



Автономная некоммерческая организация дополнительного профессионального образования «Академия менеджмента»
Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования города Naberezhnye Chelny
«Детская школа искусств №7 имени Л.Х. Багаутдиновой»

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ
ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ
ИСКУССТВ ПО РАЗВИТИЮ ТВОРЧЕСКОГО
ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ.
ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ**

Набережные Челны - 2025

**АВТОНОМНАЯ НЕКОММЕРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «АКАДЕМИЯ МЕНЕДЖМЕНТА»
МУНИЦИПАЛЬНОЕ АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ГОРОДА НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №7 ИМЕНИ Л.Х. БАГАУТДИНОВОЙ»**

**Деятельность преподавателя детской школы
искусств по развитию творческого потенциала
учащихся. От теории к практике**

**Сборник
материалов Республиканского научно-практического семинара**

Набережные Челны - 2025

Печатается по решению организационного комитета семинара

Деятельность преподавателя детской школы искусств по развитию творческого потенциала учащихся. От теории к практике: материалы Республиканского научно-практического семинара. – Набережные Челны, 11 декабря 2025 года –198 с.

Составители-редакторы:

О.В. Хаметшина, директор МАУ ДО «Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

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

В сборнике представлены материалы из опыта работы педагогов организаций дополнительного образования республики Татарстан. Статьи посвящены актуальным вопросам по теме «Деятельность преподавателя детской школы искусств по развитию творческого потенциала учащихся. От теории к практике».

Сборник адресован преподавателям ДШИ, ДМШ, педагогам дополнительного образования художественной направленности.

ОГЛАВЛЕНИЕ

1.	Аль-Хайдери Анастасия Николаевна Использование упражнений для постановки пианистического аппарата в младших классах вокально-хорового отделения	6
2.	Бадрутдинова Эльвира Мансуровна, Бадрутдинов Радик Мансурович Развитие навыков эффективной работы над музыкальными произведениями в ДМШ	12
3.	Братштейн Евфалия Владимировна Требования к концертмейстерской работе	16
4.	Брахнова Анна Владимировна Исполнительское дыхание флейтиста: методы постановки, проблемы и решения	20
5.	Буркова Любовь Васильевна Путешествие по музыкальным складам	22
6.	Гайнутдинова Роза Миннахматовна Применение современной музыки в образовательной программе классического танца	27
7.	Гибадуллина Гузель Моратовна Формирование навыков сценического мастерства	30
8.	Гренадерова Татьяна Александровна Индивидуальный образовательный маршрут для ребенка с ОВЗ	34
9.	Дерунова Ольга Валентиновна Воспитание творческого потенциала учащихся в классе фортепиано	39
10.	Емелина Светлана Александровна Авторский сборник «ИМЕНАМИ ДЕТЕЙ»	42
11.	Журавлева Ольга Николаевна Расширение возможностей современных образовательных методик и реализации творческого потенциала учащихся на занятиях хора и вокала	44
12.	Замилова Луйиза Мегдятовна Роль преподавателя в формировании психологического климата в творческом коллективе	48
13.	Зубова Янина Владимировна Вибрация на скрипке как средство музыкальной выразительности	51
14.	Ибрагимова Василя Раифовна Укучыларда сөйләм телен үстөрү	54
15.	Ильющкина Виктория Витальевна Педагогические рекомендации по организации домашних занятий на фортепиано	57
16.	Клименко Ольга Вячеславовна Роль преподавателя музыкальной школы в развитии музыкально-слухового восприятия учащихся на начальном этапе обучения	61
17.	Колтунова Татьяна Николаевна Дидактические принципы в работе с одаренными детьми как условие успешности обучения вокалу	65
18.	Кочергина Наталья Викторовна Традиции национальной музыкальной культуры как средство реализации творческого потенциала учащихся ДМШ	70
19.	Красильникова Анастасия Андреевна, Латыпова Анастасия Тагирзяновна Использование гимнастических предметов и приемов в процессе формирования навыков	73

партерного экзерсиса как основы классического танца

- | | | |
|-----|---|-----|
| 20. | Кузьмичева Надежда Владимировна
Применение анализа произведений на уроках фортепиано на примере 1 ч. сонаты Op.2 №2 Л.В. Бетховена | 76 |
| 21. | Ларина Вероника Владимировна, Александрова Любовь Алексеевна
Проект «Ступени мастерства»: путь от первых шагов до вершины мастерства | 78 |
| 22. | Луговая Татьяна Геннадьевна
Ассоциации как особый способ создания художественного образа в музыкальном произведении | 81 |
| 23. | Маликова Алсу Рафисовна
Практические аспекты применения индивидуального подхода в музыкальном воспитании | 86 |
| 24. | Мингазова Ильзина Индусовна
Тизэйткечлэрнең сөйләм телендә роле | 90 |
| 25. | Минигалеева Гульнара Вильдановна
Методы и приёмы работы с одарёнными детьми в классе баяна по освоению штриховой базы для создания художественного образа музыкального произведения | 93 |
| 26. | Мифтахова Ляйсания Ильдусовна
Роль семьи и семейные ценности в творческом развитии ребёнка | 97 |
| 27. | Мусина Регина Раисовна
Этапы подготовки к конкурсам различных уровней в современных условиях развития детей в ДШИ | 101 |
| 28. | Мухаметшина Венера Робесовна
Игра в ансамбле как важный фактор в процессе становления музыканта на начальном этапе обучения | 105 |
| 29. | Николашина Анна Валерьевна
Профессиональная специфика работы концертмейстера в ансамбле с солистами в классе духовых инструментов | 108 |
| 30. | Панкова Наталья Владимировна, Гайнутдинова Роза Миннахматовна
Изучение балетных позиций рук и ног | 112 |
| 31. | Петрова Лидия Ивановна, Дзюбенко Эльза Рафисовна
Развитие танцевальности на уроках народного танца | 116 |
| 32. | Рассказчикова Татьяна Алексеевна,
Психологическая подготовка к концертным выступлениям исполнителей на музыкальных инструментах | 119 |
| 33. | Реддер Галина Леонидовна
Работа балетмейстера по созданию хореографического образа | 124 |
| 34. | Рудзит Лариса Викторовна
Актуальные аспекты духовно-нравственного развития учащегося пианиста на примере «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» П.И. Чайковского | 128 |
| 35. | Семенова Вероника Михайловна
Основы ведения меха на баяне: комплексный анализ и методологические рекомендации | 132 |
| 36. | Спирягина Ирина Александровна,
Вокально-интонационные упражнения на уроке сольфеджио | 136 |

37.	Спирягина Ирина Александровна Выбор репертуара как условие успешного обучения юных пианистов	<i>139</i>
38.	Суходольская Рузалия Салиховна Вокальная организация хора в усвоении техники пения начинающими певцами	<i>143</i>
39.	Титова Ирина Николаевна Вопросы организации домашних занятий обучающихся в ДШИ	<i>147</i>
40.	Толстов Глеб Олегович, Толстова Юлия Павловна Формирование и развитие ансамблевых навыков в классе духовых инструментов	<i>150</i>
41.	Толстова Юлия Павловна Работа над крупной формой в старших классах флейты	<i>153</i>
42.	Усманова Эльза Валериановна Средства музыкальной выразительности	<i>157</i>
43.	Фирсова Галина Григорьевна Роль позиционной аппликатуры в обучении юных баянистов	<i>160</i>
44.	Хаметшина Ольга Викторовна Метод слухового обучения в классе скрипки	<i>164</i>
45.	Хамитова Жамила Хурсандовна, Усиление воспитательного и развивающего потенциала дополнительного образования детей посредством концертной и конкурсной деятельности	<i>168</i>
46.	Храмушина Наталья Николаевна Ансамбль как один из факторов хоровой звучности	<i>172</i>
47.	Хуснуллина Альфия Альбертовна, Влияние хорового искусства на формирование национальной идентичности	<i>175</i>
48.	Цветкова Татьяна Сергеевна Формирование навыков двухголосия в хоре младших классов инструментальных отделений	<i>178</i>
49.	Чернышева Мария Николаевна, Работа над контрастными пьесами на материале р.н.п. «Как ходил, гулял Ванюша» и «Экосез» В.Калинина	<i>182</i>
50.	Шамсимухаметова Ляля Рамилевна Развитие творческих навыков на уроке сольфеджио в младших классах	<i>186</i>
51.	Шафикова Гульназ Габдельмазитовна Использование творческих методов на уроке специальности по классу домры в ДШИ	<i>191</i>
52.	Якунина Вероника Николаевна Развитие творческого потенциала учащихся в концертной и конкурсной деятельности как стимул раннего профессионального самоопределения	<i>194</i>

Аль-Хайдери Анастасия Николаевна

преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ УПРАЖНЕНИЙ ДЛЯ ПОСТАНОВКИ
ПИАНИСТИЧЕСКОГО АППАРАТА В МЛАДШИХ КЛАССАХ
ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ**

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

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

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

суставов, неприжатие к телу локтей, опору ног, необходимое положение свода кисти обеспечивается собранностью пальцев, выпуклостью суставов пястья.

Особая роль в сохранении формы «купола» принадлежит первому и пятому пальцам, как упругим «столбикам», на которых держится вся конструкция. При этом рука должна быть не жесткой и не размягченной, а гибкой и упругой (степень упругости проверяется легким покачиванием). При игре наша рука не должна быть ни мягкой, как тряпка, ни жесткой, как палка – она должна быть упругой, подобно пружине.

ПЕРВЫЕ НАВЫКИ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РУК.

Большой сложностью является особенность фортепианного звукоизвлечения. Целесообразно ученику рекомендовать ряд упражнений, которые помогли бы конкретизировать теоретические представления о способах звукоизвлечения на фортепиано. Например: взяв клавишу, дослушать звук до полного затухания и только после этого взять следующую, таким образом на практике осмысляя характер стационарной части фортепианного звука. И, наоборот, можно предложить нажать какую-либо клавишу и с силой давить на нее, слушая, становится ли от этого звук ярче. Так же избавиться от излишнего давления на клавиатуру помогает проведение аналогий с любым физическим действием, например, с ходьбой. Главное в воспитании основного игрового ощущения – это ощущение опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой. Именно этой задаче посвящены общепринятые в фортепианной педагогике первоначальные упражнения *non legato* и *legato*, при этом с самого начала важно добиться певучести и наполненности звучания, что невозможно без опоры на клавиатуру. Первоначальный навык игры *non legato* связан с использованием свободного пластичного движения всей руки и погружением веса руки в клавиатуру на кончик пальца (без шлепка или удара). Правильность движения корректируется полнотой и напевностью извлекаемого звука. Освоение этого штриха воспитывает координацию всех частей руки, позволяя добиться нужной степени освобождения мышц, и вырабатывает полный звук на «опоре», который впоследствии послужит хорошей основой для певучего легато.

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

ОСВОЕНИЕ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫХ УПРАЖНЕНИЙ. Приступать к подготовительным упражнениям можно сразу же после элементарного усвоения учащимся навыка игры легато, гамма на завершающем этапе выучивания играет именно этим штрихом. С помощью подготовительных упражнений подготавливается пианистический аппарат к игре гамм, это: подготовка кистевых движений; подготовка 1 пальца; подготовка к игре аккордов.

ПОДГОТОВКА КИСТЕВЫХ ДВИЖЕНИЙ. Фортепианная клавиатура имеет белые и черные клавиши, в соответствии со строением звукоряда в тональности требует от руки ребенка достаточной ловкости при смене позиций в руке. Поэтому при игре подготовительных упражнений следует использовать попевки, короткие мелодии, построенные на «нижнем» и «верхнем» тетрахорде «белых» тональностей, а также этюды без подкладывания 1 пальца («50 характерных и программных этюдов» соч. 37 А. Лемуана, «40 мелодических этюдов для начинающих» соч. 32 А. Гедике, «25 маленьких этюдов» соч. 108 А. Шитте, этюды К.Черни под редакцией Гермера). Полезно также играть звукоряды, применяя только двух, трех, четырех - пальцевые позиции при игре звукорядов по белым клавишам. 5 палец удобнее отрабатывать в этюдах, так как в «белых» гаммах он играет роль «замка». Для развития гибкости кисти целесообразно выполнять упражнения на крышке инструмента, например:

«Игра» - встаем на 3 палец и под подтекстовку начинаем выполнять вертикальные, горизонтальные и круговые движения кистью:

«Покачаюсь на качельке, а потом поеду я в гости к бабе, в гости к деду вот и песенка моя»; «Рисуем круги» - выполняем круговые движения кистью обеих рук; упражнение «Мамина помощница» - выполняем кистевое движение, имитируя вытирание пыли на клавиатуре; упражнение на клавиатуре «Машинка» - сформированной кистью водить по клавиатуре около черных клавиш вправо, влево, можно взять в руки карандаш.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ 1 ПАЛЬЦА.

Основная причина толчков, неровности игры гамм - малая подвижность и напряженность 1 пальца. Поэтому, чтобы обеспечить ровное исполнение, необходимо развивать его ловкость и легкость и подкладывать его незаметно, готовя его заранее, при смене позиции кисть переносится через 1 палец и свободно располагается на клавишах следующей позиции. Подкладывание 1 пальца под 2,3,4 пальцы является неестественным для руки, исходя из анатомического строения руки, и в повседневной деятельности не закрепляется в виде навыка, не являясь «хватательным». Большую пользу приносят пальчиковые упражнения:

- 1.«Шарики» - «катаем» воображаемые шарики 1-2,1-3,1-4,1-5 пальцами;
2. «Здороваемся» - слегка прижимаем подушечки 2-5 пальцев к 1 пальцу, как бы прощупывая их;
3. «Улитка» - поставим «купол» на стол, опираясь на 2-5 пальцы, 1 палец медленным движением уводим далеко под ладонь;
4. Круговые движения 1-ми пальцами;
5. «Кузнечики прыгают на лужайке»;
6. «Кораблик» - вычленив из гаммы то место, где играет 1 палец с соседними звуками и нужными пальцами и поиграть его, используя стихотворение А.Пушкина: «Ветер по морю гуляет, и кораблик подгоняет. Он бежит себе в волнах на раздутых парусах»;

7. «Паучок»- играем гамму на белых клавишах 2-1,3-1,4-1 пальцами, используя подтекстовку «Паучок плетет свой дом, Паучку прекрасно в нем. Он плетет и напевает, всех друзей к себе сзывает» или «Гномик» - «Гномик весело шагает, гномик песню напевает». Следует отметить, что отработка технических элементов не должна превышать трех раз подряд, так как является для учащихся младших классов достаточно утомительным и неэффективным.

Подготовительные упражнения на взятие 2х звуков – интервалов.

В этих упражнениях перед учащимися ставится задача – взять 2 звука вместе, без так называемых «квакушек»

1 упражнение «Квинты» - играем 1-5 пальцем, перелетая через октаву, используя подтекстовку: «Мы веселые две квинты, Ты нас правильно сыграй! Первый – пятый, первый-пятый. Нас, дружок, не забывай»;

2 упражнение «Часы» - играем терции 1-3, 3-5 пальцами, как маятник часов: «На стене часы висят, тихо, мирно говорят: «Тик-так, тик-так»;

3 упражнение «Кварты» - играем 1-4, 2-5, 1-3 пальцем «Удобными пальцами кварту возьми. Первым – четвертым, Вторым – пятым, Первым – третьим.

ЗНАКОМСТВО С ГАММОЙ. После того, как ученик освоил эти упражнения, можно переходить к знакомству с гаммами. Нужно объяснить, что гамма – это ряд упражнений, которые играют по определенным правилам. Гаммы нужны для того, чтобы делать зарядку для наших пальцев, разогревать наши мышцы, тренировать пальцы, чтобы они умели быстро и красиво играть. Затем можно перейти к игре звукоряда по позициям, используя подтекстовку, например: «вишенка» - позиция из 3 звуков, играем 1-2-3 пальцем «черешенка» - позиция из 4 звуков, играем 1-2-3-4 пальцем «добрая волшебница» -1 позиция – добрая, 2-я позиция - волшебница «мамина помощница» «солнышко лучистое» или использовать имя ученика. Учащиеся поймут удобство именно данной аппликатуры, если начать изучение гамм с Ми-Мажора. Работа над этой гаммой формирует естественное положение кисти на клавиатуре. С целью воспитания свободной ориентации на клавиатуре, формирования представления

о гамме учащимся полезно играть гаммы с подтекстовками: а) называем позиции (1-2-3. 1-2-3-4); б), сольфеджируя; в) называя ступени; с целью научить ребенка лучше ориентироваться на клавиатуре, а также повторить теоретический материал, полезно объяснить, что в гаммах C-DUR, G-DUR, D-DUR, A-DUR, E-DUR, H-DUR, a-moll, e-moll в правой руке 4 палец на 7 ступени, в левой руке – на 2 ступени (кроме H-DUR). Такая работа над гаммой развивает слух (учащиеся различают ладовые функции мажора и минора, их виды, усваивают направление движения (вверх, вниз), слышат интонационную сторону тонов-полутонов).

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

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

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

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

4. Гаммы нужны для понимания основных закономерностей аппликатуры;

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика-XXI, 2002. - 44 с.
2. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2003. - 148 с.
3. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста / Е.М.Тимакин. - М.: Советский композитор, 1989. - 143 с.
4. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков /А.А.Шмидт-Шкловская. – Л.: Музыка, 1985. - 69 с.

Бадрутдинова Эльвира Мансуровна

преподаватель по классу мандолины высшей квалификационной категории,

Бадрутдинов Радик Мансурович

преподаватель по классу баяна высшей квалификационной категории

МБУДО «Детская музыкальная школа №23», Казань

РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ЭФФЕКТИВНОЙ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ В ДМШ

Любой преподаватель музыкальной школы сталкивается с такой ситуацией, когда ученик приходит на урок и говорит: «Я занимался!». Как правило, это «я занимался», означает «сыграл текст несколько раз подряд в максимально быстром темпе». Естественно, такой способ занятий часто приносит больше вреда, чем пользы. Проблема в том, что дети, одаренные и «не очень», садясь за инструмент, часто не представляют, с какой стороны подступиться к музыкальному произведению. Начиная разучивать новое произведение, заранее пугаются объема предстоящей работы. Для того, чтобы занятия стали более осмысленными и вдумчивыми, результаты сохранялись дольше (всем знакома ситуация, когда выученное произведение забывается через месяц, а то и раньше), необходима определенная система работы над

музыкальным произведением. Здесь мы рассмотрим один из возможных алгоритмов работы над музыкальным произведением.

Начать нужно с истории создания произведения. Узнать, в какой период жизни композитора было написано произведение. Как отражены в нем события этого периода, что происходит в этот момент в истории, живописи, литературе? Прослушать произведение вместе с нотами. Задача - понять характер музыки. Прочитать пьесу с листа. Проанализировать, в какой форме написано произведение. Разделить произведение на логичные фрагменты. Затем попытаться понять, исходя из формы, есть ли повторяющиеся фрагменты? Есть ли фрагменты, материал которых изменяется лишь немного? Подумать об образной стороне произведения. Попытаться найти какие-либо ассоциации, например - танец, марш, песня и так далее. Придумать ассоциации, не связанные напрямую с музыкой: шум ветра, плеск волн и так далее.

Теперь, когда мы имеем общее представление о произведении, можно начинать изучать его подробнее. Нужно выбрать один фрагмент и начать его учить. Не нужно стараться охватить как можно больший объем, нужно качественно выучить сначала один фрагмент. Разбирая детально один фрагмент, необходимо обратить внимание на следующие детали: звуковысотность, длительности, аппликатура, динамика, штрихи, паузы. Каждый из этих пунктов нужно проверять сразу же, а не после выучивания самих нот. Посвятите отдельную часть занятия проверке каждого фрагмента по этим параметрам. Когда каждый из фрагментов получается достаточно уверенно, начинаем их объединять с помощью следующих способов.

Начинайте занятие с самых сложных фрагментов. Затем объединяйте с теми, что их окружают, постепенно соединяя с более простыми фрагментами. В конце сыграйте все целиком.

Научитесь играть с последнего фрагмента. Внутри фрагмента играйте, как и написано. Затем, поработав над последним фрагментом, переходите к предпоследнему. После того, как выучили его, объедините оба фрагмента. Затем повторите то же самое с фрагментом перед предпоследним. Далее

объедините все три. И так, пока не дойдете до начала произведения. Этот прием бывает очень полезен, потому что, как правило, к концу произведения внимание рассеивается, сил остается меньше, и последняя часть пьесы выучивается хуже, чем начало.

Играйте отдельные фрагменты очень медленно, вслушиваясь в каждую ноту. Можно представить, что вас записали, и запись очень сильно замедлили. Поучите сложные моменты различными штрихами: стаккато, нон легато, пунктирный ритм. Ровные пассажи поучите, четыре ноты играя медленно, следующие четыре - быстро. Затем сыграйте все в темпе ровно.

Поставьте метроном на очень медленный темп. Сыграйте фрагмент в этом темпе, затем добавляйте по 10 пунктов, пока не придете к необходимому темпу. Затем снова сыграйте медленно. Пропойте мелодию. Одной рукой дирижируйте. Дирижируя, показывайте дыхание, фразировку, интонации. Как будто управляете оркестровой группой.

В самом начале работы над произведением мы искали звуковые ассоциации. Теперь нужно найти движения, которые помогут передать их с помощью звука инструмента. Работа над фактурой строится по следующей схеме: фактура вызывает наш образ – мы предслышим звуковое решение – находим технический прием. Нужно попытаться найти точное прикосновение.

