуникации;
- Оптимальное сочетание индивидуальной работы с групповой;
- Рост объема информации;
- Обеспечивает диалог субъектов коммуникации (электронная почта, форум);
- Оперативное получение информации;
- Расширение информационных потоков;
- Использование ИКТ при проведении родительских собраний.

Использование средств цифровых технологий позволяет сделать процесс обучения и развития детей достаточно простым и эффективным, освобождает от рутинной ручной работы, открывает новые возможности для широкого внедрения в педагогическую практику новых методических разработок, направленных на интенсификацию и реализацию инновационных идей воспитательного, образовательного и коррекционного процессов. В последнее

время цифровые технологии – хороший помощник в организации воспитательно-образовательной и коррекционной работы.

Применение цифровых технологий в УДОД: способствует повышению профессионального уровня педагогов, побуждает их искать новые нетрадиционные формы и методы обучения, проявлять творческие способности; способствует повышению интереса детей к обучению, активизирует познавательную деятельность, повышает качество усвоения программного материала детьми; способствует повышению уровня педагогической компетентности родителей, информированности их о направлениях деятельности всего учреждения и результатах конкретного ребенка, сотрудничеству родителей.

Таким образом, использование цифровых технологий позволяет вывести дополнительное учреждение на новый качественный уровень, обновить содержание образовательного процесса, обеспечить качество образования, соответствующее современным государственным образовательным стандарта. Цифровые технологии – неотъемлемая часть нашей жизни. Разумно использовать их в работе, с родителями, с коллегами - всеми участниками образовательного процесса. Но вместе с тем, необходимо помнить, что компьютер, интернет, мессенджеры не заменят живого эмоционального человеческого общения.

ЛИТЕРАТУРА

1. https://iro51.ru/images/upload/2021/Направления_деятельности/Методические_материалы_по_обучению/2021-04-30-МР-Цифровизация-ОО.pdf
2. <https://znanio.ru/media/tsifrovye-tehnologii-dopolnitelnogo-obrazovaniya-2655672>
3. <https://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoe-obrazovanie/library/2020/09/16/ispolzovanie-ikt-v-dopolnitelnom-obrazovanii>

**Титова Ирина Николаевна,
преподаватель по классу фортепиано первой категории,
концертмейстер высшей квалификационной категории МАУ ДО «Детская
школа искусств №7» г. Набережные Челны**

РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ НА МАТЕРИАЛЕ ЭТЮДОВ ЧЕРНИ-ГЕРМЕРА

Одной из самых важных задач в работе над этюдами является специальная работа над развитием технических навыков. Этюд – инструментальная пьеса, основанная на применении определенного технического приема игры и предназначенная для усовершенствования мастерства исполнителя. С самых первых шагов музыканты начинают постигать азы фортепианной техники на этюдах К. Черни, собранных и отредактированных Г.Гермером. В этих этюдах, как в зеркале, отражаются важнейшие виды фортепианной техники. Они невелики по размерам и просты по изложению. В каждом из них есть свои конкретные трудности, для которых нужны специфические упражнения.

Начальные этюды сборника можно сгруппировать по целям и задачам парами: № 1-2, 3-4, 5-6. Цель этюдов №1-2 – овладение элементами, на которых основано гаммообразное движение. Это поступенное движение пяти пальцев одной позиции и соединение позиций через подкладывание первого пальца. При разучивании этих этюдов необходимо тщательно отработать позиционные последовательности для того, чтобы закрепить навыки игры легато и сформировать ровность звука. От природы первый и второй пальцы более сильные, а 4-й и 5-й – слабее. От пианиста требуется идеальная выравненность звука. Полезно разделить пассаж на группы(чтобы последний опорный звук группы приходился на начало следующей) и поиграть их отдельно с остановками, добиваясь ровности, четкой артикуляции, хорошего звука и полной свободы рук. При этом не надо забывать о конечной цели этюда – достижения легкости звучания и подвижности. Игру форте полезно чередовать с игрой пиано. Трудность для ученика представляет подкладывание первого

пальца. Для ее преодоления можно использовать специальные упражнения, в которых вычленяются и повторяются от разных звуков отрезки гамм, где происходит подкладывание. Перед подкладыванием 1-го пальца кисть держать выше и повернуть палец так, чтобы при этом не принимал участие локоть. Полезно работать сразу над обоими этюдами, т.к. мелодия (правая рука) в этюде №1 идентична партии левой руки в этюде №2. Для активации наиболее слабых четвертого и пятого пальцев полезно поиграть одновременно двумя руками. В основе этюдов №3-4 лежит работа над боковым движением руки. В этюде №3 в правой руке 5-й палец играет один и тот же звук, нижние движущиеся звуки берутся разными пальцами. Во второй половине этюда – наоборот. Полезно поучить упражнение: держа пятым пальцем звук «соль», боковым движением с помощью вращения кисти мягко «падающей» рукой брать движущиеся звуки. Те же задачи повторяются и в работе над этюдом №4.

Целью этюдов №5-6 является работа над ломаными терциями. Здесь желательно обратить внимание на необходимость группировки по 6 звуков. В начале группы нужно чуть опустить кисть на 1-й палец и немного приподнять ее в конце группы. Но не следует подменять активность пальцев кистевым движением. Пальцы должны играть очень четко. Рекомендуется поиграть эти этюды на стаккато для выравнивания звучания каждого пальца. Первую строчку обоих этюдов можно поиграть двумя руками. Этюды из 1 тетради сборника наиболее характерны для творчества Черни как развивающие основные технические навыки начинающего пианиста. В то же время его этюды ставят конкретные музыкально-звуковые задачи, дают возможность овладеть разнообразной динамикой. В основе педагогики Черни лежит принцип постепенности в освоении технических задач. Благодаря этому сложное становится доступным как в техническом, так и в психологическом отношении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. - Киев: Музична Украина, 1977. - 78 с.

2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. - 7 исправленное и дополненное изд. - М: Дека-ВС, 1988. - 312 с.
3. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. - 2 изд. - М.: Советский композитор, 1989. - 144 с.