Работайте над совсем небольшими фрагментами, чтобы найти его в малейшем мотиве. Определите роль каждого отдельного элемента фактуры. Задайте себе вопросы. Это аккомпанемент или мелодия? Или это подголосок? Здесь прекрасно подойдут слова Веры Разумовской: «Палец должен любить и ненавидеть, он должен быть едким, колючим, нежным, трепетным... Будто бы по прямому проводу он должен передавать все чувства души»

Очень важно найти и расставить правильную фразировку. Помните, что нельзя интонировать каждую фразу одинаково, даже если они строятся одинаково. Если какой-либо фрагмент дается сложно, попытайтесь сыграть его таким образом – играйте только то, что входит в одну позицию, без смены пальцев, затем делаете остановку и медленно связывайте его со следующим,

который тоже должен быть в одной позиции. Далее, когда произведение уже достаточно тщательно проработано, нужно еще раз определиться с драматургическим планом. Где в произведении завязка, развитие, кульминация и развязка. Придумайте историю, которую рассказываете. Исходите из нотного текста.

При подготовке к выступлению на концерте или экзамене запишите себя на видео, послушайте вместе с нотами. Полезно отложить произведение на несколько дней, затем свежей головой взглянуть на него. Генрих Нейгауз советовал откладывать произведение трижды. Если тщательно были проработаны предыдущие этапы, то большая часть произведения уже выучилась наизусть. Теперь осталось подучить отдельные фрагменты и соединить с уже выученными. Если же это не произошло, можно использовать способ, описанный выше. Играйте последний фрагмент по нотам один или два раза, а затем попытайтесь повторить его наизусть. Повторяйте до тех пор, пока не почувствуете себя уверенно.

Таким образом, накапливайте фрагменты от последнего к первому, словно снежный ком. Бывают сложные фрагменты, которые никак не запоминаются. Особенно часто это происходит с фрагментами, которые изменяются совсем немного, буквально одна две ноты. В таком случае помогает следующий метод. Каждый раз, когда вы доходите до этого места, проговаривайте вслух все, что вы делаете: «А сейчас я иду не на «ре», а на «ми».

Другой важный навык: умение играть не «от печки», а с разных мест. Это умение поможет, если пойдет что-то не так на выступлении. Попробуйте отметить начало каждого фрагмента, затем закрыть ноты, мысленно представляя себе очередность фрагментов, сыграть начало каждого из них. Теперь усложните задачу и попытайтесь сделать это в хаотичном порядке. Будто вы забыли текст на сцене и вам срочно нужно начать откуда-нибудь. Если это получается хорошо, попробуйте записать себя на аудио, включить запись в случайном месте и постараться продолжить с этого же места.

Таким образом, работа над музыкальными произведениями по данному алгоритму поможет занятиям стать более осмысленными, поможет систематизировать занятия так, чтобы они были эффективными и целенаправленными, результаты работы сохранятся надолго, а выученные произведения не сотрутся из памяти через две недели после сданного экзамена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя: На материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности. - М.: Музыка, 1991. -102 с.
2. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. - Л.: Музыка, 1969. – 288 с.
3. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры : Записки педагога. - 4-е изд., испр. и доп. - М.: Музыка, 1982. - 310 с.

Братштейн Евфалия Владимировна
концертмейстер МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ТРЕБОВАНИЯ К КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ РАБОТЕ

Концертмейстер – это особая и многогранная профессия в мире музыки. Если сольное исполнительство – это монолог, то работа концертмейстера – это всегда диалог, тонкое и равноправное творческое сотрудничество. В условиях работы в детской школе искусств роль концертмейстера приобретает еще большее значение, выходя далеко за рамки простого аккомпаниаторства.

Концертмейстер становится ключевой фигурой в учебном процессе, наставником и партнером для юных музыкантов, чья задача – не только поддерживать, но и воспитывать, вдохновлять и помогать раскрывать творческий потенциал ребенка. Успешное выполнение этой миссии возможно только при условии соответствия целому комплексу профессиональных и личностных требований.

Музыкально-исполнительские требования. Это базовый фундамент профессии. Без высокого уровня пианистического мастерства все остальные качества не будут иметь силы.

Виртуозное владение фортепиано. Концертмейстер должен свободно читать с листа, уверенно играть в любых тональностях, обладать развитой техникой (гаммы, арпеджио, аккорды, октавы), чтобы справляться со сложными клавирными партиями, которые часто встречаются в аккомпанементах (например, в романсах Чайковского, Рахманинова, в концертах для скрипки или виолончели).

Умение играть в ансамбле. Это ключевой навык. Пианист должен «слышать не только себя», а воспринимать звучание как единое целое. Требуется способность к мгновенной реакции, соблюдение абсолютного ритмического и темпового единства с солистом, динамическая гибкость (умение «уйти на второй план» или, наоборот, ярко прозвучать в оркестровых tutti).

Чуткость к интонации и фразировке. Особенно важно при работе с вокалистами и духовиками. Концертмейстер должен помогать солисту брать дыхание, чувствовать кульминацию фразы, следить за чистотой интонации и своим аккомпанементом корректировать возможные неточности.

Знание оркестровых стилей. Многие фортепианные аккомпанементы являются переложением оркестровых партитур. Концертмейстер должен уметь имитировать на фортепиано звучание различных инструментов оркестра (струнные, духовые, литавры), чтобы передать характер произведения.

Профессионально-педагогические требования (особенно актуальные для работы в детской школе искусств). Работа с детьми накладывает на концертмейстера обязанности, сходные с педагогическими.

Аналитический склад ума и умение учить партию с солистом. Концертмейстер должен уметь быстро разбирать и осваивать не только свою партию, но и партию солиста. Он помогает ученику понять форму

произведения, гармонический язык, особенности фразировки, выучить нотный текст, расставить дыхание и аппликатуру.

Способность быть «живым метрономом» и «дирижером». Юные музыканты часто неустойчивы в ритме и темпе. Концертмейстер должен твердо вести за собой, задавая точный пульс, но при этом быть готовым к гибкой поддержке, если ученик замедлился или ускорился из-за волнения или технической сложности.

Артистизм и умение создавать атмосферу. На сцене концертмейстер – опора для ребенка. Своей уверенной игрой, спокойным и сосредоточенным видом он помогает юному солисту справиться с волнением. Концертмейстер должен «заражать» музыкой, вдохновлять ученика на эмоционально насыщенное исполнение.

Репетиционная работа. Концертмейстер должен уметь эффективно строить репетиционный процесс: отрабатывать сложные места, работать над синхронностью, динамикой, не переутомляя при этом ребенка. Важно терпение и доброжелательность.

Личностные и психологические требования. Эти качества во многом определяют успех творческого союза с солистом, особенно с ребенком.

Чуткость, эмпатия и такт. Концертмейстер должен чувствовать не только музыку, но и психологическое состояние солиста. Важно создать доверительную, комфортную атмосферу на репетиции и поддержать перед выступлением.

Ответственность и надежность. Концертмейстер – это стержень, на котором держится выступление. Его пунктуальность, дисциплинированность, готовность к работе – обязательные условия.

Самообладание и стрессоустойчивость. Способность не теряться в нестандартных ситуациях на сцене (например, если солист сбился) – бесценна. Умение быстро сориентироваться и мягко вывести партнера к продолжению – признак высокого профессионализма.

Коммуникабельность. Концертмейстер работает в тесном контакте не только с учеником, но и с педагогом по специальности. Умение находить общий язык, конструктивно обсуждать трактовку произведения, быть частью команды крайне важно.

Общеобразовательные и организационные требования.

Широкая музыкальная эрудиция. Знание истории музыки, стилей, творчества композиторов помогает глубже понять исполняемое произведение и донести эту информацию до ученика в доступной форме.

Наличие богатого библиотечного фонда. В идеале, концертмейстер ДШИ должен иметь доступ к обширной нотной библиотеке, включающей классический и современный репертуар для разных инструментов и голосов.

Базовые навыки аранжировки и транспонирования. Иногда возникает необходимость упростить партию для начинающего ученика или транспонировать произведение в другую тональность для вокалиста.

Таким образом, современный концертмейстер в детской школе искусств – это универсальный специалист, сочетающий в себе блестящего пианиста, чуткого педагога, тонкого психолога и надежного организатора. Требования к этой профессии чрезвычайно высоки, но и отдача от этой работы – огромна.

Участие в музыкальном становлении ребенка, радость от совместного творчества, успехи учеников на сцене – это та награда, которая делает труд концертмейстера по-настоящему ценным и значимым. Воспитывая юных музыкантов, концертмейстер одновременно воспитывает и свою собственную артистическую личность, оттачивая мастерство и углубляя понимание великого искусства – музыки.

Брахнова Анна Владимировна

преподаватель по классу флейты высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ДЫХАНИЕ ФЛЕЙТИСТА:
МЕТОДЫ ПОСТАНОВКИ, ПРОБЛЕМЫ И РЕШЕНИЯ**

Флейта, саксофон, труба, кларнет – голоса этих инструментов завораживают. Но за лёгкостью звучания стоит кропотливая работа над основами: дыханием, амбушюром и контролем. Освоить духовой инструмент – значит научиться дышать заново. Это путешествие, где правильная техника открывает путь к выразительности и силе звука, будь то школьный концерт или сцена престижных международных фестивалей и конкурсов по инструментальному искусству. Научиться извлекать звук – первый шаг. Научиться им управлять – настоящее мастерство.

Почему новички тратят в 3 раза больше воздуха — и как перестать «выдувать» звук? Вот пример: вы садитесь за руль впервые. Машина газует слишком резко, тормозит слишком резко, а дорога будто уходит из-под колёс. Вы хотите поехать — но тело зажато. Игра на флейте у новичка устроена так же. Вдох глубокий, звук «воздушный», воздух заканчивается моментально. Кажется, что выход один — дуть сильнее. Но чем сильнее дуешь, тем быстрее выгораешь.

Воздуха становится меньше, а звучит всё хуже. Почему?

1. Корень проблемы: тело новичка живёт в режиме защиты. Новичок не расслаблен — он на взводе. Боится ошибиться. Боится «не попасть». Боится, что звук сорвётся. Это мгновенно включает рефлекс - автоматическую защитную реакцию тела:

- сжимается живот;
- фиксируется грудная клетка;
- шея уходит вперёд;
- дыхание становится поверхностным.

В соматике это называют сенсомоторной амнезией — состоянием, когда мозг перестаёт чувствовать разницу между напряжением и свободой, и удерживает мышцы в хронической защите. Воздух есть, но тело не позволяет распределять его. «Тёплый» выдох — скрытый убийца звука. Когда опоры нет, включается тёплый поток — медленный, расплывчатый, как дыхание в ладонь. Его и выдувают 90% новичков. Проблема тёплого выдоха проста: требует огромного количества воздуха, сложно управляется губами, разваливается в стороны, не создаёт плотной струи. Именно поэтому новички тратят в 3 раза больше воздуха.

Правильный поток — холодный: быстрый, собранный, экономный.

Парадокс: чем быстрее поток, тем медленнее расход. Перенести работу с губ на центр. Представьте, что звук идёт из живота. Губы — как кисточка художника. Встаньте. «Врастите» стопы в пол. Переключиться на холодный поток. Подуйте на свечу: пламя отклоняется, но не гаснет. Это правильная скорость струи. Упражнения без инструмента. Толчки «ф», слоги «тю», «ти», мягкая артикуляция. Техника без риска закрепить ошибку.

Сегодня ученики больше всего страдают именно от разрыва между элементами — дыхание отдельно, пальцы отдельно, звук отдельно. Когда система не цельная, прогресс тормозит. Что особенно актуально сегодня:

- напряжение — главный враг звука
- механическая практика закрепляет ошибки
- техника без звука — пустота
- тело и инструмент — одна система

Игра на духовом инструменте невозможна без поставленного исполнительского дыхания. Освоение техники начинается еще до непосредственного взаимодействия с инструментом и требует осознанного управления всеми видами дыхательных мышц. Постепенно навык переходит в разряд автоматических, освобождая место для дальнейшего совершенствования приемов звукоизвлечения. Если музыкант играет на опоре, в результате духовик получает возможность извлекать звуки, свободно льющиеся, не

пережатые, богатые в тембровом отношении. Музыкант же, не владеющий выдохом на опоре, в результате получает «шипящий» звук и зажатый амбушюр.

Исполнительское дыхание требует тренировки и особых навыков именно из-за своей непривычности. Освоению техники с первых занятий уделяется много времени. От преподавателя требуется подмечать любые нюансы дыхания подопечного: ошибки, закрепившиеся в процессе обучения, исправить довольно трудно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апатский В.И. Основы теории и методики духового музыкально-исполнительского искусства. – Киев, 2006, - 330с.
2. Диков Б.А. Методика обучение игре на духовых инструментах. – М., Музгиз, 1965. – 115с
3. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. – М.,Музыка,2013, - 368с.
4. Сергиевский В, Борисова А. – О некоторых особенностях дыхания певца. Развитие детского голоса. – вып. 2, Великий Новгород,2000, - 250с.

Буркова Любовь Васильевна,

преподаватель по классу музыкально-теоретических дисциплин

МАУ ДО г.Набережные Челны

«Детская школа искусств № 7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,

ПУТЕШЕСТВИЕ ПО МУЗЫКАЛЬНЫМ СКЛАДАМ

Открытый урок по слушанию музыки с учащимися 3 класса ДШИ

Цель урока: повторение и закрепление знаний, умений и навыков работы с новыми понятиями в процессе обучения.

Задачи урока:

Образовательные: Закрепление теоретических сведений, полученных на предыдущих уроках.

Развивающие: Развитие навыков использования теоретических понятий в изучении нового материала и при анализе музыкальных произведений.

Воспитательные: Формирование интереса к данному виду работы, умения слушать и контролировать себя во время занятий.

План урока:

1. Организационный момент:

- приветствие
- сообщение темы и постановка задач.

2. Основная часть:

- повторение теоретических понятий;
- применение новых знаний при анализе и исполнении музыкальных примеров.

3. Заключение:

- оценивание;
- домашнее задание.

Ход урока:

Слово склад всем знакомо с детства. Так называют место, в котором хранят какие-либо предметы, вещи, ценности и т.д.

За пять столетий человечество написало много разнообразной музыки, и чтобы не запутаться, её распределили по характерным музыкальным складам. Причём каждый склад содержит в себе музыку определённого вида. Наша задача разобраться в этих складах.

Заглянем в словарь, что написано там: «Музыкальный склад – это способ изложения музыки, музыкальная ткань произведения».

Иногда музыкальные склады сравнивают с «одеждой музыки». Если музыка звучит красочно и нарядно, то она как будто «одета в пышные одежды». И наоборот, музыка незатейливая и простая одета в «скромный музыкальный наряд».

Давайте познакомимся с музыкальными складами и его разновидности.

Различают несколько музыкальных складов: монодический, полифонический, гомофонно-гармонический.

Самый простой и древний склад (способ изложения) – *монодический*, т.е. одноголосный. «Монодия» – одноголосное пение или одноголосное исполнение на музыкальном инструменте. Такой склад характерен для народного исполнительства.

Музыка монодического склада встречается на уроках сольфеджио (сольное исполнение номеров или упражнений), на вокале (пение а capella), на хоре (пение в унисон). Элементы монодии есть в инвенциях и фугах И.С. Баха (начальные одноголосные темы произведений).

Исполняя любую песню в домашних условиях без инструментального сопровождения, вы тоже оказываетесь в монодическом складе.

Практическая работа:

- сольное исполнение учащимися вокального сочинения по желанию.

Следующий склад называется полифонический. Полифония – это «многоголосие», так как «поли» - означает – много, «фон» – звук. Полифонический склад состоит из множества голосов, и все голоса равны между собой.

Эпоха Барокко (XVII-XVIII века), в которой жил знаменитый композитор Иоганн Себастьян Бах, была представлена в основном полифонической (многоголосой) музыкой.

Такую музыку слушали в храмах во время молитв в исполнении органа или хора. Позже стали появляться музыкальные произведения, которые вышли за пределы церковного исполнения, например: фуги и инвенции, которые сегодня входят в школьный репертуар.

В русской музыке полифония образовалась в песенном народном творчестве и представляла собой подголосочное многоголосие. Постепенно подголосочное развитие вошло в хоровое исполнение.

Простым примером полифонии являются каноны, которые учащиеся поют на уроках сольфеджио.

Полифоническими элементами насыщены многие хоровые произведения, исполняемые в наши дни. Таким ярким сочинением является «Весёлая fuga» Владимира Шаинского для детского хорового исполнительства.

Практическая работа:

- слушание фрагмента «Весёлой fugи» В. Шаинского;
- пение на два голоса гаммы в форме канона.

В старших классах на уроках музыкальной литературы учащиеся будут подробно знакомиться с музыкой И. С. Баха, чьё творчество изобилует полифоническими произведениями. Это двухголосные и трёхголосные инвенции, а также прелюдии и fugи из «Хорошо темперированного клавира».

Пожалуй, самым популярным музыкальным складом является гомофонно-гармонический. Название гомофонно-гармонического склада связано с сочетанием двух терминов (гомофония + гармония). Такой способ изложения музыки содержит главный голос – мелодию (*гомофония*) и аккорды (*гармоническое сопровождение*).

Любые эстрадные современные песни или классические произведения композиторов XIX-XX веков написаны, как правило, в гомофонно-гармоническом складе.

Главным средством выразительности в такой музыке является мелодия.

Ещё русский композитор П. Чайковский сравнивал мелодию с душой, так как она «способна передавать человеческие эмоции, надежды и печали».

Без мелодии не существует ни песен, ни симфоний, поскольку она является выражением внутреннего мира композитора.

Благодаря яркой и запоминающейся мелодии мы любим произведения В. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковского, С. Рахманинова и с удовольствием поём песни разных исторических периодов.

Важным другом мелодии становится аккомпанемент (гармония), который создаёт фон в виде различных гармонических конфигураций: аккордов, арпеджио, «альбертиевых басов» и т.д.

Практическая работа:

- исполнение учащимся на фортепиано примеров гармонических конфигураций: аккордов, арпеджио, «альбертиевых басов».

Что такое аккорд?

Это одновременное звучание трёх и более звуков разной высоты. Аккорды по количеству звуков имеют разные названия.

Трезвучие состоит из трёх звуков, *септаккорд* – из четырёх, *нонаккорд* – из пяти:

Существуют произведения, состоящие только из аккордов. В них мелодия как будто бы не видна на первый взгляд, но при проигрывании музыки она начинает проявляться, хотя и «прячется» в самих аккордах.

Примерами могут служить инструментальные и хоровые произведения. В «Детском альбоме» П. Чайковского есть две пьесы, которые открывают и закрывают фортепианный цикл. Это начало и завершение одного дня из жизни ребёнка.

Пьесы написаны в аккордовой фактуре. В пьесе «Утренняя молитва» ребенок благодарит Бога за наступивший день. Здесь музыка подражает церковному песнопению и звучит возвышенно.

В пьесе «В церкви» размеренное аккордовое звучание воплощает образ вечернего церковного богослужения, которое завершается грустным звоном колоколов.

Практическая работа:

- исполнение учащимся на фортепиано трех-четырёх-, пяти звучных аккордов от любого звука;

- исполнение учащимися произведений из школьного репертуара с целью определения видов музыкальных складов.

Домашнее задание:

1. Рассмотреть примеры произведений по специальности и определить виды складов.

2. Дома играть трезвучия, септаккорды и нонаккорды в различных гармонических конфигурациях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абызова Е. Н. Гармония. – М.: Музыка, 2001. - 382 с.
2. Бершадская Т. С. Теория музыки. Учебник для музыкальных училищ и старших классов специальных музыкальных школ. - С-Пб.: Композитор, 2004. - 196 с.

Гайнутдинова Роза Миннахматовна
концертмейстер первой квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ПРИМЕНЕНИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ПРОГРАММЕ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Одним из ключевых признаков современной культуры, заметным и в музыкальном искусстве, является синтез инноваций и традиций, "современного" и "классического". В данной статье рассматривается возможность применения в музыкальном сопровождении уроков хореографического цикла произведений современных авторов, музыки, отражающей дух и темп нашего времени.

Современная музыка органично усваивает новейшие веяния в области стилей, интонаций, гармонии, поглощая всё то, что её окружает. Она динамична, непредсказуема, свежа и актуальна. Она стремится к созданию собственных правил и канонов. Современная музыка пытается обогатить хореографическую форму духом современной жизни, новыми ритмами и манерами исполнения. Современная музыка, несомненно, привлекательна для молодёжи и может эффективно использоваться на занятиях хореографией. Она применима как на этапе разминки, так и на уроках ритмики и классического танца. Благодаря такому музыкальному сопровождению ученики могут выразить в движении все свои стремления и сложности внутреннего мира, а также лучше понять себя в контексте современного звучания.

Безусловно, на занятиях хореографией должна звучать специально подобранная, адаптированная и обработанная музыка, предназначенная для упражнений классического экзерсиса и соответствующая возрасту учащихся. Отбор музыкального материала должен осуществляться совместно с педагогом-хореографом. Процесс выбора новой музыки является довольно сложным и требует значительных навыков и эстетического чутья. Однако он насыщен творчеством, новыми открытиями, находками и идеями. В этом процессе должны активно участвовать не только педагог и концертмейстер, но и ученики конкретного класса.

Как известно, урок классического танца является основой хореографической подготовки. Однако это не означает, что уроки должны быть статичными и неизменными. В педагогике хореографии, как и в других областях культуры, искусства и науки, необходимы инновационные подходы к обучению, которые помогают преобразовать учебный процесс, улучшая его результаты и повышая интерес учащихся. Новые творческие задания и более сложные задачи на уроках классического танца стимулируют учащихся к более активному и целеустремлённому обучению, а также способствуют развитию их музыкально-двигательных способностей, художественного восприятия и вкуса.

Творческая деятельность играет важную роль для одарённых и талантливых детей. Для них воображение является ключевым качеством. Им требуется постоянная активность фантазии, нестандартные методы решения задач, оригинальные ассоциации и необычные перспективы анализа проблем — всё это присуще именно талантливым ученикам.

В среднем школьном возрасте на восприятие музыки значительное влияние оказывает предшествующий музыкальный опыт, который, в свою очередь, зависит от качества ранее прослушанного музыкального материала. Дети, обучавшиеся хореографии в специализированных учебных заведениях на протяжении нескольких лет, обладают ценным и качественным опытом в этом плане. Они знакомились с лучшими образцами классической музыки и развивали глубокую эмоциональную отзывчивость к ней. Это произошло

достаточно рано, поскольку с первых шагов и уроков ритмики, а затем и классического и народного танца, они находились в окружении «высокой» музыки. Однако это вовсе не означает, что они не ценят современную музыку, такую как рок, джаз и мелодии неоклассики. Влияние современной музыки на учащихся нельзя недооценивать. Это особенно заметно среди молодежи, так как для подростков музыка является важным элементом, неотъемлемой частью их жизни. Действительно, молодое поколение хорошо ориентируется в современных музыкальных направлениях, знакомо с известными отечественными и зарубежными исполнителями, популярными группами, фан-клубами, брендами, хит-парадами и многим другим.

Применение современной музыки на уроках классического танца дало возможность учащимся воспринимать классический танец как элемент современной культуры. Внедряя её в самые сложные и изысканные формы в сочетании с классическим танцем, мы помогли ученикам ориентироваться в потоке современной культуры и осознать, что искусство должно передавать информацию и выполнять образовательную функцию. Классический танец — это не статичная форма; его техника и эстетика постоянно развиваются и изменяются, его потенциал огромен, и его нельзя считать архаичным или неинтересным для современного культурного человека. В этом мы должны убеждать нынешних учащихся.

В настоящее время существует множество способов, с помощью которых концертмейстеры могут обогатить свой репертуар разнообразной музыкой для оформления различных уроков хореографии. Прежде всего, это информационные ресурсы в интернете, где можно найти множество замечательных произведений современных авторов из кинофильмов, мюзиклов и современного музыкального творчества. Также полезно изучить экзаменационные выступления классов ведущих хореографических училищ для пополнения своего репертуара. Весь этот музыкальный материал необходимо подбирать и записывать в нотах, так как в нотном виде бывает сложно найти нужные произведения для концертмейстера. Если удастся найти необходимый

нотный материал в интернете, его все равно нужно адаптировать для использования на уроках классического танца: при необходимости изменить фактуру, тональность, добиться четкости мелодии, изменить ритмические фигуры, убрать синкопы и так далее.

В заключение следует подчеркнуть, что музыкальный материал, используемый на занятиях по классическому танцу, будь то современные или классические произведения, должен быть тщательно продуман и грамотно подобран с точки зрения стилевого и жанрового разнообразия. Только в этом случае он сможет способствовать формированию музыкального вкуса у учащихся. Музыка должна в полной мере отражать характер и эмоциональную составляющую каждой учебной или танцевальной комбинации, а также подчеркивать метроритмические, темпо-динамические и структурные элементы учебно-танцевальных заданий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. - СПб.: Акад. Рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2005. – 218 с.
2. Гурьянова Л. Е. Основы ритмики, хореографии и современного танца. - Пермь.: Учебное пособие, 2001. — 91 с.
3. Шабалина Т. Л. Профессиональный рост концертмейстера хореографии. - М.: Музыка, 2002. – 54 с.

Гибадуллина Гузель Моратовна

преподаватель по классу вокала МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ СЦЕНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА

Вокальное пение – это богатые возможности, надёжные пути к постижению вершин мира музыки, к эстетическому личностному совершенствованию, к устремлённому движению к высотам духовности,.

Является универсальным способом освоения духовно-нравственных идеалов. Вокальное искусство занимает особое место в современной музыке.

Голос - это особый природный дар, который дан человеку от Бога. Пользоваться певческим голосом человек начинает с детства по мере развития музыкального слуха и голосового аппарата. С раннего возраста дети чувствуют потребность в эмоциональном общении, испытывают тягу к творчеству. Именно в период детства важно реализовать творческий потенциал ребенка, сформировать певческие навыки, приобщить детей к вокальному искусству, которое способствует развитию творческой фантазии. На уроках вокала каждый ребенок находит возможность для творческого самовыражения личности через сольное и ансамблевое пение, пение народных и современных песен с музыкальным сопровождением, осваивает основы вокального исполнительства, развивает художественный вкус, расширяет кругозор, познаёт основы актерского мастерства, сценической речи. Вокальное пение занимает важное место в системе дополнительного образования и успешно развивается, вовлекая все больше детей, желающих заниматься творчеством.

Актуальность проблемы развития и воспитания детского голоса в вокальном искусстве стоит сегодня очень остро, так как появилось большое количество вокальных студий, коллективов, всевозможных конкурсов и фестивалей. Время предъявляет к детскому голосу очень высокие требования. Исполнение песни предполагает не только качественный звук и богатый диапазон звучания, но и мастерство художественного перевоплощения, артистизм, яркое зрелищное шоу. Все это сводится не просто к обучению пению, но и к формированию сценического образа на сцене — одного из важнейших составляющих имиджа маленького артиста, способного стать проводником.

Вокалист должен стать художником, создающим сценический образ, перевоплощаясь на сцене. Создание образа для выступления – это трудоемкий, творческий процесс, тщательно отрабатываемый на каждой репетиции. В процессе работы над образом предполагается тщательная проработка таких

элементов как качество вокала, манера исполнения с учетом драматургии музыкального материала, артистизм, пластика, сценический костюм и декорации.

При обучении вокальному пению необходима основательная работа. При работе с вокальным репертуаром нельзя сразу работать над динамикой, драматургией, звуком и т.д. Все должно происходить поэтапно. Такой подход обеспечивает качественный и скорейший результат. Сначала необходимо выучить мелодию и вокализировать её на любую удобную гласную. Нельзя сразу приклеивать мелодию к словам, поскольку можно не достичь требуемого результата.

Вместе с работой над интонацией необходимо разобраться с дыханием. Следует помнить, что дыхание нужно брать как можно чаще не забывая о фразировке на кантилене. Правило гласит – дыхание меняется на каждой паузе. В самом начале песни, а также после проигрыша нужно делать носом активный вдох. В оставшихся случаях необходим активный выдох со сменой дыхания. В тексте песни или в нотах дыхание очень удобно обозначать галочками. В это же время можно начать работать и с текстом. Его нужно прочесть несколько раз и определить сложности в дикции. Эти отрывки нужно изолировать от всего текста и заучить как скороговорку. Темп проговаривания можно довести до быстрого. Это обеспечит запас прочности.

После выполнения технической работы можно заняться и творческой работой. Нужно прочесть весь текст как стихи. Они подскажут драматургию песни. Это позволит окрасить песню живыми эмоциями. После этого можно всё соединить воедино. Главное, чтобы в конечном итоге ни один компонент не пострадал. Внешнее оформление номера очень важно. Причем, все эти средства нужно применять так, чтобы они работали на создание цельного синтетического образа.

Так же, не менее важна актёрская интерпретация – это взгляд на данный материал через своё, личное состояние и отношение, где вокальная техника является активной помощницей актёрского мастерства. Используя знания

различных манер, ребенок постепенно находит свой стиль, близкий ему по духу и природным качествам. Создание собственного образа – долгий путь и он складывается из предшествующих знаний, практического опыта, навыков и состояния души. «Как создать свой образ?» – это главный вопрос для исполнителя вокального жанра, на который он должен ответить сам. При этом надо помнить, что пластику, актерское мастерство, пение – все эти навыки необходимо развивать у любого ребенка, а не только у того, который хочет связать свою жизнь с искусством.

Репертуар подбирается с учетом индивидуальных особенностей, возраста, и темперамента ребенка. Он разнообразен, охватывает многие музыкальные стили, жанры, направления. Выбор композиций для исполнения на конкурсах, концертах рассматривается педагогом, при этом учитывается тематика конкурса и мероприятия. Дети успешно исполняют их на концертах, конкурсах разного уровня. Видеозаписи выступлений позволяют учащимся услышать и увидеть каждый момент исполнения.

Важнейшая часть творческой работы детского вокального коллектива – концертно-исполнительская деятельность. Она является логическим завершением всех репетиционных и педагогических процессов. Публичное выступление на концертах и конкурсах вызывает у детей особое психологическое состояние, определяющееся эмоциональной приподнятостью, взволнованностью. Побывав на сцене в качестве артиста и исполнителя, испытав сценическое волнение и удовлетворение от своего выступления, дети строят множество дальнейших планов, понимая, что для того, чтобы добиться успеха, нужно много работать над собой. Концертные выступления являются для детей стимулом к дальнейшей работе, побуждают быть всегда в хорошей исполнительской форме.

Успешность учебно-воспитательного процесса во многом зависит от того, как складываются отношения между педагогом, учащимися и родителями. Учитывается мнение родителей, их запросы. Они должны принимать активное участие в жизни коллектива: участвовать в разработке сценического образа

ребёнка к каждому выступлению - подбирать аксессуары, концертные костюмы. Самое главное, что дают детям занятия вокалом кроме навыков сцены – это дисциплина, уважение к своему, чужому времени и труду. Это очень важное качество в работе и жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ершова А.П. Влияние актерского творчества на всестороннее развитие личности школьника//Нравственно-эстетическое воспитание школьников средствами театрального искусства. - М.: АПН СССР, 1984. С. 52-63.
2. Кирюшин В.В. Эмоционально–образный анализ развивающих песен. - М.:Москва 2010 – 65 с.
3. Савкова З.В. Как сделать голос сценическим. - М. Москва 2007 – 176 с.

Гренадерова Татьяна Александровна

преподаватель по классу фортепиано первой квалификационной категории

МБОУ ДО «Алексеевская детская школа искусств»

Алексеевского муниципального района Республики Татарстан

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ МАРШРУТ ДЛЯ РЕБЕНКА С ОВЗ

Образовательная область: музыкальное искусство.

Специальность: фортепиано

1. Пояснительная записка.

В настоящее время, благодаря инклюзивному образованию, в наши школы приходят дети с ОВЗ. И мы, преподаватели, принимая таких детей в свой класс, должны выстроить для них индивидуальный образовательный маршрут. В мой класс пришел тоже ребенок с ОВЗ. Особенный ребенок. В настоящем образовательном маршруте не указан диагноз ребенка, т.к. он не имеет инвалидности в силу различных причин, но указана педагогическая

диагностика ребенка, из которой понятно, что программа, по которой занимаются обычные дети, для него не подходит. Поэтому был составлен индивидуальный образовательный маршрут, который в первую очередь направлен на улучшение его здоровья, а также на развитие различных качеств и способностей ребенка. Обучение игре на фортепиано, я считаю, очень нужно для детей с ОВЗ, так как носит индивидуальный характер и позволяет строить занятия исходя из его возможностей. Обучение как бы строит фундамент, на котором строится дальнейшее развитие ребенка. И как оно будет происходить, на какой основе будет строиться, очень важно. Автор предлагает свое видение обучения на фортепиано ребенка с ОВЗ. Любой педагог работает для будущего, и вся его работа должна сопровождаться ясным видением того, к чему мы ведем ученика. Индивидуальный характер работы позволяет педагогу правильно выстроить занятия с учетом возрастных, психологических, умственных, интеллектуальных, творческих, музыкальных возможностей детей, а также их здоровья.

Я впервые работала с таким ребенком. Но, применяя этот индивидуальный маршрут, к концу года мы получили хорошие результаты. Ребенок стал более коммуникабельным, стала более развитой мелкая моторика, улучшилась речь, память, мышление.

Срок реализации образовательного маршрута: 1 год.

Цель образовательного маршрута: развитие ребенка при обучении игре на фортепиано, развитие музыкальных способностей, формирование коммуникативных навыков, развитие мелкой моторики, развитие памяти, мышления посредством музыкальной деятельности.

Продолжительность занятий: 2 раза в неделю по 45 минут.

Задачи маршрута:

Воспитывающие:

- воспитание позитивного отношения к музыке, инструменту, звуку;
- воспитание правильной коммуникации с окружающими;

Развивающие:

- стимулирование и развитие данных ребенка;
- развитие творческой активности у ученика.
- развитие мелкой моторики.
- развитие памяти, мышления посредством музыкальной деятельности.

Обучающие:

- научение умению слушать через слушание музыки;
- научение приспособлению к инструменту;
- обучение элементарным приемам игры на фортепиано;
- знакомство с различными жанрами музыки.

2. Характеристика качеств личности и методы работы с ребенком.

	Качество личности	Характеристика качеств личности	Методы и формы работы
1.	Уровень любознательности, познавательная потребность	Ребёнок испытывает удовольствие от слушания музыки, реагирует положительно	Создание условий для музицирования, задания и упражнения в игровой форме.
2.	Уровень мышления	Не использует обобщающие понятия, на вопросы отвечает не всегда верно, «уходит» от ответа	Попевки, упражнения при многократном повторении
3.	Уровень концентрации внимания	Неспособность долгое время концентрировать внимание на одном объекте, образе, связанном с музыкой.	Задания со сменой видов деятельности
4.	Коммуникабельность.	Не проявляет инициативу в общении. Редко остается один на уроке, только с мамой.	Анализ собственной или чужой музыкальной деятельности.
5.	Речь	Не соответствует возрастным нормам. Речевые нарушения. Контактует с окружающими ограниченно	Упражнения на фортепиано, игра с рук, общение с преподавателем, пение, распевание звуков.
6.	Уровень памяти	Не соответствует возрастным нормам, запоминает на слух и с рук, память кратковременная	Задания на развитие музыкальной памяти
7.	Широта интересов	Нравится слушать музыкальные произведения,	Развивать и поддерживать широту интересов
8.	Моторика, координация в пространстве	Нарушена. Путает право-лево, верх-низ. Движения замедлены, «непослушные» руки.	Упражнения на развитие моторики и координации

3. Содержание индивидуального образовательного маршрута.

№	Содержание занятий	Цель занятий	Методы, приемы, используемый материал
1.	Знакомство с ребенком и	Установление контакта с	Беседа, игра преподавателя

	родителями, рассказ о звуках, окружающих нас, слушание музыки, рассказ о музыкальных инструментах	ребенком и родителями	на фортепиано, слушание, показ рояля, других музыкальных инструментов
2.	Знакомство с клавишами до-ми, первое извлечение звуков при игре, посадка за инструментом, постановка руки, слушание музыки, знакомство с низкими, высокими, средними звуками	Обучение названию клавиш и звуков, стимулирование восприятия музыки и слуха	Объяснение, пение звуков, извлечение звуков 3 пальцем, упражнения, игра на слух, с рук по legato: «Андрей-воробей», «Солнышко», «Ежик» и др. Игра «Теремок» (селим зверей в дом на клавиатуре)
3.	Знакомство с клавишами фа - соль, постановка руки, слушание музыки, ритмика. Понятие длинные – короткие звуки	Обучение названию клавиш и звуков, стимулирование восприятия музыки и слуха, активизация мышления, эмоциональная раскованность	Объяснение, пение звуков, извлечение звуков 2, 3,4 пальцами, упражнения: «Радуга», «Строим домики», «Качели» и др., игра на слух, с рук детских песенок: «Паровоз», «Лесенка», «Медведь и мышка» и др., движения, хлопки под музыку
4.	Знакомство с клавишами ля - си, слушаем – рисуем музыку, ритмика, понятия мажор – минор. Постановка руки.	Обучение названию клавиш и звуков, стимулирование восприятия музыки и слуха активизация мышления, эмоциональная раскованность	Игра на слух, с рук новых песенок с клавишами ля, си «Колыбельная», «Лягушка», «Грустный паровоз». Рисование, движения под музыку, слушание музыкальных произведений на мажор – минор (грустно – весело). Упражнения на свободу рук: «солнышко», «колобок», «краб» и др.
5.	Знакомство с до второй октавы, с понятием «октава», «гамма». Игра приемом legato	Обучение понятиям «октава», «гамма»	Игра с рук, на слух, пение гаммы до мажор, упражнения на октаву: «великан», «кошкин дом», «лесенка» и др., упражнения на legato, на соединение 2, 2, 4 звуков, рисование.
6.	Знакомство с понятиями «нота», «скрипичный ключ», «нотный стан». Знакомство с нотами до, ре, ми, фа.	Обучение понятиям «нота», «скрипичный ключ», «нотный стан», развитие моторики, установка связи вижу-слышу – играю, стимулирование мышления и слуха	Объяснение в игровой форме, пишем скрипичный ключ, нотный стан, ноты. Игра на слух, с рук. Игра по нотам песенок на одной клавише, на двух и т.д., пение.
7.	Знакомство с нотами соль – си. Игра приемом staccato.	Обучение нотам, развитие моторики, установка связи вижу-слышу – играю, стимулирование мышления и слуха	Объяснение в игровой форме. Игра на слух, с рук. Игра по нотам песенок на всех клавишах первой октавы, пение. Упражнения на staccato: «мячик», «дождик» и др.

8.	Знакомство с нотой до второй октавы. Понятия марш, песня, танец. Повторение пройденного.	Обучение нотам, развитие моторики, стимулирование мышления и слуха, эмоциональная раскованность	Игра на слух, с рук «Цыплята», «Калачи» и др. Игра по нотам в пределах 1-5 нот. Рисование, написание нот, движения под музыку марша, танца, пение.
6 2- 6 6	Повторение, закрепление знаний	Закрепление усвоенных знаний	

4. Учебно – методическое обеспечение.

1. Милич Б. Фортепиано. Маленькому пианисту
2. Николаев А. Школа игры на фортепиано.
3. Иванова О., Кузнецова И. Новый музыкальный букварь.
4. Кончаловская Н. Нотная азбука.
5. Барсукова С. Веселая музыкальная гимнастика.
6. Шитте Этюды.
7. Черни К. Этюды. Под редакцией Гермера.
8. Гнесина Е. Фортепианная азбука.
9. Геталова О., Визная Н. В музыку с радостью.

Материально – техническое обеспечение.

1. Аудиозаписи.
2. Наглядные пособия.
3. Игрушки.
4. Видеозаписи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтерман С. 40 уроков начал. обучения музыке детей 4-6 лет. - СПб.: Композитор, 1999. - 56 с.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. - СПб.: Композитор, 2013. - 88 с.
3. Баренбойм Л. Путь к музицированию. - М.: Советский композитор, 1973. - 268 с.
4. Маллер А. Р. Ребенок с ограниченными возможностями. – М. : Педагогика-пресс, 1996. - 76 с.

Дерунова Ольга Валентиновна

преподаватель высшей квалификационной категории

МБОУ ДО «Алексеевская детская школа искусств»

Алексеевского муниципального района Республики Татарстан

ВОСПИТАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Может ли ребенок из обычной семьи стать ценителем серьезной музыки? Научиться различать жанры, обогатить кругозор спектром произведений любимых авторов? И, наконец, овладеть крепкими навыками игры на инструменте? Если «да», то что для этого необходимо?

Развитием и воспитанием творческих способностей в музыкально-педагогической практике занимаются музыкальные школы и школы искусств. В такой школе – школе искусств – я и работаю, а именно – занимаюсь преподавательской деятельностью уже 33 года. И как у любого педагога, у меня выработался свой подход в общении и воспитании юных музыкантов.

А начался мой «осознанный подход» к тому, как именно должны быть выстроены отношения с учеником – с курсов повышения квалификации при Казанской консерватории в 2000 году.

Лекция «Музыкальная психология» Гузель Будаили заставила меня пересмотреть предыдущий опыт работы и двигаться дальше в несколько ином направлении. Если коротко охарактеризовать задачу, то можно сказать так: «Ребенок должен ходить в музыкальную школу на Вас». Иными словами, ребенок должен признать ваш авторитет. Поэтому для меня самым главным условием, как на начальном этапе обучения, так и на всем его протяжении, является доверие и доброжелательность в отношениях с учеником.

Ребенок, приходя в мой класс, должен быть уверен, что я рада видеть его всегда. Я стараюсь создать творческую атмосферу,

приносящую удовлетворение и мне, и ребенку. Я «не учу», мы все делаем вместе, и это совместное творчество нас объединяет. Мои ученики на уроке эмоционально активные, искренние, энергичные. Я много разговариваю с детьми и считаю это очень значимой частью педагогического процесса.

Как правило, к нам в школу приходят маленькие дети. Они что-то уже знают о себе, но ничего не знают о музыке. И очень важно первые уроки сделать красивыми и интересными. Много любви, похвалы. Самооценка ребенка не должна быть занижена. В этом случае лучше переборщить с его талантливостью и музыкальностью.

Общение с маленьким ребенком должно быть на его языке. Любые предлагаемые образы должны быть знакомы и понятны. Термины, привычные для музыканта, появляются позже. С малышами я постоянно использую в работе подтекстовку. В моем багаже накоплено много программных пьес с написанными к ним стихами моего собственного сочинения. И с каждым учеником мы сочиняем их вновь, предлагая ребенку разные варианты рифмы. Такая работа делает урок более творческим, давая при этом ребенку простор для фантазии, принося радость и удовлетворение от урока.

Говоря о развитии ученика нельзя не остановиться на вопросе исполнительского репертуара. Опираясь в своей работе на учебные программы, мы имеем академический комплекс, и, конечно же, он должен занимать большую часть исполнительского репертуара, так как без него мы не добьемся профессионального становления ученика. Но я никогда не даю ребенку произведение, которое ему не нравится – программу мы выбираем вместе. Я считаю, что классический репертуар настолько широк, что всегда можно найти произведение, отвечающее необходимым требованиям и задачам. В случае с полифонией, я объясняю ребенку, в чем необходимость ее изучения, почему мы должны исполнять старинную музыку, и, конечно же, рассказываю об

эпохе, в которой она создавалась. И в этом случае тоже всегда можно найти произведение, которое ребенку понравится. Очень важно «презентовать» ученику программу: ярко исполнить, рассказать, заинтересовать.

Независимо от своих способностей, современные дети отдают предпочтение популярной и джазовой музыке. Я всегда иду навстречу и включаю современную музыку в репертуар.

Очень часто в нашей педагогической среде возникают споры на тему, что произведения должны быть посильны ребенку в изучении. Я придерживаюсь мнения, что, когда речь идет об одаренных детях, можно и нужно давать произведения сложнее уровня их исполнительства. Такие дети с большим желанием принимают участие в концертах и конкурсах. Стремление к успеху иногда творит чудеса – ребенок демонстрирует небывалое усердие и вдохновение. Подготовка к конкурсам и фестивалям мотивирует детей и еще сильнее раскрывает их творческий потенциал, а чувство победы на конкурсе позволяет пережить «ситуацию успеха».

Хочется сказать об учениках, не обладающих ярко выраженными музыкальными способностями, но при этом усердных и трудолюбивых. Разве это не заслуживает уважения и восхищения? Я стараюсь вовлекать их в концертную деятельность, принимать участие в конкурсах и фестивалях. Пусть это будет не самый высокий результат, но это победа на их уровне. Любой успех такого ребенка, его достижение оцениваются мною положительно.

Занятия у пианистов индивидуальные, в связи с этим для меня очень важно, чтобы ученики моего класса чувствовали себя единым коллективом. Я стараюсь вовлекать всех учеников в различного рода мероприятия – поездки на концерты, классные часы, концерты класса.

Неоценимую роль в процессе воспитания и формирования творческих способностей ученика играют родители. Контакт и

взаимопонимание с родителями является для меня таким же важным моментом, как и контакт с ребенком. Установление прочной связи «учитель – ученик – родитель» я называю золотым треугольником и считаю залогом успеха обучения ребенка на всех этапах начального, среднего и старшего звена. Родители – мои единомышленники, помощники и союзники. Я очень часто обращаюсь к ним за помощью в решении различных вопросов, связанных с образовательным процессом и неизменно получаю их поддержку. Серьезное отношение родителей к обучению отражается и на подготовке домашнего задания, и на своевременной поддержке ребенка. В результате воспитание «наших» детей становится общим, совместным делом. О наличии у ребенка особенных творческих способностей и условиях, в которых их можно развивать, я говорю родителям сразу.

Самым главным условием воспитания творческой личности я считаю Любовь. Абсолютно искреннюю любовь к детям, наполненную уважением, доверием. Ни одна самая совершенная методика не заставит ребенка полюбить музыку, если педагог не подберет ключик к его сердцу.

Емелина Светлана Александровна

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

АВТОРСКИЙ СБОРНИК «ИМЕНАМИ ДЕТЕЙ»

Данный сборник «Именами детей» представляет собой собрание детских авторских песен и стихотворений С.А. Емелиной, предназначенных для воспитанников старшего дошкольного и школьного возраста детских садов, общеобразовательных школ и организаций дополнительного образования

детей. Проект направлен на сохранение темы детства, мира и добра в жизни ребёнка и общества.

Предложенные песни имеют современное содержание, доступное детям младшего и среднего возраста, музыка соответствует их развитию по диапазону и ритму, поэтому могут исполняться как сольно, так и в дуэте, трио, ансамблем и хоровым составом. Стихотворения и загадки могут прозвучать как в индивидуальном прочтении, а также исполнены по ролям.

Уникальность сборника состоит в том, что педагогу предоставлен комплекс материалов (песни, стихи и загадки), который может быть интегрирован в процессе обучения, что позволяет расширить познавательные возможности урока или занятия.

Нотному материалу сопутствует музыкальное аудио сопровождение, предложенное в удобном формате мп3 с демо-версиями трёх типов: плюс, минус с бэк-вокалом и полный минус. Это позволяет системно работать над музыкальным материалом в процессе усложнения педагогических задач.

Сборник рекомендован преподавателям ДШИ и ДМШ, музыкальным работникам, учителям музыки для использования на уроках музыки, вокала, сольфеджио, а также в воспитательных мероприятиях.

РЕЦЕНЗИЯ

на авторский сборник С.А. Емелиной «Именами детей»

В авторском сборнике «Именами детей» С.А. Емелиной присутствует оригинальность и свежесть идей по созданию дидактического материала для музыкально – художественного развития детей младшего и среднего возраста.

Автор придерживается удобного для педагогов комплексного календарно-тематического содержания. Лёгкость и доступность восприятия материала выражена, в первую очередь, соответствующим детскому возрасту содержанием песен, а также сопровождением нотного материала музыкальным аудио приложением.

Большим плюсом сборника также является наличие нескольких вариантов фонограмм для каждого музыкального произведения. Так, в удобном

мп3 формате доступны демонстрационные версии трёх типов: плюс, минус с бэк-вокалом и полный минус песни, что позволяет преподавателю использовать песни на конкурсах и фестивалях различной направленности.

Привлекает современность и самобытность проявленная в темах, мелодиях и ритмах песен.

Поддерживая творческие и просветительские намерения автора, рекомендуем сборник к многопрофильному использованию педагогами дошкольных учреждений, общеобразовательных школ и организаций дополнительного образования детей.

Рецензент
заместитель директора по НМР
МАУ ДО «Детская школа искусств №7
им. Л.Х.Багаутдиновой»,
Почетный наставник РФ

И.Н.Илларионова

Журавлева Ольга Николаевна

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

первой квалификационной категории

МБУДО «Детская музыкальная школа №24» Кировского района, Казань

**РАСШИРЕНИЕ ВОЗМОЖНОСТЕЙ СОВРЕМЕННЫХ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ МЕТОДИК И РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО
ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ НА ЗАНЯТИЯХ ХОРА И ВОКАЛА**

На сегодняшний день существуют разнообразные методики, которые направлены на повышение вовлеченности учащихся в предмет. Если говорить о современных образовательных методиках в общеобразовательной школе, то выделяют такие подходы, как проектная деятельность, геймификация (включение игровых элементов в учебный процесс), развитие критического мышления через чтение и письмо (формирование навыков анализа информации), модульное обучение (разделение учебного материала на самостоятельные блоки-модули, которые учащиеся осваивают в

индивидуальном темпе), метод ролевых игр, метод индивидуализации (содержание, методы и темп адаптируются под каждого ученика) и др.

Хор и вокал предметы творческие, поэтому в своей работе я использую игровые методы (геймификация), ролевые игры и индивидуализацию обучения. На уроках хора идет коллективная работа, которая предполагает включение в процесс всех участников. Хоровые занятия начинаются у детей с 7 лет и одной из главных задач для педагога стоит удержание внимания маленьких певцов. На помощь приходит включение игровых элементов. Здесь и веселые распевки с движениями, хлопками, игра на собирание внимания в гляделки, распевки-потешки.

Итак, обратимся к распевкам. Мне нравится следующая распевка для детей:

1. Вот ромашка (рука правая идет вправо), василек (левая рука идет влево)

Ты сплети себе венок (дети делают круговые движения руками, как будто плетут что-то)

Будем вместе мы играть (хлопают в ладоши)

И цветочки собирать (стучат по коленкам)

Или вот такой вариант:

2. По дорогам листики (проводим левой рукой по вытянутой вперед правой руке)

Весело летели (то же самое, только правой рукой по вытянутой левой руке)

Только осенью бывают(хлопки в ладоши)

Желтые метели (хлопки в сочетании с рубящими движениями).

Собираю внимание детей следующим образом: заранее оговариваю, когда я говорю слово “внимание” все дети должны посмотреть на меня. Итак, я начинаю игру.

Я (обращаюсь к детям): Дети, посмотрите в окно (смотрят в окно), посмотрите на сцену (смотрят), на фортепиано (смотрят). А теперь внимание!!! (все смотрят на меня, я смотрю, кто внимателен, кто смотрит на меня, а кто нет)

Игра в гляделки (прошу детей во время урока смотреть на меня, кто из детей будет наиболее внимателен, тому ставится 5).

Итогом хоровых занятий, конечно же, является концерт, а дети, которые поют сольно, сдают зачет и участвуют в городских, всероссийских, международных конкурсах. Для детей, которые поют сольно, используется метод индивидуализации, материал объясняется ребенку персонально. Также метод индивидуализации используется и в хоровых занятиях, например, когда я опрашиваю партии, исправляю неточности и даю рекомендации.

Метод ролевых игр у нас используется в песенке «Эхо», которую мы выучили, и в работе над изучением ступеней по системе Г. Струве.

Песенка «Эхо» звучит так:

Эхо, эхо (дети повторяют)

Вот потеха (дети повторяют)

Повторяет (повторяют)

Звуки эхо (повторяют)

Звуки эхо (повторяют)

Словно мячик (повторяют)

Звук летает (повторяют)

Эхо, эхо, эхо, эхо (повторяют).

Сначала дети ее разучивают, а затем мы меняемся ролями, я становлюсь детским эхо (максимально стараюсь отобразить манеру пения детей и звуковысотность. Если дети фальшивят, показываю им как они спели карикатурно, чтобы вызвать эмоции и побудить исправить нечистое звучание. Часто дети смеются)

Аналогичный метод я использую и на уроках хора, когда опрашиваю партии, даю рекомендации, исправляю интонационные неточности.

Методы обучения могут быть: словесными (рассказ, объяснение, беседы) наглядными (наблюдение, демонстрация), практическими (упражнения, практическая работа. Словесные методы у педагога - дирижера по хору -это все выше перечисленные методы плюс подключение образных составляющих. Если я знакомлю с каким-либо произведением, мы говорим о композиторе, который написал произведение. Важно погрузить детей в ту эпоху, в то время, когда эта музыка исполнялась. Если мы работаем над звуком, то я объясняю детям теми образами, которые им понятны для изображения звука. Например, если это маленькие дети, прошу спеть как кошка, или высоко, где птичка живет. Если нужно спеть легато, я сравниваю звук с водой, которая плавно течет. Говоря о наглядных методах, в различных произведениях я показываю детям как нужно спеть, демонстрируя свой навык. И, конечно, дети оттачивают уже свой навык на практике, с помощью упражнений.

Считается, что у каждого здорового ребенка есть слух, но не всегда присутствует у детей координация слуха и голоса. Если ребенку нравится музыка, потенциал, который естественным образом уже есть в нем, можно раскрыть занятиями, погружением ребенка в творческую среду. Этот потенциал можно реализовать на сцене, на хоровых и вокальных конкурсах. Дети преодолевают страх сцены и уже не боятся выступать перед публикой. Детей я вывожу на разные конкурсы. Они смотрят и на других участников, у ребят есть возможность критически сравнить и оценить свой номер с номером других учеников. Таким образом, реализовывается еще один метод, который мы увидели в системе общеобразовательной школы - развитие критического мышления.

Как педагог, считаю, что ребенку необходимо посещать концерты и театры. Видя выступления профессиональных артистов на сцене, к ребенку приходит понимание того, к чему нужно стремиться, какого эстетического результата стоит достигать.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

1.www.infourok.ru

Замилова Луйиза Мегдятовна
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

РОЛЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ В ФОРМИРОВАНИИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО КЛИМАТА В ТВОРЧЕСКОМ КОЛЛЕКТИВЕ

Решающая роль в создании морально-психологического климата в творческом коллективе принадлежит преподавателю-руководителю. Учитель музыкальной школы, школы искусств - он же руководитель творческого коллектива, он же наставник, воспитатель и зачастую кумир для своих воспитанников, является представителем определенного типа личности, и каждому свойствен свой определенный тип руководства и управления психологическим климатом в классе. Индивидуальная концепция образуется у каждого преподавателя на базе его личных качеств, которые в свою очередь зависят от генетической основы и условий жизни. На стиле преподавания отражаются и требования времени, школа, которую проходит в своем становлении каждый преподаватель, личность, ее установки и отношения и в особенности характер. Вот почему могут быть два руководителя с приблизительно одинаковыми характерами, но проявлять различные стили работы, и наоборот, при идентичности стилей иметь различные характеры. Вопрос в соотношении психологического типа личности и стилем преподавания очень сложен. Рассмотрим некоторые стили руководства преподавателей творческими коллективами.

Автократический преподаватель стремится решать все вопросы единолично, не доверяет коллективу, ученикам, передает все свои распоряжения в категоричной форме приказов, не считая нужным обосновывать, объяснять ученикам необходимость принятия решения, наказывает и поощряет их, держит при этом максимальную дистанцию с учениками. Этот стиль руководства характеризуется особой жесткой

постановкой цели и нежеланием отступать от составленного мнения. Черты этого стиля: неподатливость, нетерпимость, доходящая до грубости, строгость, прямолинейность. Указанные черты чаще всего проявляются у людей, обнаруживающих неуверенность в своих профессиональных или иных личных возможностях, как следствие они прикрывают свою неудовлетворённость собой авторитетными распоряжениями. Естественно, психологический климат при таком преподавателе будет очень неустойчивым и негативным.

Преподаватель-автократ, как правило, лаконичен в общении с учениками, у него преобладают начальственные нотки, он не терпит возражений, замечаний, выражения собственного мнения учениками. Авторитарический стиль является наиболее стрессогенным для учеников и творческого коллектива в целом, так как его основные черты - запреты без снисхождений с угрозой, «сухой» язык, неприветливый тон, субъективные похвала и порицание, неприятие в расчет эмоций детей. Авторитарные преподаватели - это в большинстве случаев властные люди, обладающие большим упорством и настойчивостью. Вместе с тем они самолюбивы, с повышенным чувством престижа. Среди такого типа преподавателей встречаются люди неуравновешенные, вспыльчивые, склонные к увлечению и субъективизму в оценках. Наблюдают, что такие люди в период возбуждения, не терпят возражений, замечаний и склонны к проявлению резкости в общении, что порождает недовольства и толки и даже ненависть. Как следствие, от таких преподавателей дети часто «бегут».

Преподаватель-демократ пользуется методом убеждения. Он никогда и ничем не проявляет своего превосходства над учениками. Он действует не как стоящий над коллективом еще неопытных и чего-то незнающих учеников, он член творческого коллектива. Коллектив и преподаватель - единое целое. Вместе с учениками решаются проблемы, обсуждается репертуарный план, планируется концертная и конкурсная деятельность. Как правило, такой преподаватель правильно и адекватно реагирует на критику учеников в свой адрес, и стремиться к общению с ними на равных. Все эти перечисленные

качества, естественно, способствуют созданию положительного морально-психологического климата в классе. Среди представителей этого типа преподавателей люди уравновешенные, живые, легко устанавливающие контакты с людьми и оптимистически настроены. Преподаватели-демократы отличаются большой гибкостью мышления, а отсюда и находчивостью.

Большинство психологов отмечают, что именно демократический стиль преподавания и руководства творческим коллективом является наиболее приемлемым. Однако следует помнить, что какие бы советы преподаватель не получал от окружающих его учеников и их родителей, как бы хороши не были консультанты, преподаватель должен иметь свою точку зрения на возникшие проблемы, свое профессиональное лицо, проявлять независимость в принятии решения. И поэтому демократии нужно учиться: учиться подчиняться воли большинства, или приводить разумные доводы, отстаивая свою точку зрения, учиться уважать чужую точку зрения, и наконец, учиться принятию ответственных, взвешенных, диктуемых интересами дела решений.

Что касается «не вмешивающихся», с «попустительским» стилем преподавания педагогов как руководителей творческих коллективов, можно считать одной из причин такого отношения к делу поглощение своими делами и забвение коллективных обязанностей, недостаточность сознания своего долга перед учениками и коллективом в целом.

Исследования последних десятилетий подтверждают, что не существует «наилучшего» стиля управления учениками и творческими коллективами. Любой из основных стилей может быть в зависимости от ситуации эффективным и неэффективным. Всегда, когда речь идет о выполнении задания, за которым стоит весь коллектив, достигается реально высокая степень демократии. В рутинных, повседневных вопросах, демократия практически ничего не дает. Большинство учеников в этих случаях отдают предпочтение тому преподавателю, кто быстро, без лишней суеты дает четкие указания. В реальной жизни отсутствуют «чистые» типы автократических или демократических преподавателей. На практике все преподаватели вынуждены

быть и демократами, и автократами, в зависимости от собственных личных качеств учеников, с которыми приходится работать. Можно, по-видимому, говорить только о тенденции в работе каждого преподавателя к тому или иному стилю отношений с учениками. Управление ситуацией - вот единственно правильный путь.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асмолов А.Г. Психология индивидуальности. - М.: Знание, 2006.
2. Волина В. Методы адаптации персонала. Управление персоналом. – 2008. - №13.
3. Володина Н. Адаптация персонала. – М.: Бегин Групп, 2007.
4. Ильин Е.П., Нгуен Ки Тьонг Склонность к стилю руководства и свойства нервной системы. - М.: Знание, 2006.
5. Машков В.Н Психология управления. Учебное пособие. М.: Знание, 2006.

Зубова Янина Владимировна

преподаватель по классу скрипки

первой квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой

ВИБРАЦИЯ НА СКРИПКЕ КАК СРЕДСТВО МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Вибрато является одним из ключевых элементов скрипичной техники, определяющим качество и красоту звучания инструмента. Этот технический приём не только украшает звук, но и служит важнейшим средством музыкальной выразительности, позволяющим исполнителю передать всю глубину художественного содержания произведения.

Происхождение вибрато уходит корнями в эпоху Возрождения, когда этот приём впервые начал применяться при игре на лютне. Первые упоминания о вибрато на скрипке датируются второй половиной XVII века. В современном

исполнительстве вибрато эволюционировало из простого украшения в мощное средство художественной выразительности.

Механизм вибрато представляет собой периодические колебания звука, создаваемые специальными движениями левой руки. Успешное освоение этого приёма зависит от подвижности ногтевых фаланг пальцев, эластичности пальцевых суставов, гибкости кистевого сустава и правильной постановки руки.

В современной скрипичной практике выделяют следующие виды вибрато: кистевое (характеризуется широкими колебаниями, активной работой кисти), локтевое (основано на движениях предплечья), смешанное (комбинирует элементы обоих типов) и пальцевое (задействует преимущественно фаланги пальцев).

Процесс обучения включает несколько этапов. На подготовительном периоде (2–3 год обучения) происходит освоение базовых позиций, снятие мышечного напряжения и развитие подвижности суставов. Основным этапом включает работу над хроматическими последовательностями, отработку скользящих движений и формирование колебательных движений.

Исполнительские возможности вибрато позволяют изменять тембровые характеристики звука, создавать различные динамические оттенки, передавать эмоциональное состояние и обогащать музыкальную палитру.

Современные подходы к обучению включают индивидуальный подход к каждому ученику, учёт физиологических особенностей, развитие слуховых представлений и постепенное усложнение заданий. Исполнение вибрато тесно связано с эмоциональным состоянием исполнителя, физическим самочувствием, уровнем технического мастерства и художественным видением произведения.

Характер вибрато определяется музыкальным стилем произведения, характером музыкального материала, художественным замыслом композитора и индивидуальным стилем исполнителя. Основные принципы работы

включают постепенность в освоении, систематичность занятий, контроль качества исполнения и развитие слухового контроля.

Практические рекомендации по работе над вибрато включают:

- Начальные упражнения без инструмента для развития гибкости кисти
- Постепенное введение вибрато в процесс игры
- Работу над различными видами вибрато
- Развитие слухового контроля
- Систематическое повторение упражнений

В процессе обучения важно помнить, что вибрато должно быть естественным продолжением музыкальной мысли, а не механическим приёмом. Необходимо избегать чрезмерного использования вибрато, которое может привести к потере чистоты интонации и выразительности исполнения.

Современные исследования в области скрипичного исполнительства подчёркивают важность индивидуального подхода к формированию техники вибрато. Каждый исполнитель должен найти свой уникальный способ исполнения, который будет соответствовать его физическим данным и художественному видению.

Успешное овладение вибрато требует не только технических навыков, но и глубокого понимания музыкальной природы этого приёма. Исполнитель должен уметь варьировать интенсивность и ширину вибрато в зависимости от характера произведения и желаемого художественного эффекта.

В заключение следует отметить, что вибрато представляет собой комплексное явление, объединяющее технические, физиологические и художественные аспекты скрипичного исполнительства. Его освоение требует глубокого понимания природы этого приёма, систематической работы и постоянного совершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. — М.: Классика XXI, 2006. — 255 с.

2. Мартышева М. В. Вибрато как важнейший художественный элемент звуковой палитры скрипача // Вестник музыкальной науки. — 2008. — № 3. — С. 45–52.
3. Севастьянов А. В. Вибрация на скрипке: методическое пособие. — М.: Издательство РАМ имени Гнесиных, 2020. — 128 с.
4. Смирнова И. И. Специфика приёма вибрато в скрипичном исполнительстве // Музыкальное искусство и образование. — 2021. — № 2. — С. 78–89.
5. Турчанинова Г. С. Маленький скрипач. — М.: ЦМШ, 2014. — 160 с.

Ибрагимова Василя Раифовна

преподаватель по классу театра высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

УКУЧЫЛАРДА СӨЙЛӘМ ТЕЛЕН ҮСТЕРҮ

Безнең сөйләм теле нәрсәдән тора соң? Иң беренче без нәрсә сөйлибез һәм ничек. Безнең сөйләмебезнең чиста, матур, төгәл сөйләү белән, бер рәттән эле тембр, интонация дигән төшенчәләр дә бар.

Кечкенә вакыттан алып балаларда сузләрнен дорес эйтелешен булдыру шарт балаларнын дорес сойләшә башлавы хәрефләрнен дорес эйтелуе алга таба бик зур мохим роль уйный. Тел очен торле кунегуләр, тизэйткечләр белән шогелләнеп балада дорес сойләм булдырыла. Ләкин бу тиз генә эшли торган эш тугел.

Интонация- үзе бер дөнья. Тавыш тизлеге тавышның көчлелеге, паузалар, басымлы сүзләр, болар барсыда аралашу дәверендә очрый торган әйберләр. Сөйләм тизлеге һәр кешенең сөйләме төрлечә бу сөйләүченең холкына бәйле әйбер.

1. Кыю һәм тиз сөйли торган кешеләр очрый. Мондый кешеләр бик тиз дуслар табалар житез аралашалар, сөйләгәндә һәр сүзенә ышандырып сөйлиләр.

Мондый кешелэр белэн бик озак аралашырга була, ләкин ул сөйләгәндә сез аз гына булсада аның сөйләве сезгә кызыклы булуын сиздереп күрсәтсәгез партнер үзенә кирәкле информацияне ала.

2. Хислелә сөйләм шул ук вакытта төрле интонация белән сөйләүчеләр дә очрый. Мондый кешеләр тиз һәм тавыш күтәреберәк сөйләләр күп вакытта барсы да яхшы дигән фикерне тынлаучыга бәйләп куялар. Мондый кешеләр белән һәр вакыт сак эш итәргә кирәклеген онытмаска кирәк.

3. Акрын аңлашылмый торган итеп сөйләүчеләр белән гомумән аралашу авыр. Беренчедән тынлавы кайчан сөйләп бетерер дигән фикер белән көтеп торасын. Ә инде сөйләмен төгәлләгәч фикер туплап булмый торган вакытлар да очрый.

4. Акрын, салмак, туктап-туктап сөйләүче кешеләр белән аралашканда ботенләе белән сөйләүчегә ышанып йотлыгып тынлы башлысын. Ул сөйләгәндә ышандырып сөйли белүе белән алдыра ала ләкин күп вакытта мондый партнерлар өметләргә акламыйлар.

5. Кычкырып бик эмоциалар белән сөйләүчеләр дә очрый андыйлар һәр вакыт үзләрен хаклы итеп күрсәтергә теләләр мондыйлар белән аеруча сак булырга кирәк икәнне истә чыгармаска тиеш без.

6. Бик акрын, үз үзен сөйләгәндә ишетмәүчеләр дә бар, алар борын астыннан нидер сөйләләр аларны тынлаучы юк, ләкин сөйләүче кеше барыбер үзенең сөйләвен дәвам итә азагына житкерә. Син бер нәрсә аңламыйсын, кире кайтарып сорасаң үпкәләүчеләрдә юк түгел. Шуңа да мондый сөйләүчеләр белән сак булырга кирәклеген аз сызыклап үтү кирәктер.

Аралашкан кешенең сөйләме аңлаешсыз чиста булмаса тыңлау бик авыр әйбер. Һәр бер авазның үз моңы, үз яңгырашы бар, шушы авазлардан ясалган сүзләргә сөйләгәндә, сөйләүче кеше үзенең күңелен аркылы тоеп сөйләргә тиеш.

Боларның барысында сөйләм техникасы билгели. Ә сөйләм техникасы үзе бер ничә бүлектән торып үзен тулыландыра. «Сулыш», «Дикция», «Тавыш»,

«Орфоэпияне» үз эченэ ала. Дәреснең күп вакыты тавыш диапазонын киңәйтү тавышның көчлелеген арттыруга юнәлдерелә.

Сулыш - тавыш чыганагы. Тавышның сыгылмалылыгы яңгырашы чиста матурлыгы шуңа хас. Сулыш тоткасы безнең умыртка баганасы шуның өчендә без төз йөрергә тигез сулыш алырга өйрәнергә тиешле булып торабыз. Моның белән бер рәттән әле тәндәге киеренкелекне бетерергә. Күп итеп сулыш алып сөйләү генә түгел бәлки алынган сулышны дәрес итеп куллану да кирәк.

Дикция - авазларның дәрес яңгырашы, артикуляция органнарының дәрес эшләве. Нинди тизлектә сөйләүгә карамастан авазлар чиста матур әйтелергә тиеш. Телдәге кимчелекләрне төрле күнегүләр ярдәмендә жиңеп була. Ләкин бу эш бер ике көндә генә ирешә торган әйбер түгел моңа бик күп көч түгәргә кирәк.

Тавыш - сөйләм теленең төп кораллы булып тора. Кеше белән аралашканда без кешенең тавышына бик зур бәяләмә бирәбез. Тавыш үзе бик күп күнегүләр аркасында көч диапазоны, тембры сыгылмалылыгы югары ноктага житкерергә дә мөмкин. Без пышылдап сөйләшкәндә дә бик югары максатларга ирешә алабыз. Тавышны күтәреп сөйләү әле ул тавыш чисталыгын дәлилли алмый.

Сөйләгәндә үзеңнән үзе безгә жест һәм мимикалар кушыла. Алар белән безгә аралашырга җайлырак уңайлырак. Ләкин шуны онытырга ярамый артык күп һәм безнең сөйләмгә туры килми торган хәрәкәтләр белән без артык хискә бирелергә тиеш түгел без хәр нәрсә үз урынын да, хәм үз вакытында булырга тиеш.

Ә мимикалар безгә - укытучыларга кул хәрәкәтләренә караганда да мөһимрәк. Чөнки мимикалар ярдәмендә без эмоцияләренә хис тойгыларны ачыклай алабыз. Әгәрдә сөйләгәндә йөз бер хәрәкәтсез кала икән монда 10-15% мәглүмәт югалып калырга мөмкин. Моны без гади юл белән үз үзебезне көзгедән карап та бәяләмә бирә алабыз.

Шулай ук аралашкан вакытта безнең күзләр бик зур роль уйный. Аралашу вакытында без күзләренә яшереп түгел, ә партнерга туры карап

аралашырга тиешбез. Аралашкан вакытта без тыңлаучыны баштан аяк күзәтү эшләрен башкармыйча, ә эчкерсез сөйләшергә.

«Без хәр вакыт, хәр кайда дәрәс һәм матур сөйләргә өйрәнергә тиеш шул вакытта гына сөйләм манерасы югары дәрәжәдә була. Сөйләм техникасы сәнгатькә юл ача.

ӘДӘБИЯТ

1. Алмазова А.А Русский язык и культура речи: Учебное пособие. М.: ВЛАДОС, 2008. - 176 с.
2. Александров Д.Н. Риторика: Учебное пособие. - М.: Юнити-Дана, 1999. - 534 с.
3. Авдеева Н.Н. Общение со взрослым и истоки самосознания ребенка // Творчество и педагогика: Материалы Всесоюзной научно-практической конференции «Детство и творчество». - М.: б/и, 1988. - 276 с.

Ильюшкина Виктория Витальевна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ НА ФОРТЕПИАНО

В музыкальную школу дети приходят по обоюдному с родителями желанию научиться играть музыку. На первый взгляд, кажется, что довольно просто научиться играть на фортепиано. Однако процесс освоения музыкального инструмента оказывается куда более длительным и кропотливым, чем предполагают юные музыканты. Осознание этого приходит лишь тогда, когда ученики сталкиваются с первыми трудностями.

У кого-то это может вызвать разочарование, у кого-то – лень и стремление отложить разучивание произведения на потом. Появляется нежелание учиться, а кому-то просто не хватает концентрации и усилий. Как

это часто бывает, одна проблема порождает другую, ведь в процессе обучения все взаимосвязано.

В этой статье будут рассмотрены типичные трудности, с которыми, по мнению автора, сталкиваются ученики и преподаватели в музыкальной школе, и предложены возможные пути их решения.

Учебный процесс построен таким образом, что после каждого урока ученику необходимо самостоятельно закрепить полученные знания. К сожалению, дома дети часто занимаются недостаточно: не отрабатывают и не закрепляют навыки, полученные на уроке, и приходят на занятия неподготовленными. В результате совместные усилия ребенка и учителя на уроке сводятся к минимуму, и каждый раз приходится возвращаться к пройденному материалу. Некоторые дети перегружены школьными занятиями и другими кружками, им просто не хватает времени на музыку. Редко кто из них умеет правильно распределять свое время.

Недостаточно развитое умение читать и воспроизводить нотный текст значительно замедляет процесс разучивания произведений и их запоминание наизусть. Вследствие этого остается мало времени на работу над характером произведения, его формой, качеством звука, выразительностью и другими важными нюансами.

Многим детям не хватает внимательности и сосредоточенности на поставленной учителем задаче. Заметно, что у многих слабо развита память. Как известно, память – это комплексное понятие, включающее в себя различные виды: зрительную, двигательную, слуховую и логическую. В процессе обучения должны работать все эти виды памяти, дополняя друг друга.

У детей одни виды памяти развиты лучше, другие – хуже. Например, если зрительная память слабее, то запоминание нот происходит труднее. При слабой логической памяти сложно дается запоминание текста произведения. Слуховая память отвечает за контроль правильности воспроизведения. Особо важна двигательная память, поскольку в быстрых темпах мозг не всегда успевает отследить все движения пальцев. Выучивание нотного текста наизусть

напрямую связано с состоянием памяти. Часто из-за неуверенности в тексте на сцене возникает страх.

У некоторых детей от природы слабые пальцы. Это негативно сказывается на постановке пианистического аппарата: пальцы недостаточно устойчивы, фаланги прогибаются, стремятся к «лежачему» положению во время игры. Отсутствует цепкость и контакт с клавиатурой. Трудно распределить вес руки на играющие пальцы. Все это сказывается на технике исполнения и звукоизвлечении, делая его неровным.

Вследствие перечисленных причин количество выученных ребенком произведений становится минимальным. Также ученик не успевает в достаточном объеме заниматься гаммами, аккордами, арпеджио и этюдами, что приводит к отставанию в технической базе. У некоторых детей программа обучения отстает от требуемого уровня на класс или два.

Именно с этими проблемами приходится сталкиваться на уроках, помогая ребенку справляться с задачами, учитывая его индивидуальные возможности. Каждый ученик проходит свой путь и осваивает материал в своем темпе. Многое зависит от способностей ребенка и от того, насколько правильно он занимается дома. Неценима также заинтересованность и поддержка со стороны родителей, поэтому важно поддерживать с ними тесный контакт.

Успех в музыкальных занятиях во многом зависит от правильно организованного распорядка дня. Важно, чтобы родители совместно с ребенком определили оптимальное время для занятий. Идеально, если музыкальные уроки будут проходить до общеобразовательных, или же подготовка к ним будет чередоваться с изучением школьных предметов. Откладывание занятий на потом часто приводит к тому, что времени просто не остается, или ребенок настолько устает, что заниматься уже нет сил. Рекомендуется родителям создать спокойную обстановку: во время занятий постараться исключить отвлекающие факторы, такие как телевизор или громкие разговоры.

Домашние занятия музыкой должны быть ежедневными, включая каникулярное время. Только постоянная практика приносит желаемые

результаты. Чтобы выработать привычку заниматься регулярно, потребуются волевые усилия как со стороны ребенка, так и со стороны родителей.

Продолжительность занятий индивидуальна и зависит от возраста ребенка, его способности концентрироваться и усваивать информацию. В начале обучения малыши могут удерживать внимание 15-20 минут. При регулярных занятиях этот диапазон постепенно увеличивается. В начальных классах рекомендуется заниматься не менее 30–45 минут в день, средних по 1 часу, в старших 1–1,5 часа.

Заниматься можно с перерывами на отдых или переключая сферу деятельности.

Если выделить целый час на полноценное занятие не получается, уделить хотя бы 15-20 минут игре на фортепиано. Не стоит недооценивать даже короткие занятия. За 15 минут можно выполнить определенный объем работы, пусть и небольшой, но он будет сделан.

Большое значение имеет концентрация внимания, погруженность в работу, умение ставить маленькие цели, помнить, как выполнять задание, доводить работу до результата. Выполнять все задачи, рекомендованные к уроку. Систематические занятия приведут к нужному результату.

Приступая к изучению нового произведения, надо соблюдать последовательность. В начале обратить внимание на название, характер, размер, знаки при ключе. Затем приступать к практической части: под счет вслух простучать ритм правой и левой руки, тщательно разобрать произведение каждой рукой отдельно. При этом учитывать все элементы нотной записи: ноты, знаки, ритм, аппликатуру, штрихи, динамические оттенки. Соединять двумя руками небольшими фрагментами. Разделить на части, предложения, фразы. Повторять каждую фразу или предложение несколько раз. Учить сначала в медленном темпе. Трудные места выучивать отдельно.

Во время занятий следить за постановкой рук, за посадкой за инструментом. Между уроками и занятиями музыкой полезно делать физкультурные разминки. В занятиях использовать разнообразный материал:

упражнения, гаммы аккорды, арпеджио, пьесы, этюды, повторять выученные произведения, учить новые. Ежедневно читать с листа несложные произведения. Как и чтение книг, игра с листа расширяет кругозор и способствует развитию мышления.

Заинтересованность родителей очень мотивирует детей. Рекомендуется родителям контролировать выполнение домашнего задания, периодически устраивать домашние концерты, записывать выступления ребенка на видео.

Следование рекомендациям учителя поможет детям развить способности, уверенно и комфортно освоить игру на фортепиано, превратив процесс обучения в увлекательное и приятное занятие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. - 3-изд.-е, доп. - М.: Музыка, 1978.- 287 с.
2. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. - М.: Классика-XXI, 2004. - 100 с.
3. Коган Г. Работа пианиста. - М.: Классика-XXI, 2004. – 204 с.

Клименко Ольга Вячеславовна

преподаватель по классу баяна высшей квалификационной категории

МБУДО «Детская музыкальная школа №23», Казань

РОЛЬ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ В РАЗВИТИИ МУЗЫКАЛЬНО-СЛУХОВОГО ВОСПРИЯТИЯ УЧАЩИХСЯ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

Начальный этап обучения в музыкальной школе - это фундаментальный период, определяющий дальнейшее отношение ребенка к музыке, его творческий потенциал и профессиональный рост. Первые уроки с маленьким учеником имеют особое значение, ведь часто для ребенка именно музыкальная школа и педагог музыки становятся первыми в его жизни, а впечатления от столь важного момента порой сохраняются на всю жизнь. Поэтому первая

встреча является важным моментом для установления душевной близости, без которой занятия музыкой не возможны.

Главной задачей на этом этапе является формирование и развитие музыкально-слухового восприятия – комплексной способности не просто слышать, но осмысленно воспринимать, анализировать и эмоционально переживать музыку. Именно преподаватель выступает в роли главного архитектора этого сложного и тонкого процесса, являясь проводником, наставником и вдохновителем.

Что такое музыкально-слуховое восприятие и почему оно важно на начальном этапе обучения?

Музыкально-слуховое восприятие - это целостный процесс, включающий:

1. Эмоциональный отклик: непосредственная реакция на характер, настроение музыки. Развитие первых музыкальных впечатлений ребенка происходит на основе песенного материала. Связанная со словом, с определенным текстом, музыка детских песен передает конкретный образ, вызывает определенное эмоциональное отношение к нему. «Елочка», «Во поле береза», «Петушок», «Василек» - это знакомый ребенку окружающий мир, связанный с детскими играми, любимыми сказками, игрушками. Эти песенки становятся основой приобретения первых музыкально-слуховых представлений.
2. Сенсорное развитие: различение свойств звука (высота, длительность громкость, тембр).
3. Память и внимание: запоминание мелодий, ритмических рисунков.
4. Аналитическое начало: осознание простейших элементов музыкальной речи (вопрос-ответ, повтор, контраст)

Задача преподавателя – активизировать и целенаправленно развивать все эти компоненты.

Ключевые роли и функции преподавателя:

1. Мотиватор и создатель среды. Преподаватель создает на уроке атмосферу увлеченности, игрового исследования звуков. Он выбирает репертуар, который

резонирует с миром ребенка – от народных попевок и детских пьес до образцов классической и современной музыки, пробуждая искренний интерес, а не страх оценки.

2. «Ухо» ученика: на начальном этапе ребенок часто не слышит своих ошибок.

Преподаватель выступает как внешнее слуховое сознание:

- Артикуляция слуховых образов: помогает словесно обозначить то, что слышит ребенок («звук острый, как иголочка», «тяжелый, как шаг медведя»).

- Акцентирование внимания: «Послушай, как я сыграю, и скажи, где звук стал выше?». «Услышь, где мелодия затанцевала, а где загрузила?».

- Предвосхищение звука: формирование навыка «внутреннего слуха» - спеть или сыграть ноту «про себя» прежде, чем извлечь ее на инструменте.

3. Архитектор системных слуховых навыков. Преподаватель выстраивает четкую последовательность в развитии слуха:

- Ритм: от ощущения метра и простейших ритмических рисунков через движение (хлопки, шаги) к их воспроизведению и записи.

- Мелодия и гармония: от узнавания и пропевания контрастных звуков (высоко-низко) к освоению ступеней лада, восприятию мажора и минора, ощущению устойчивых и неустойчивых звуков.

- Тембр и фактура: умение различить звучание разных инструментов, регистров, штрихов.

4. Связующее звено между слухом, эмоцией и действием. Важнейшая функция – показать неразрывную связь.

- Слух и интонация (на инструменте или голосом): услышал фразу – сыграл осмысленно, а не просто правильно по нотам.

- Слух и тело: ритмический рисунок воспринимается не только ухом, но и всем организмом через дирижирование, танец, игру на шумовых инструментах.

- Слух и воображение: музыка рождает образы, которые ребенок может нарисовать, описать, проинсценировать.

Методы и приемы работы на начальном этапе

- Игровые технологии: слуховые диктанты-угадайки», ритмические эхо-игры, «звуковые загадки».
- Сольфеджио в действии: пение со словами и с названием нот, движение по ступенькам-«кирпичикам», ручные знаки (релятивная система).
- Элементы импровизации: «Ответь музыкальной фразой», «Изобрази дождик на высоких звуках», «Сочини концовку».
- Интеграция с другими видами искусств: рисование музыки, подбор поэзии к прослушанному произведению.

Психолого-педагогический аспект

Преподаватель должен обладать особой чуткостью по отношению к ученику:

- Индивидуальный подход: темпы развития слуха уникальны. Важно хвалить ученика за маленькие победы («Сегодня ты уже услышал эту ошибку сам!»).
- Безусловная поддержка: снять страх «фальшивого звука, превратить ошибку в материал для работы по развитию слуха.
- Формирование слушательской культуры: учить не только играть, но и внимательно, уважительно слушать – педагога, себя и других учеников.

Таким образом, роль преподавателя музыкальной школы на начальном этапе в развитии музыкально-слухового восприятия является ключевой и многогранной. И заключается в том, чтобы сделать процесс изучения музыкальных произведений интересным и понятным с точки зрения жизненного и эмоционального опыта ребенка.

Педагог – тот мастер, который открывает ребенку дверь из мира хаотичных звуков в мир осмысленной, выразительной и прекрасной Музыки. От его мастерства, чуткости, педагогической фантазии и любви зависит не только технический прогресс юного музыканта, но и его способность на протяжении всей жизни глубоко чувствовать, понимать и любить музыкальное искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – М: Наука, 2003. – 384 с.

2. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – 2-е изд. – Л.: Советский композитор, 1979. – 352 с.

3. Редько Ю.В. Формирование музыкально-слуховых представлений у начинающих пианистов: теория и практика: монография. – Краснодар: Экоинвест, 2013. -150 с.

Колтунова Татьяна Николаевна

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

высшей квалификационной категории

Заслуженный работник культуры РТ МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л. Х. Багаутдиновой»

ДИДАКТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ В РАБОТЕ С ОДАРЕННЫМИ ДЕТЬМИ КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОСТИ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ

Сегодня, как никогда, является актуальной проблема самовыражения и самореализации ребенка. К сожалению, обычные условия школьного обучения часто не дают возможности ученику раскрыть себя. Творчески одаренный ребенок-это далеко не всегда «идеальный» ученик, в традиционном понимании. Более того, как утверждают отдельные психологические теории одаренности, коэффициент интеллектуального развития может быть обратно пропорционален уровню креативности личности индивида. Таким образом, учебная деятельность не всегда обеспечивает школьнику успех.

Одаренный, талантливый ребенок- это, прежде всего, ребенок. Как и другим детям, ему нужна ласка, любовь, внимание и помощь близких для него людей. Создать среду, которая обеспечит успешное развитие ребенка, уважение его точки зрения, любопытства, поощрения его интересов, даже если эти интересы не всегда совпадают с вашим мнением, - трудная задача для родителей и педагогов. Всегда важно найти время радоваться ребенку. Не стоит забывать о том, что одаренному ребенку нужен тот же опыт в общении и деятельности, что и всем, но только еще и в большей мере.

Одаренному ребенку нужна и дисциплина, и возможность делать ошибки, и брать на себя ответственность. Следует помнить, что одаренный ребенок уже в очень раннем возрасте склонен к очень серьезным размышлениям, интересуется глобальными проблемами, о которых часто говорят взрослые, устанавливает для себя высокие критерии, стремится к совершенству, в любом вопросе доходит до самой сути. Одаренный ребенок проявляет понимание к другим людям, которые идут на компромисс с совестью во избежание конфликтов. Он склонен к самонаблюдению, постоянно оценивает, что хорошо и что плохо в нем самом. Одаренный ребенок не выносит глупости, особенно, когда она маскируется чьим-то авторитетом. Он стремится быть творческим, изобретательным и, как результат, ищет необычные, новые способы выполнения обычных дел. Такой ребенок, конечно же, проявляет склонности к занятиям музыкой, искусством.

Одаренные дети имеют отличную память и способность классифицировать информацию, пользоваться накопленными знаниями, владеют большим словарным запасом, обладают повышенной концентрацией внимания, упорны в достижении результата в сфере, которая им интересна.

Психологический аспект: у одаренных детей сильно развито чувство справедливости, личностные системы ценностей, но в возрасте 2 – 5 лет они не могут четко развести реальность и фантазии. Такие дети обладают ярким воображением, чувством юмора, постоянно пытаются решать проблемы, которые им пока «не по зубам»; кроме того, эмоциональность таких детей порождает различные страхи. Они очень эгоцентричны в общении со сверстниками, т.к. не понимают, что восприятие мира у всех разное. Оригинальность составляет непрменный структурный элемент одаренности. Она выражает степень непохожести, нестандартности, неожиданности предлагаемого решения среди «стандартных» решений.

Как правило, одаренные дети более активны и всегда чем-либо заняты. Занимают себя делами, которые иногда не относятся к уроку. Они настойчиво преследуют поставленные перед ними цели, хотят знать все более подробно и

требуют дополнительную информацию. Благодаря многочисленным умениям они способны лучше других заниматься самостоятельной деятельностью. Одаренные дети – это дети, обладающие врожденными высокими физическими, художественными, творческими, коммуникативными способностями.

Дидактические принципы работы с одаренными детьми:

-Индивидуализация обучения (наличие индивидуальной программы, индивидуального плана обучения учащихся – высший уровень).

-Принцип опережающего обучения.

-Принцип комфортности в любой деятельности.

-Принцип разнообразия предлагаемых возможностей для реализации способностей учащихся

-Возрастание роли внеурочной деятельности.

-Внедрение новых педагогических технологий в образовательный процесс.

Систему работы над развитием вокальных способностей одаренных детей строю, исходя из следующих дидактических принципов:

1.Принцип развития вокальных способностей (рост исполнительских возможностей). Он реализуется по плану: постановка дыхания и работа над ним, работа над вокальными упражнениями от простого к сложному, работа над дикцией и артикуляцией, постепенное расширение диапазона и совершенствование вокальной техники, работа над вокальными приемами эстрадной песни, работа над единой манерой исполнения произведения

2.Принцип единства технического и художественного развития исполнения. Важно знать, каким должен быть правильный звук, и важно уметь его узнавать. Освоение сложных, ритмически разнообразных песен невозможно без приобретения вокально-технических навыков. Переход от простого к сложному. При формировании вокальных навыков в освоении учебного материала приводит к вокальному мастерству.

3.Принцип слухового восприятия и перенимание исполнительской

манеры. Этот принцип основан на личном, субъективном восприятии, во время прослушивания записи изучаемого песенного материала, а также во время прослушивания показа руководителя. Подросток дает оценку услышанному и стремится на практике продемонстрировать то, что запомнил. Важно, чтобы подросток не копировал манеру исполнения современного эстрадного певца, а выработывал свою собственную и неповторимую манеру исполнения.

4. Принцип непрерывного обучения и творческой активности. Постоянные занятия вокалом позволяют создать систему в обучении. Благодаря регулярным занятиям в вокальном ансамбле происходит постоянная тренировка голосового аппарата, полноценное развитие голоса и формирование песенного стереотипа. Концертная деятельность формирует интерес к эстраднему искусству и помогает творчески подходить к исполнению песни на сцене.

5. Принцип последовательности в обучении. Он реализуется на протяжении всего обучения.

6. Принцип творческого развития личности и заинтересованности. Формирование исполнителя как творческой и всесторонне развитой личности ведется уже с самого начала обучения. Задача реализации этого принципа - объединить все предыдущие принципы в один, что позволит воспитать ребенка и подростка как заинтересованную и влюбленную в эстрадное искусство личность. Формирование творческой личности невозможно без развития творческого мышления учащегося. Я направляю подростка искать свой вариант творческой интерпретации песни. Сюда входит работа над нюансами, звуковыми украшениями, а также над словом и раскрытием образа песни.

Основные методы в работе: творческий метод, метод системного подхода, метод импровизации и сценического движения.

Творческий метод используется в работе с детьми как важнейший педагогический метод, определяющий качественно-результативный показатель практического воплощения.

Системный подход направлен на достижение целостности и единства

всех составляющих компонентов программы обучения - ее тематика, вокальный материал, виды концертной деятельности.

Метод импровизации и сценического движения - это один из основных творческих методов в практике ансамбля. Требование времени - умение держаться и двигаться на сцене, умелое исполнение вокального произведения, свободно держать себя перед зрителями и слушателями. Использование данного метода позволяет поднять исполнительское мастерство на новый профессиональный уровень.

Задачи, которые ставлю перед собой как руководитель эстрадного коллектива, имеют обучающий, развивающий и воспитывающий характер:

1. Оформить навыки и умения исполнения простых и сложных вокальных произведений, научить двухголосому (трехголосому) исполнению песен.

2. Обучить основам музыкальной грамоты, сценической культуры, работе в коллективе.

3. Научить воспринимать музыку, вокальные произведения как важную часть жизни каждого человека.

4. Развивать индивидуальные творческие способности детей на основе исполняемых произведений.

5. Способствовать формированию эмоциональной отзывчивости, любви к окружающему миру. Привить основы художественного вкуса.

6. Сформировать потребности в общении с вокальной музыкой. Создать атмосферу радости, значимости, увлеченности, успешности каждого солиста.

7. Воспитывать и прививать любовь и уважение к духовному наследию, пониманию и уважению певческих традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Емельянов В.В. Развитие голоса. – СПб.: Лань, 2022. - 488с.
2. Клипп О., Полякова О.И. Теоретические и методические основы эстрадной вокальной и инструментальной музыки. - М.: МПГУ, 2003. - 45с.
3. Семина Л. Р. Эстрадный певец: специфика профессии: учебно-методическое пособие - Владимир: ВГГУ, 2010. - 77с.

Кочергина Наталья Викторовна

преподаватель по классу домры высшей квалификационной категории

МБУДО «Детская музыкальная школа №23» г.Казани

**ТРАДИЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА
УЧАЩИХСЯ ДМШ**

Исполнительство народной музыки сегодня представляет собой многоплановое явление, включающее в себя как любительское, так и профессиональное направления. Многочисленные исполнители представляют свое искусство в фольклорном, академическом и эстрадном жанрах. Многообразии направлений и форм свидетельствует о расширении функций исполнительства народной музыки и поиске его новой социальной роли в современном обществе. Особая значимость современного этапа развития народного пения и исполнительства на народных инструментах заключается в национальном своеобразии, высокой художественной ценности накопленного исполнительского и педагогического репертуара, традициях коллективного творчества, а также в открытости к творческому заимствованию.

Определение вида исполнительства как «народного» накладывает значительный отпечаток на особенности его функционирования и развития. На протяжении всего XX века наблюдается движение в направлении академизации народного музыкального искусства. Однако данная тенденция имеет как позитивные, так и негативные стороны. На современном этапе мы наблюдаем как традиционная народная культура постепенно сдает позиции под натиском глобализации. Это приводит к угасанию бытовой музыкальной культуры в виде песен, частушек и танцевальных наигрышей. Традиции домашнего музицирования ушли в прошлое. Им на смену пришли телевидение и интернет. В связи с этим функция по сохранению, популяризации и поиску нового имиджа народного пения и исполнительства на народных инструментах ложится на профессиональных исполнителей. На первый план выходит эстетическая функция народной песни и исполнительства на народных

инструментах, связанная с их неповторимыми тембрами, с их образностью, несущей в себе народный эстетический музыкальный идеал.

Сущность академизации заключается в ведении национального репертуара в звуковой мир профессионального композиторского творчества с опорой на основные конструктивные особенности фольклорного прототипа и на его характерные, специфические приемы игры.

В нашей стране создана последовательная трехступенчатая система музыкального обучения «музыкальная школа – музыкальное училище – музыкальный вуз», способствующая выявлению и воспитанию одаренных детей на лучших традициях русской академической музыкальной школы. В настоящее время народные инструменты и народное пение заняли прочное место в этой системе. Обучение народному пению и исполнительству на народных музыкальных инструментах на этапе музыкальной школы призвано способствовать не только формированию профессиональных навыков исполнительства, но и приобретению учащимися знаний о народном музыкальном искусстве и умений оперировать ими; развитию эмоциональной отзывчивости на народную музыку, пониманию интонационной природы народного музыкального искусства и ее содержательного смысла, расширению музыкально-слухового опыта в сфере народного искусства, накоплению учащимися художественно-творческого опыта общения с музыкой в различных видах деятельности. Знакомство учащихся с локальной музыкальной культурой своего района, области, а также фольклорными произведениями народов мира должно способствовать формированию общей духовной культуры, национального самосознания и толерантности, так как на основе знания приходит понимание и симпатия.

Инструмент, оставшийся выразителем музыки традиционной и в то же время, получивший способность воспроизводить произведения музыкальной классики, несет огромную просветительскую функцию, поскольку существует фактор «психологического доверия» к нему. В педагогический репертуар для народных инструментов входят народные и популярные мелодии наравне с

переложениями классических произведений. По мере роста исполнительского мастерства ученика в его исполнительский репертуар входят все более сложные произведения музыкальной классики, оригинальные произведения высокого уровня сложности и художественной ценности.

В настоящее время накоплен богатый практический опыт в области обучения игре на народных инструментах и народному пению, достигнуты позитивные результаты в области диагностики творческих способностей учащихся, разработки методики обучения одаренных детей, создания соответствующих образовательных программ. Юные исполнители получают высокую оценку жюри различных конкурсов.

Народные инструменты прекрасно подходят для ансамблевого и оркестрового музицирования, могут вписаться в разнообразные исполнительские составы, сочетаться с различными инструментами. Коллективное творчество вызывает неподдельный интерес со стороны учащихся, воспитывает в них умение работать в команде, формирует лидерские качества, и благодаря их связи с народными традициями и культурой способствует реализации воспитательной функции музыкального образования.

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

ЛИТЕРАТУРА

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

Красильникова Анастасия Андреевна

преподаватель по классу хореографии первой квалификационной категории,

Латыпова Анастасия Тагирзяновна

концертмейстер высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГИМНАСТИЧЕСКИХ ПРЕДМЕТОВ И ПРИЕМОВ В ПРОЦЕССЕ ФОРМИРОВАНИЯ НАВЫКОВ ПАРТЕРНОГО ЭКЗЕРСИСА, КАК ОСНОВЫ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Цель урока: Формирование и совершенствование навыков партерного экзерсиса в классическом танце с использованием гимнастических предметов и приемов для развития координации, силы, гибкости и правильной техники выполнения движений.

Задачи урока:

1. Познакомить учащихся с основными гимнастическими предметами и приемами, применяемыми в партерном экзерсисе;
2. Развить базовые физические качества, необходимые для партерного экзерсиса: силу корпуса, гибкость и равновесие;
3. Обучить правильной технике выполнения упражнений на полу с использованием гимнастических предметов;
4. Формировать координацию и контроль движений в партере через упражнения с нестабильными опорами;
5. Закрепить умение выполнять комплекс упражнений, способствующих улучшению основ классического танца;
6. Повысить интерес и мотивацию к регулярным тренировкам классического танца через вовлечение разнообразных гимнастических средств.

Тип урока:

Комбинированный.

Используемое оборудование:

Фортепиано, коврики, гимнастические предметы, зеркала, нотный материал.

Музыкальный материал:

Классическая музыка - произведения русских и зарубежных композиторов, имеющие четкую ритмическую структуру и ясную фразировку. Музыкальное сопровождение подобрано с учетом возраста учащихся: темп, ритмический рисунок и динамические оттенки музыки соответствуют тренировочным комбинациям и способствуют их эффективному освоению.

Этапы урока	Действия педагога	Действия детей
Организационная часть.	Тема, цель и задачи урока объявляются детям после «поклона». Здравствуйте, девочки. Сегодня на занятии вашей главной задачей будет демонстрация самостоятельного выполнения гимнастических упражнений. Прошу вас максимально постараться, вспомнить методику и все требования к выполнению упражнений.	Вход в зал. Построение детей в линии в шахматном порядке. Приветствие педагога. Поклон музыкальный размер 2/4.
Подготовительный этап (активизация внимания).	Музыкальное сопровождение полька, муз. размер 2/4. - ходьба на полупальцах; - перекаты с пятки на полупальцы, обращая внимание на работу стопы; - подъёмы на полупальцы с одной ноги на другую; - releve на двух ногах с постепенным выпрямлением коленей, контролируя устойчивость. В этих упражнениях можно использовать игровую форму преподавания, предлагая учащимся проявить фантазию и представить себя кем-либо. Это поможет развить координацию, музыкальность и добавит занятиям элемент творчества.	Учащиеся выстраиваются в линию в шахматном порядке и исполняют подготовительные упражнения для разогрева мышц.
Основная часть.	Упражнения на середине зала: 1. - Наклоны вперед с касанием пола: ноги вместе или врозь. - Растяжка «ножницы»: с акцентом на положение таза и раскрытие бедер. 2. - Упражнение «бабочка»: сидя на полу, стопы вместе, колени разведены в стороны, легкое надавливание руками на колени. 3. - Поза «королевы»: вытяжение руки поднятой ноги назад с мягким прогибом корпуса. 4. Упражнения на силу и выносливость: 5. - Планка: классическая или на локтях, с удержанием позиции 20–40 секунд. 6. - Отжимания от пола или с коленей: для укрепления рук и груди. 7. - Приседания с ровной спиной: 15–20	Ученики исполняют упражнения на середине зала.

	<p>повторений.</p> <p>8. - Подъемы таза из положения лежа на спине (мостик).</p> <p>9. Координационные упражнения: - Баланс на одной ноге: с вытянутой вперед, вбок или назад ногой.</p> <p>- Хождение по линии (воображаемой или нарисованной): развитие стабилизации тела и равновесия.</p> <p>- Медленные переходы из положения стоя в партер и обратно.</p> <p>Учитель контролирует правильность выполнения упражнений, напоминает основные правила, исправляет ошибки и дает индивидуальные рекомендации. Особое внимание уделяется выворотности, устойчивости, плавности и выразительности движений.</p>	
Заключительная часть.	<p>За отличное поведение и исполнение перед окончанием занятия, играем в «Балеринки»: Под музыку дети свободно перемещаются по залу на полупальцах. Когда музыка останавливается, они должны быстро и бесшумно принять позу «балеринки». Можно усложнить игру, предложив детям объединяться в «мини-группы» по 2-3 человека и замирать в красивых позах.</p> <p>Обсуждение с детьми, что нового они узнали на уроке, какие упражнения показались им сложными, что понравилось больше всего. Похвалить учащихся за старание, отметить успехи в освоении упражнений.</p> <p>Педагог кратко рассказывает, что будет изучаться на следующем уроке. Учащиеся выстраиваются в линию, делают поклон педагогу. Педагог благодарит детей за работу на уроке.</p>	<p>Слушают правила игры. Задают уточняющие вопросы. Играют.</p> <p>Сразу встали на свои места, как в начале занятий перед поклоном. Дети внимательно слушают информацию, стоя в 6-ой позиции. Поклон педагогу. Аплодисменты.</p>

ЛИТЕРАТУРА

1. Базарова Н.П., Мей В.П. Азбука классического танца: Первые три года обучения: учебное пособие. - 3-е изд., испр. и доп. - СПб.: Лань, 2006. - 272 с.
2. Барышникова Т. Азбука хореографии: Методические указания. - СПб.: Респекс, Люкси, 1996. - 256 с.
3. Ваганова А.Я. Основы классического танца. 6-е изд. - СПб.: Лань, 2000. - 192 с.

Кузьмичева Надежда Владимировна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории

МАУ ДО г.Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 имени Л.Х. Багаутдиновой»

ПРИМЕНЕНИЕ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ НА УРОКАХ

ФОРТЕПИАНО НА ПРИМЕРЕ 1 Ч. СОНАТЫ ОР.2 №2 Л.В. БЕТХОВЕНА

Рассмотрим структурный и гармонический анализ первой части Сонаты ор.2 №2 ля мажор для фортепиано Людвига ван Бетховена.

Первая часть Сонаты №2 ля мажор (Op. 2 No. 2) представляет собой яркий образец ранней зрелости композитора Людвига ван Бетховена, создавшего произведение в период становления собственного стиля. Композиция написана в традиционной форме сонатного аллегро, характеризующейся чётким разделением экспозиции, разработки и репризы.

Экспозиция начинается с энергичного утверждения главной партии в основной тональности — ля мажоре. Тематический материал первой части демонстрирует выразительную контрастность мелодического рисунка и гармонии. Тема выражает динамичность и ясность структуры, подчёркивая индивидуальность раннего бетховенского стиля. Первая тема быстро сменяется связующей партией, плавно вводящей слушателя в побочную партию, представленную в параллельной минорной доминанте — ми миноре. Здесь возникает тематическое противопоставление спокойствия и напряжения, обусловленное хроматическими ходами и нюансировкой.

Переход от одной темы к другой сопровождается утончёнными модуляциями, типичными для музыки начала XIX века. Завершает экспозицию заключительная партия, основанная на сопоставлении двух одноимённых тональностей — ми мажоре и ми миноре. В динамике таится напряжённое затишье перед яркой разработкой.

Раздел разработки характеризуется глубоким развитием представленных ранее музыкальных идей через варьирование мотивов и изменение ладотональных планов. Музыкальная ткань здесь становится напряжённее,

активно используются секвенционные построения, контраст тембров и полифонические приёмы. Гармония постепенно удаляется от исходной тональности, достигая пика драматизма в переходе к дальнейшим эпизодам.

Приём дробления первоначальных тем на отдельные мотивы способствует созданию богатого контрапунктического звучания, характерного для позднего периода творчества Бетховена. Хроматизм используется свободно, что позволяет композитору достичь максимальной свободы музыкального развития. Важнейшей особенностью данного раздела является трансформация простых гармоний начальной экспозиции в сложную сетчатую структуру гармонических решений.

Заключительный раздел - реприза вновь возвращает слушателя к основному тематическому материалу. Весь тематизм перенесён из экспозиции и следует в первоначальном порядке. Однако Бетховен обновляет звучание основных партий путём изменения тонального плана. Основная партия звучит в сокращённом варианте. Побочная партия проходит в одноимённом ля миноре. Заключительная партия уверенно утверждает основную тональность. Таким образом, структура работы закрепляется повторением и углублением ключевых моментов, показывая умение молодого Бетховена выстраивать крупную форму с высоким уровнем внутренней динамики.

Итак, подведём итог, первая часть Сонаты №2 для фортепиано Людвига ван Бетховена воплощает принципы классицизма, характерные для ранних произведений композитора, одновременно демонстрируя элементы новаторства и усложнения музыкальной ткани, предвосхищающие его дальнейшее творчество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лаул П. 32 сонаты Бетховена. Опыт исполнительского и педагогического анализа. – СПб.: Композитор, 2023. – 632 с.
2. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена. В 4-х вып. Вып. 1: Сонаты № 1–8. – М.: Музыка, 2020. – 88 с.

ИНТЕРНЕТ-ИСТОЧНИКИ

1. Бетховен. Сонаты для фортепиано: сайт belcanto.ru. - [Электронный ресурс]. URL: https://www.belcanto.ru/beethoven_ps.html (дата обращения: 05.12.2025).

Ларина Вероника Владимировна,
Александрова Любовь Алексеевна

преподаватели высшей квалификационной категории
МБУДО «Детская музыкальная школа №24», г. Казань

ПРОЕКТ «СТУПЕНИ МАСТЕРСТВА»:

ПУТЬ ОТ ПЕРВЫХ ШАГОВ ДО ВЕРШИНЫ МАСТЕРСТВА

Одной из важнейших задач обучения в музыкальной школе является мотивирование учащихся к регулярным занятиям на инструменте для развития и совершенствования исполнительского мастерства. У многих учащихся и их родителей отсутствуют четкие представления о перспективах музыкального образования и понимание реальной пользы от приобретаемых навыков в музыкальной школе. Как следствие, часто теряется интерес к занятиям музыкой, что негативно сказывается на уровне подготовки юных музыкантов.

Не секрет, что в настоящее время народной музыке и народным инструментам трудно соперничать с популярной музыкой, робототехникой и современными компьютерными технологиями и т.д. Интерес к ним угасает, особенно у молодого поколения, которое считает игру на народных инструментах устаревшим и не модным занятием. Прежде всего, это обусловлено, низким уровнем осведомленности об их культурной ценности, отсутствием должной рекламы в СМИ, снижением культуры в обществе в целом.

Нельзя забывать, что народные инструменты являются важной составляющей в сохранении нашей культурной идентичности, это наша связь поколений, наши культурные корни, наш культурный код. И важно сохранить

эту связь времен и передать следующим поколениям богатую историческую традицию, которую несут народная музыка и народные инструменты. Для решения этих проблем и был разработан творческий Проект «Ступени мастерства».

Цель Проекта развитие исполнительских способностей и творческого потенциала учащихся через приобщение к традициям и культуре исполнительского мастерства на народных инструментах

Задачи Проекта:

1. Сформировать культурно-просветительскую среду, способствующую популяризации исполнительства на народных инструментах и формированию уважительного отношения к традиционным культурным ценностям музыкального искусства среди учащихся и родителей

2. Создать творческую среду, мотивирующую учащихся к совершенствованию исполнительских навыков игры на народных инструментах и содействующей дальнейшему профессиональному самоопределению одаренных детей.

Проект реализуется в ДМШ №24 с 2022 года и в настоящее время перешел в статус ежегодного мероприятия. В рамках реализации Проекта проходят творческие встречи, мастер-классы, концерты-лектории, которые знакомят учащихся с историей возникновения народных инструментов и их развитием в наши дни, с известными исполнителями и исполнительскими возможностями инструментов, с разнообразным репертуаром классической, народной, современной и оригинальной музыки. Каждый концерт-лекторий цикла посвящен отдельной группе народных инструментов: струнно-щипковые, клавишные, этнические и тд.

Начиналось все с одного концерта, в 2025 году Проект был представлен циклом из 4-х концертов:

1. Концерт студентов кафедры «Этномузыкология» КГК им. Н. Г. Жиганова «Сокровища народной культуры» (национальные инструментами народов Поволжья (мари, удмуртов, татар), февраль.

2. Концерт учащихся КМК им. И. В. Аухадеева «Волшебные струны» (домра малая, домра альт, гитара, балалайка), апрель.

3. Концерт студентов кафедры «Народные инструменты» КГК им. Н. Г. Жиганова «Музыкальный диалог» (баян, аккордеон) – май.

4. Концерт студентов РАМ им. Гнесиных «Гнесинцы представляют...» (домра, мандолина, аккордеон, рояль), май.

Проект реализуется через активную деятельность всех участников проекта: учащихся, родителей, преподавателей отделения народных инструментов ДМШ и наших партнеров: преподавателей и студентов высших музыкальных учебных заведений (КМК им. И. В. Аухадеева, КГК им. Н. Г. Жиганова). Участники проекта объединяются вокруг общей цели, создавая пространство для совместного творчества.

Налаживание в рамках проекта партнерских связей с высшими учебными заведениями культуры, позволяет расширить возможности для профессионального роста учащихся музыкальной школы и обеспечить преемственность в обучении. Организация концертов студентов консерватории - это возможность познакомить учащихся с профессиональным уровнем игры на народных инструментах и вдохновить их на дальнейшее совершенствование своих навыков.

На сегодняшний день результатами данного проекта являются положительные изменения в культурной жизни и образовательной среде музыкальной школы, происходит интеграция участия в мероприятиях Проекта разновозрастной аудитории, что способствует повышению заинтересованности в обучении в ДМШ у детей и родителей. В наших целях продолжить дальнейшую работу по развитию и расширению Проекта.

Мы считаем, что участие в Проекте «Ступени мастерства» несомненно, формирует у учащихся базовые культурные и общечеловеческие ценности, сценическую культуру, развивает их исполнительские навыки и творческий потенциал. Проект «Ступени мастерства» становится важным звеном в воспитании юных музыкантов. Прививая любовь к народной музыке и

народным инструментам, он помогает решить проблему снижения мотивации в обучении и сформировать устойчивый интерес к исполнительству на народных инструментах, к занятиям музыкой в целом у учащихся и их родителей. И мы надеемся, что наш Проект будет способствовать в дальнейшем профессиональному самоопределению талантливых учащихся нашей школы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белобородов Н.В. Социальные творческие проекты в школе. - М.: Аркти, 2008. - 163 с.
2. Джужук И.И. Метод проектов в контексте личностно-ориентированного образования. Материалы к дидактическому исследованию. - Ростов н/Д, 2011. - 23 с.
3. Формирование мотивации к обучению в ДШИ, ДХШ, ДМШ / для преподавателей детских школ искусств: методическое пособие / Текст / сост. Решетникова И.А.– Благовещенск: ГПОБУ АО «АКИК», 2022. – 23 с.

Луговая Татьяна Геннадьевна,

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №7 имени Л.Х. Багаутдиновой»,

Набережные Челны

АССОЦИАЦИИ КАК ОСОБЫЙ СПОСОБ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Проблема художественного образа в музыке – одна из ключевых в музыкознании и эстетике. В отличие от изобразительных искусств, музыка не создаёт визуально-предметных репрезентаций; её образность формируется опосредованно – через звуковую ткань, интонацию, ритм, гармонию и тембр. Важнейшим механизмом, обеспечивающим эту опосредованность, выступает **ассоциативное мышление** слушателя и исполнителя.

Цель данной работы – раскрыть специфику ассоциаций как способа конструирования художественного образа в музыкальном произведении, показать их психологическую природу и эстетическую функцию.

Психологическая природа ассоциаций в музыкальном восприятии

Ассоциации – это психические связи, возникающие между представлениями, ощущениями, переживаниями на основе сходства, смежности или контраста. В музыкальном восприятии они выполняют следующие функции:

- связывают звуковые структуры с внемusicalными смыслами (образами природы, эмоциями, сюжетами, цветами, движениями);
- активизируют личный опыт слушателя, делая восприятие индивидуальным;
- формируют целостный художественный образ, выходящий за пределы собственно звуковой материи.

Механизм ассоциаций включает операции:

- сравнения (соотнесение музыкального звучания с известными явлениями);
- сопоставления (выстраивание параллелей между разными пластами восприятия);
- уподобления (перенос свойств одного объекта на другой);
- смысловых аналогий (поиск глубинных соответствий).

Поскольку музыка не оперирует словами и понятиями, её выразительные возможности опираются главным образом на область ассоциаций и аналогий, отражающих жизненный опыт человека, чувственно-наглядные представления о предметах и явлениях действительности и ситуативную память о них.

Виды музыкальных ассоциаций

В музыковедении выделяют несколько типов ассоциаций, участвующих в формировании художественного образа:

- **эмоционально-чувственные** – связывают музыку с переживаниями (радость, печаль, тревога, восторг);

- **пространственно-визуальные** – вызывают образы природы, архитектуры, цвета, света;
- **двигательно-кинестетические** – провоцируют ощущение движения, жеста, танца;
- **сюжетно-нарративные** – наводят на мысли о событиях, персонажах, сценах;
- **темброво-тактильные** – ассоциируются с материалами, температурой, фактурой.

Эти типы часто пересекаются, создавая многослойный образный комплекс. Например, звучание флейты может вызывать одновременно:

- визуальную ассоциацию с рассветом;
- кинестетическую – с лёгким порывом ветра;
- эмоциональную – с чувством умиротворения.

Средства музыкальной выразительности как «проводники» ассоциаций

Ассоциативный потенциал музыки реализуется через её базовые элементы:

- **мелодия** – её контур, диапазон, направление движения порождают образы подъёма/падения, полёта, шага и т. п.;
- **ритм** – вызывает ассоциации с пульсом, походкой, работой механизмов, природными циклами;
- **гармония** – через ладовые и аккордовые краски создаёт настроения (светлое/мрачное, напряжённое/разрешённое);
- **тембр** – ассоциируется с голосами, инструментами, природными шумами, материалами;
- **динамика и агогика** – передают энергию, напряжение, дыхание;
- **фактура** – вызывает ощущения плотности, прозрачности, многослойности.

Композитор сознательно использует эти средства для «наведения» определённых ассоциаций, но их конкретная реализация всегда зависит от слушателя.

Роль исполнителя и слушателя в актуализации ассоциативного образа

Художественный образ в музыке не является статичным: он рождается в процессе исполнения и восприятия.

Исполнитель интерпретирует нотный текст, усиливая те или иные ассоциативные пласты через артикуляцию, темп, акценты, тембровую палитру. Его собственный ассоциативный опыт становится посредником между композитором и аудиторией.

Слушатель достраивает образ, опираясь на личный опыт, культурный багаж, эмоциональное состояние. Один и тот же фрагмент может вызывать у разных людей несхожие ассоциации, но при этом сохранять общее смысловое ядро.

Таким образом, ассоциативный образ существует на пересечении авторского замысла, исполнительской трактовки и рецепции слушателя.

Примеры ассоциативной образности в музыке

В «Карнавале животных» **К. Сен-Санса** звукоизобразительность (имитация шагов, рычания, плавания) провоцирует конкретные визуальные и двигательные ассоциации.

В «Картинках с выставки» **М. П. Мусоргского** музыкальные зарисовки архитектурных и бытовых сцен вызывают яркие пространственные и сюжетные образы.

В симфониях **П. И. Чайковского** эмоциональные контрасты и мелодическая экспрессия порождают глубокие психологические ассоциации.

В импрессионистической музыке **К. Дебюсси** гармония и тембр создают эффекты света, воды, тумана, активизируя пространственно-визуальные и тактильные ассоциации.

Заключение

Ассоциации выступают ключевым механизмом создания художественного образа в музыке. Они:

- преодолевают «неизобразительность» музыкального языка, связывая звук с внемusикальными смыслами;
- обеспечивают многомерность и полисемантичность музыкального образа;
- делают восприятие личностным, вовлекая опыт слушателя;
- позволяют композитору и исполнителю направлять воображение аудитории, не ограничивая его жёсткими рамками.

Таким образом, ассоциативность – не побочный эффект музыкального восприятия, а его сущностная черта, определяющая специфику музыкального искусства как особой формы художественного мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: «Музыка», Ленинградское отделение, 1971. – 246 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – 418 с.
3. Живов В. Л., Аликина Е. В. Ассоциативные представления в музыкальном исполнительстве и педагогике // Вестник МГУКИ. – 2019. – С. 143-148.
4. Каган М. С. Музыка в мире искусств. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2025. – 218 с. – (Антология мысли). – URL: <https://urait.ru/bcode/564145> (дата обращения: 06.12.2025).
5. Лапкина О. Ю. Использование ассоциативного метода на уроках музыкальной литературы и слушания музыки // Актуальные направления научных исследований: от теории к практике : материалы II междунар. науч.–практ. конф. (Чебоксары, 20 мая 2014 г.) / редкол.: О. Н. Широков [и др.] – Чебоксары: Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс», 2014. – С. 124-131.

Маликова Алсу Рафисовна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории

МАУДО «Детская школа искусств №13(т) г. Набережные Челны

ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРИМЕНЕНИЯ ИНДИВИДУАЛЬНОГО ПОДХОДА В МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ

В рамках индивидуального подхода важно выделить основные принципы и этапы работы педагога.

Прежде всего, необходимым для педагога является осознание того, что музыкальное воспитание не может быть универсальным, и его работа должна быть гибкой, адаптированной к индивидуальным особенностям каждого ученика.

Как точно подметил В.А. Сухомлинский в своем труде: «Воспитание — это прежде всего человековедение. Без знания ребенка — его умственного развития, мышления, интересов, увлечений, способностей, задатков, наклонностей — нет воспитания».

Главный принцип индивидуального подхода основывается на учете уникальных особенностей каждого ученика. Этот подход предполагает, что педагог должен глубоко понимать и анализировать способности, предпочтения и индивидуальные черты своих учеников.

В первую очередь нужно провести первичную диагностику музыкальных способностей ученика.

Диагностика музыкальных способностей - важный этап индивидуального подхода, он необходим для точного выстраивания музыкально-воспитательной работы с учеником. Данный процесс помогает выявить как природные задатки, так и уровень уже сформированных навыков в различных музыкальных областях: в области слухового восприятия, ритмического чувства, музыкальной памяти и творческих возможностей.

Далее следует понять музыкальные вкусы ученика. Учитывая их, педагог может подобрать репертуар, который вызовет у ученика интерес, что может увеличить его увлеченность в работе над программой.

Следующее, на что тоже нужно обращать внимание, это эмоциональное состояние ученика во время занятий. Музыка - это прежде всего язык чувств, поэтому педагог должен быть внимателен к переменам в настроении ученика, чтобы при необходимости вносить коррективы в темп и уровень сложности уроков. Создание теплой и доброжелательной атмосферы позволяет ученикам чувствовать себя безопасно, что является залогом свободного самовыражения через музыку.

Педагогу не следует ограничиваться лишь развитием технических способностей ученика, но он также должен стремиться воспитать в нем творческую личность. Для этого педагогу важно обладать знаниями психологии и педагогики.

Также стоит уделить внимание частой обратной связи от педагога, т.к. она является важной для ученика в процессе обучения. Педагог должен давать ученику конструктивную оценку и поддержку, выделяя как успехи, так и сферы, требующие дальнейшего совершенствования. Регулярные обсуждения прогресса помогут ученику осознать свои достижения и намеченные цели, что, в свою очередь, будет способствовать его уверенности в себе и росту мотивации.

Глубокий анализ осуществляется посредством специально разработанных методик, учитывающих возрастные и индивидуальные психологические особенности. В.П. Анисимов в своей работе «Диагностика музыкальных способностей» выделил следующие методы:

- диагностика чувства темпа и метроритма
- диагностика звуковысотного чувства (ладо-регистрового мелодического и гармонического слуха)
- диагностика чувства тембра
- диагностика динамического чувства
- диагностика чувства музыкальной формы
- диагностика когнитивного, операционального и мотивационного компонентов музыкально-эстетических вкусов детей

Рассмотрим наиболее распространенные задания, которые помогут в диагностике музыкальных способностей.

Это могут быть тесты, направленные на определение уровня музыкально-слуховых способностей, состоящие из заданий, которые проверяют умение различать ноты, интервалы и аккорды. Например, ученику предлагается прослушать небольшие музыкальные фрагменты и выполнить с ними различные действия: воспроизвести их, записать ноты или исполнить на инструменте. Сложность заданий может меняться от простых мелодий до более сложных музыкальных последовательностей.

Определить уровень ритмических способностей можно с помощью таких заданий, как прослушивание музыкальных фрагментов и последующее воспроизведение ритма хлопками или на музыкальном инструменте.

Посредством проведения различных тестов и анкет можно выявить музыкальные вкусы и стремления ученика в музыкальной сфере. Полученные сведения могут послужить отправной точкой для создания индивидуальной программы обучения.

Эти методики можно применять по отдельности или в сочетании, что позволит педагогу получить подробную информацию о музыкальных способностях каждого ученика и индивидуализировать процесс учебы.

Критерии оценки диагностических заданий:

Оценка «отлично»: творческий потенциал ученика; его стремление к самостоятельности и инициативе; быстрая и точная интерпретация задания, его правильное выполнение без посторонней помощи.

Оценка «хорошо»: ученик проявляет эмоциональную отзывчивость, интерес и стремление к участию в музыкальной деятельности. Но при выполнении задания возникают сложности. Для успешного завершения задачи ему нужна помощь педагога, дополнительное разъяснение, демонстрация. Он осознает свои ошибки и исправляет их.

Оценка «удовлетворительно»: отношение к музыке и музыкальной деятельности пассивное, без ярких эмоциональных проявлений; воспринимает

музыку спокойно, без особого энтузиазма. Отсутствие самостоятельности, задания выполняет с трудом, в основном допускает ошибки и не замечает их, не в состоянии исправить.

Оценка «неудовлетворительно»: Отсутствие положительной реакции к музыке и музыкальной деятельности часто обусловлено проблемами со здоровьем ребенка или педагогической запущенностью (чаще всего по причине ненадлежащего внимания родителей). В таких случаях ребенок не способен справиться с заданием.

Говоря об оценке музыкальных способностей, немаловажным является создание психологически-комфортной атмосферы. Это поможет снизить стрессовое напряжение во время диагностического процесса и даст возможность более объективно оценить способности ученика.

Понимание текущего уровня развития ученика дает педагогу возможность правильно выстроить процесс обучения, учитывая его сильные и слабые стороны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анисимов В.П. Диагностика музыкальных способностей детей: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2004. – 128 с.

2. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям. – 4-е изд. – Киев: Радянська школа, 1973. – 154 с.

3. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. – Москва; Ленинград: Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1947. – 336 с.

Мингазова Ильзина Индусовна

преподаватель театрального искусства высшей квалификационной категории

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

ТИЗЭЙТКЕЧЛӘРНЕҢ СӨЙЛӘМ ТЕЛЕНДӘ РОЛЕ

Тизэйткечләрнең барлыкка килү тарихы бик борынгы фольклерга барып тоташа. Алар үзләрендә сәнгать һәм тарих эзләрен чагылдыралар.

Тизэйткечләр, икенче төрле бездә аны тел бутагычлар дип йортәләр, үзләренең эчтәлекләре белән тирән мәгүнәле булмый.

Владимер Даль-рус лексикограф, этнограф, язучы. Зур сүзлек авторы тизэйткечләргә үзенең казанышларында бик зур урын биргән. Даль тизэйткечләрне һич чиксез балаларны укуту процесында кулланырга кирәклеген тәкъдим иткән. Сөйләм апаратындагы кимчелекләр өстендә эшлэгәндә һич чиксез тизэйткечләрнең файдасы зур булуын азсызыклап узган. Укучыларны өйрәткәндә тиз эйтөлешкә генә түгел, ә авазларның дәрәс эйтөлешенә дә игътибар итәргә кирәклегендә эйткән.

Тизэйткечләрнен төрле озынлыкта, катлаулы, хәрәфләр чиратлыгы, төрле мәгүнә аңлатканнарын күрәбез. Тизэйткечләр үзләре ике төркемгә бүленәләр:

а) Бик катлаулы

б) Катлаулы булмаган

Тизэйткечләрне кабатлау туган телнен үсешенә генә түгел, ә тавышның дәрәс куелышына, сүзләрдә авазларның дәрәс эйтөлешенә, тотлыгып сойләшкән кешеләргә дә ярдәм итә.

Тел көрмәкләндергечләрнең бөтен хасияте — аларның авыр эйтөлешендә. Бу әсәрләрдә авыр эйтөлеш төрле алымнар белән оештырыла. Беришләре охшаш яңгырашлы сүзләргә еш кулланылу юлы белән, икенчеләре сөйләмнең һәр сүзен билгеле бер аваздан башлау юлы белән ясала.

Тизэйткечләр — юмористик әсәрләр. Әмма юмор күп очракта әсәрнең эчтәлегенә түгел, ә аларның эйтөлешендә чагыла, ягъни аларны дәрәс эйтә алмый аптырау көлке тудыра.

Тизэйткечлэр — халык тарафыннан ижат ителгэн тел төзөтү (логопедик) чаралары дип тә атап булыр иде. Балаларның телен ачтыру, авазларны дөрес әйтергә өйрөтү өчен бу әсәрләрдән һичшиксез файдаланырга кирәк.

Кемнәңдер сөйләмә табигаттан чиста була, ә кемдер моны еллар буена дөресли. Моны төрле алымнар белән эшләп була. Без буген тизэйткечләргә тукталырбыз. Белгечләрнең әйтүенчә, мәктәпкә кергәндә, күпчелек балалар сөйләм үсешендә кимчелекләр белән киләләр. Шуңа күрә балаларның сөйләмәндәге ул кимчелекләрне тизрәк ачыклап, тәрбия чаралары ярдәмендә төзөтү һәм булдырмый калу өстендә эшләргә кирәк. Моның өчен балалар аваз ижатына һәм язучыларыбыз әсәрләренә нигезләнеп авазларның дөрес әйтелешен ныгыту, сүзлек байлыгын арттыру, сөйләм кимчелекләрен төзөтү күнекмәләренә таяну бик әһәмиятле була. Шундыйлардан булып:

- артикуляцион гимнастика һәм күнекмәләр;
- тел төзөткечләр;
- тизэйткечләр тора.

Тизэйткечләр - теләсә кайсы халыкның тел культурасының уникаль күренеше. Алар халык тарафыннан балаларга күңел ачу өчен яратылган, һәм бу бик файдалы күңел ачу. Кечкенә, кыска рифма фразеологизмнары - дөрес, ачык һәм грамоталы сөйләмне эшкәртү өчен искиткеч күнегүләр. Тиз сөйләмнәрдә гади, ритмик, еш кына шаян текст бар, ул сүзләренә тиз әйтүне кыенлаштыра торган тавышлар комбинациясенә нигезләнгән.

Тизэйткечләр, икенче төрле бездә аны тел бутагычлар дип тә йортәләр үзләренән эчтәлекләре белән тирән мәгънәле булмый. Ләкин алардагы авазларынын катлаулы чиратлашуы телнең һәм иреннәренән яхшы күнегуенә уңай йогынты ясаганга, алар өстендә беренче эшли башлыйбыз. Ләкин укучылар куп вакытта тизэйткечләренә такмаклап әйтергә генә тырышалар. Шуна күрә анын эчтәлеген югалтмыйча, мәгънәле итеп, акрын гына ашыкмыйча гына сөйләтә башлап, авазларынын дөрес янгырышына ирешкәч, кызулата барабыз. Тавышларны аңлаешсыз әйткән балалар берсен икенчесенә алыштыралар (бигрәк тә алар инде үз сөйләмәнен кимчелекләрен аңлаган

булсалар), таныш булмаган кешеләр белән сөйләшәргә, шигырьләр укырга оялалар, башка балалар аларны аңламаслар яки, тагын да начаррагы, алардан көләрләр дип куркып, уеннардан качалар. Бер сузне дөрес әйтмәү дә баланы жәрәхәтләргә мөмкин. Әгәр бала авзларны дөрес әйтми һәм бу хакта белә икән, ул бу авазлар белән сүзләргә кулланмаса тырыша, шул ук вакытта башка, кайвакыт һәрвакытта да уңышлы булмаган сүзләргә алыштыра, шуна күрә сөйләм төгәл түгел, ә кайвакыт тирә - юндәгеләр өчен аңлаешсыз була.

Тизәйткечләргә гадиләреннән башлап катлаулыларына күчә барырга кирәк. Һәр балага уникаль яктан якын килергә кимчелекләрен юкка чыгарырга ярдәм итү зарур. Тизәйткечләргә уку процесында куллану бик отышлы нәтижеләр бирә. Укучылар белән һәр даим кулланып, укучыга унай, кызыклы булган тизәйткечләр сайлау бик уңай ачыклык кертә. Тизәйткечләргә - ятлап, өйрәнәп, файдаланып.

ФАЙДАЛАНЫЛГАН ӘДӘБИЯТ

1. Зиннурова Ф.М. Үз илемдә, үз теләмдә. – Казан : Мәгариф, 2009. - 165 с.
2. Зиннурова Ф.М. Бала сөйләмәндәгә кимчелекләргә төзәтү. - 2-е изд.-е, пересм. – Казан : Татарстан китап нәшрияты, 2014. - 256 с.
3. Хәйруллина А. Х. Тел күрке – сүз. – Казан : Татарстан китап нәшрияты, 1978. - 26 с.

Минигалеева Гульнара Вильдановна
преподаватель по классу баяна первой квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7» им. Багаутдиновой Л.Х.»

**МЕТОДЫ И ПРИЁМЫ РАБОТЫ С ОДАРЁННЫМИ ДЕТЬМИ
В КЛАССЕ БАЯНА ПО ОСВОЕНИЮ ШТРИХОВОЙ БАЗЫ
ДЛЯ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА
МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

Художественный образ - особая форма отражения и познания. В музыке черты художественного образа заключаются в совокупности всех элементов музыкальной речи, её интонационно-мелодическим строем, выразительными особенностями метра, ритма, темпа, лада, гармонии, динамических оттенков, а также композицией музыкального произведения.

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

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

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

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

Для качественной игры необходимо изучить произведение «изнутри». Значительное место в работе над произведением занимает анализ. Необходимо всё понять, ведь понять, это сделать первый шаг к тому, чтобы полюбить.

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

Особое место следует уделять штрихам. «Штрихи — это характерные формы звуков, получаемые соответствующими артикуляционными приемами в зависимости от интонационно- смыслового содержания музыкального произведения

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Legato – связная игра. Штрихи легатиссимо и легато имеют очень широкое распространение. Штрих легато является важнейшим средством кантиленной игры. Поэтому им должен в совершенстве владеть каждый баянист, если он хочет, что бы «пение» его инструмента не прекращалось, а звучание было ровным и плавным. Исполняемые этим штрихом народные песни звучат особенно хорошо. При игре легато пальцы располагаются на клавиатуре, поднимать их высоко нет никакой необходимости, не следует с

излишней силой давить на клавишу. Баянист должен запомнить с первых шагов обучения, что сила звука не зависит от силы нажатия клавиши

Non legato – исполняется одним из трех основных видов туше при ровном ведении меха. Звучащая часть тона сокращается на половину. Этот штрих приобретает ровность именно в том случае, когда звучащая часть тона будет равна искусственной паузе, возникшей между звуками мелодической линии.

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

Ясное слуховое представление штриховой палитры и забота о её разнообразии должны сопровождать работу над каждым музыкальным произведением. Кроме того, каждый штрих имеет множество градаций, которыми нужно уметь пользоваться в зависимости от интонационно-смыслового содержания того или иного отрезка музыкального материала. Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла.

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

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

внимание привлекает напевность звучания, выразительность мелодической линии.

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев И. Методика преподавания игры на баяне. - М: Музгиз, 1960. - 156 с.
2. Липс Ф. Искусство игры на баяне. - М., Музыка, 2011. – 144 с.

Мифтахова Ляйсания Ильдусовна

преподаватель по классу скрипки высшей квалификационной категории

МАУДО «Детская школа искусств №13 (Т)», г.Набережные Челны

РОЛЬ СЕМЬИ И СЕМЕЙНЫЕ ЦЕННОСТИ В ТВОРЧЕСКОМ РАЗВИТИИ РЕБЁНКА

Творческое развитие – это важный аспект формирования личности ребенка, позволяющий ему самовыражаться, находить нестандартные решения,

развивать воображение и креативность. В этом процессе семья играет первостепенную роль, выступая не только как источник любви и поддержки, но и как среда, формирующая ценности, интересы и мотивацию к творчеству.

Семья как первая творческая мастерская.

Семья является первой средой, где ребенок знакомится с миром и начинает экспериментировать. Именно здесь закладываются основы творческого мышления и формируются первые представления о красоте.

- Эмоциональная безопасность. Чувство безопасности и безусловной любви, которое дарит семья, позволяет ребенку не бояться совершать ошибки, экспериментировать и выражать свои идеи, не опасаясь критики.

- Пример для подражания. Дети часто копируют поведение родителей, поэтому, если родители сами увлечены творчеством (рисование, музыка, рукоделие, кулинария), ребенок с большей вероятностью проявит интерес к этим видам деятельности.

- Богатая сенсорная среда. Предоставление ребенку разнообразных материалов для творчества (бумага, краски, карандаши, глина, природные материалы) стимулирует его воображение и моторику.

Семейные ценности, способствующие творческому развитию.

Определенные семейные ценности создают благоприятную атмосферу для развития творческого потенциала ребенка:

- Любознательность и стремление к познанию. Поощрение вопросов ребенка, совместное изучение нового, посещение музеев, выставок, театров – все это расширяет кругозор и стимулирует воображение.

- Свобода самовыражения. Позволение ребенку выражать свои мысли и чувства, даже если они кажутся необычными или странными, помогает ему раскрыть свой творческий потенциал.

- Открытость к новому опыту. Поощрение экспериментов, предоставление возможности пробовать разные виды деятельности, участие в творческих проектах – все это способствует развитию гибкости мышления и креативности.

- Уважение к творчеству. Оценка не только результата, но и процесса, проявление интереса к работам ребенка, создание условий для демонстрации его достижений (организация выставок домашних работ, участие в конкурсах) – все это повышает мотивацию к творчеству.

- Совместное творчество. Совместная творческая деятельность (музицирование, рисование, лепка, конструирование, написание сказок, постановка домашних спектаклей) укрепляет семейные связи, развивает коммуникативные навыки и стимулирует воображение всех членов семьи.

Роль педагога в организации сотрудничества с семьей.

Педагог играет важную роль в информировании родителей о возможностях развития творческих способностей ребенка в семье и предоставлении им практических рекомендаций.

- Проведение консультаций и семинаров для родителей. Информирование родителей о важности семейного участия в творческом развитии ребенка, знакомство с различными методами и приемами развития креативности.

- Организация совместных мероприятий с родителями и детьми.

Проведение концертных и развлекательных программ, мастер-классов, выставок, конкурсов, творческих проектов, в которых принимают участие и дети, и родители.

- Предоставление рекомендаций по созданию творческой среды в семье.

Разработка и распространение памяток, буклетов с советами по организации творческой деятельности дома, подбору материалов и инструментов.

- Индивидуальный подход к каждой семье.

Учет особенностей семейного воспитания, интересов и потребностей ребенка при разработке индивидуальных рекомендаций для родителей.

- Поддержка инициатив родителей.

Поощрение участия родителей в творческой жизни класса и школы, предоставление им возможности делиться своим опытом и знаниями.

Практические рекомендации для родителей.

- Выделяйте время для совместного творчества с ребенком.
- Предоставляйте ребенку разнообразные материалы для творчества.
- Не критикуйте работы ребенка, а хвалите его за старание и оригинальность.
- Посещайте вместе с ребенком музеи, выставки, театры.
- Читайте ребенку книги и обсуждайте их.
- Поощряйте ребенка задавать вопросы и искать ответы.
- Создавайте в семье атмосферу любви, поддержки и взаимопонимания.

Семья играет ключевую роль в творческом развитии ребенка. Семейные ценности, такие как любознательность, свобода самовыражения, открытость к новому опыту и уважение к творчеству, создают благоприятную атмосферу для раскрытия творческого потенциала ребенка. Сотрудничество педагогов и родителей является важным условием для эффективного развития творческих способностей детей. Предоставляя ребенку любовь, поддержку и возможности для самовыражения, родители и педагоги помогают ему стать творческой личностью, способной мыслить нестандартно, находить оригинальные решения и реализовывать свой потенциал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк. - СПб.: Союз, 1997. - 96 с.;
2. Дружинин В.Н. Психология творчества // Психологический журнал / ред. А.Л. Журавлев. - СПб.: Питер, 2005. - С. 23-35;
3. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. - СПб.: Питер, 2009. - 434 с.

Мусина Регина Раисовна

преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер
высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств № 7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,

ЭТАПЫ ПОДГОТОВКИ К КОНКУРСАМ РАЗЛИЧНЫХ УРОВНЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ ДШИ

В последние годы выявлению и поддержке юных талантов, уделяется большое внимание, и исполнительские конкурсы играют здесь не последнюю роль. Именно конкурс является средством выявления и поощрения талантливых музыкантов. Но к конкурсам нужно много и кропотливо готовится. Это сложный, напряженный и вместе с тем ответственный процесс. Подготовка к конкурсам активизирует творческие возможности учащихся, способствует проявлению у них самостоятельности, ответственности, развитию коммуникативных навыков, стимулирует учащихся к более серьезным занятиям музыкой и, конечно, совершенствует мастерство педагогов. Нужно не забывать, что каждый ребенок имеет свои уникальные способности и интересы, и для их развития необходимо предоставить индивидуальные возможности, поддержку и условия, в которых ученик может раскрыть свой потенциал и достичь свой успеха. Каждому ученику своя сцена! Важно знать, что уровень и значимость сцены не влияет на качество в подготовки конкурсанта, каждый должен проявить себя максимально с лучшей стороны и в этом играет огромную роль поддержка педагога.

Конкурс с латинского concursus – встреча, столкновение - это соревнование с целью выявления лучших из участников. Цель любого соревнования, различного уровня – сравнение уровней мастерства участников, что способствует формированию профессионального роста и воспитанию волевых качеств конкурсантов. Участвуя в конкурсах, дети, неизбежно, начинают сравнивать свои успехи с достижениями других детей, повышается уровень самооценки, повышается уровень сложности исполняемой программы.

Но есть и другая сторона медали - в случае неудачного выступления на конкурсе педагог должен, прежде всего, поддержать ученика, помочь ему проанализировать ошибки и извлечь уроки для дальнейшего развития. Важно акцентировать внимание на позитивном опыте, полученном в процессе подготовки и участия, и мотивировать на дальнейшее совершенствование. Важно понимать, чтобы выпустить ученика на тот или иной конкурс, нужно учитывать способности и уровень подготовки. Необходимо сопоставить эти факторы с требованиями конкретного конкурса, чтобы определить, насколько ученик соответствует его целям и задачам, и сможет ли он достойно выступить и получить ценный опыт и не разочароваться в деле, которым он занимается в случае неудачного выступления.

Подготовка к конкурсам любого уровня не ограничивается малым промежутком времени. Это большой, кропотливый труд в несколько этапов:

1 этап – выбор конкурсной программы; 2 этап – ознакомление и разбор конкурсных произведений; 3 этап – работа над музыкальными произведениями, отдельными фрагментами; 4 этап – целостное оформление конкурсных произведений; 5 этап – достижения уровня концертной готовности к конкурсному прослушиванию; 6 этап – психологическая подготовка к конкурсу.

Выбор конкурсной программы. Педагог должен хорошо знать репертуар, чтобы подобрать интересную, достойную программу подходя индивидуально к каждому ученику исходя из его интересов, способностей и ориентируясь на уровень того или иного конкурса. Следует подбирать произведения, которые способны раскрыть индивидуальность ученика, раскрыть его творческие и технические возможности. Наряду с этим педагог должен знать положительные стороны способностей ученика, которые необходимо подчеркнуть и отрицательные, которые можно смягчить и прикрыть.

Ознакомление и разбор конкурсных произведений. Для начала педагогу необходимо исполнить произведения так, чтобы увлечь ученика, чтобы у юного музыканта возникло желание исполнить эти произведения. Получить свое

представление о музыке может помочь и прослушивание звукозаписей. Лучше послушать произведения в нескольких разных исполнениях. Это позволит расширить кругозор, развить музыкальный слух и сформировать собственные предпочтения музыки. Но нужно быть осторожным, многие записи в просторах интернета не достойны даже их просмотра. Обязательно нужно познакомить ученика с творчеством композитора, чью музыку он будет исполнять, историей создания этих произведений. Надо составить представление о характере и форме произведений. Затем работа начинается с тщательного разучивания нотного текста в медленном темпе. Разбор произведения должен быть сразу грамотным (точная аппликатура, штрихи, оттенки), чтобы сэкономить время работы для следующих этапов подготовки.

Работа над музыкальными произведениями, отдельными фрагментами. Эта самая длительная стадия разучивания произведений. Успех работы на этом этапе зависит от того, насколько удалось преподавателю продумать разбивку на небольшие отрывки, определить порядок работы над ними. Необходимо выявить самые сложные места, обдумать способы преодоления трудностей. Для этой стадии работы характерно многократное повторение отдельных элементов произведения. Каждое проигрывание должно нести в себе определенную цель – поиск подходящего звучания, артикуляционного приема, решение технических задач, выбор правильной аппликатуры, соблюдение метроритмических задач и т.д. Чем яснее играющему цель повторения, тем эффективнее и экономнее по затрате времени будет процесс выучивания.

Целостное оформление конкурсных произведений. На этом этапе особой задачей является сведение всего воедино и нахождение общего темпа. Чтобы охватить произведение как единое целое, надо ощущать линию мелодического движения, уметь создавать длинные фразировочные волны. Нужно рельефно обрисовывать динамическое движение. И, конечно, педагогу следует научить юного музыканта входить в образ, настраиваться на игру еще до ее начала. На этой стадии можно записать игру ученика на диктофон или

видео, чтобы он смог услышать и увидеть себя со стороны. Затем обсудить с учащимися его исполнение и сделать важные выводы.

Достижения уровня концертной готовности к конкурсному прослушиванию. Перед конкурсом и педагог, и сам ученик должны быть уверены, что программа полностью готова и тогда не будет боязни неудачного выступления. Есть несколько приемов для проверки выученного материала:

- исполнение произведения с любой фразы или части, предложенных педагогом;
- исполнение произведений не глядя на клавиатуру;
- исполнение произведений с отвлекающими факторами (разговор по телефону, ходьба в классе и т.д.);
- исполнение произведений после выполнения прыжков или приседаний до большого учащения пульса (эффект состояния выхода на сцену).

Психологическая подготовка к конкурсу. Конкурсное выступление – один из сложных видов деятельности, который предполагает владение определенным комплексом знаний и навыков. Перед учащимися стоит огромная задача: раскрыть художественный образ музыкального произведения, раскрыть замысел композитора в тоже время исполнитель испытывает на сцене сильное волнение. Ученику нужно преодолеть свои страхи, сомнения, неуверенность. Одним из важных моментов при подготовке к конкурсным прослушиваниям является развития ряда важных психологических характеристик – умение концентрировать внимание, управлять своими эмоциями, приводить себя в оптимальное концертное состояние. Важно обретенное собственное концертное опыта, нужно как можно больше участвовать в различных концертах, обыгрываться на разных площадках, почувствовать радость от общения с публикой и творческого вдохновения.

Значение конкурсной деятельности в развитии юного музыканта трудно переоценить. В ходе подготовки к конкурсам различных уровней перед педагогом и учениками стоит задача – найти пути решения проблем

исполнительской, эмоциональной готовности и значимых психологических задач, а итоговая цель реализовать их.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. – М.: Классика-XXI, 2006. – 75 с.
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М.: 2004. – 494 с.
3. Штепан П. Дети и исполнительские конкурсы // Достал Я. Ребенок за роялем. – М.: Музыка, 1981. – 162 с.

Мухаметшина Венера Робесовна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ИГРА В АНСАМБЛЕ КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР В ПРОЦЕССЕ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАНТА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

В классе фортепиано есть различные формы работы. Но особыми развивающими возможностями обладает музицирование в ансамбле, как одна из самых доступных форм ознакомления учащимися с миром музыки.

Ансамблевое музицирование в классе фортепиано-это одна из наилучших форм сотрудничества между педагогом и учеником, наилучшая форма взаимодействия между учениками. Такая форма деятельности способствует реализации принципов развивающего обучения. Игра в ансамбле способна сыграть активную роль в процессе становления и развития музыкального сознания, мышления, интеллекта. Ансамблевое музицирование включает в себя различные виды деятельности учащихся: чтение с листа, подбор по слуху. Фортепианный дуэт как жанр сформировался в XIX столетии. В XVIII веке клавишные инструменты имели очень маленькую клавиатуру, только для одного исполнителя.

С появлением фортепиано развитие фортепианного ансамбля начало распространяться очень быстро и к началу XIX века фортепианные дуэты утвердились как самостоятельная форма музицирования. Четырехручное исполнение оказалось способно и к воспроизведению оркестрового эффекта, и долгое время являлось источником ознакомления с балетом, симфонией и оперой.

Многие композиторы XIX века писали музыку для фортепианных дуэтов. Ф. Шуберт, наследство которого в этом жанре не имеет аналогов в истории музыки. Он открыл совсем новые свойства фактуры, достиг высочайшего мастерства в области колорита, новых красок инструмента. К. Черни и Ф. Лист положили начало важнейшей функции фортепианного дуэта музыкально – просветительской. Даже появилась традиция издавать симфонические, камерные, оперные произведения в переложении для любого количества участников ансамбля. Иногда эти переложения становились более известными чем оригинал. Так случилось с «Венгерскими танцами» И. Брамса, «Славянскими танцами» А. Дворжака, «Детскими играми» Ж. Бизе.

В России фортепианный дуэт распространился, прежде всего, как вид домашнего музицирования, в салонах, на приемах московской и петербургской знати.

Слово «ансамбль» в переводе с французского означает единство. Переоценить роль ансамбля трудно, оно дает ощущение поддержки, «чувство локтя». Почему это важно? В будущем музыкант становится либо участником ансамбля, либо концертмейстером. Конечно, партнеры не должны быть случайными, ансамбль формируется из учащих, равных по природным и музыкальным данным, по характеру, вкусам, интересам, уровню развития. Очень важно умело подобрать материал для ансамбля. Партия ученика должна быть простой, располагаться в удобной позиции, а партия педагога должна представлять ровную пульсацию, заменять ученику счет. В этом случае ученик находится в определенных рамках.

Игра в ансамбле не требует от исполнителя такого уровня виртуозности, который требуется солисту, поэтому он может больше концентрироваться на образе и характере произведения. Во-вторых, совместное творчество создает атмосферу непринужденности, благоприятный психологический климат, раскрепощение. А постоянное вслушивание в игру партнера развивает слух и метроритм. Включение в репертуар музыки различных жанров способствует расширению стилистических знаний, пониманию особенностей национальной музыки и композиторских стилей.

Очень важна и воспитательная функция ансамбля. Ребенок учится думать о партнере, слушать его, решать вместе различные проблемы. Выработка чувства ответственности перед партнером не только пригодится ребенку при адаптации в социальной среде, но и поможет понять необходимость точного исполнения текста(счет, паузы, штрихи и т.п.) Дети по своей природе любопытны, их легко заинтересовать, но надо помнить, что они легко могут утратить интерес к предмету, если чувствуют, что ничего не получается. Вот здесь и появляется «палочка-выручалочка»- ансамбль. Участие в игре партнера придает ему уверенность и отвлекает от заикленности на собственных проблемах.

А.Д. Готлиб выделяет три основополагающих принципа ансамблевой игры:

1. Синхронное звучание всех партий, то есть единство темпа и ритма;
2. Уравновешенность в силе звучания партий;
3. Согласование штрихов всех партий, единство приемов и фразировки.

Игумнов писал, пианисту очень помогает общение с инструменталистами и вокалистами. Оно углубляет понимание стиля, звукоизвлечения, ведения мелодии, общей эрудиции. В настоящее время камерное музицирование приобретает все большую популярность. Появляется музыка для нетрадиционных составов. В этих составах важным является синхронность и балансировка звучания партий.

Таким образом, рассмотрев развивающие возможности ансамблевой игры, мы приходим к следующему заключению:- раздвигая горизонты познаний учащихся в музыке, пополняя багаж его слуховых впечатлений, обогащая его профессиональный опыт, игра в ансамбле способна сыграть активную роль в процессе становления музыканта, особенно на начальном этапе обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Готлиб А.М. Основы ансамблевой техники. - М.: Музыка, 1991. - 94с.
2. Мильштейн Я.И. Вопросы теории исполнительства.- М.: Музыка, 1993.-266 с.
3. Тимакин Е. М. Музыкальная педагогика и исполнительство.- М. Музыка, 2009.-167с.

Николахина Анна Валерьевна
концертмейстер высшей квалификационной категории
МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств № 7 им. Л.Х.Багаутдиновой»

**ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА РАБОТЫ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В АНСАМБЛЕ С СОЛИСТАМИ
В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику. Концертмейстеру не обойтись без умения слышать детали партии солиста, соизмерять звучность фортепиано с возможностями инструмента и художественным замыслом. При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке, контролировать чистоту строя инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного звучания в

ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при аккомпанементе гобойю, фаготу, валторне, тубе.

В ансамбле с юным солистом следует учитывать такие факторы, как степень общего музыкального развития ученика, его техническую оснащенность, возможности конкретного духового инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля является типично аккомпанирующей, солист всегда играет ведущую роль, несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более слабым партнером. В этих условиях хороший концертмейстер не должен выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры. В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание флейты в руках слабого ученика после «громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким» солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями ученика.

На этапе выхода произведения на концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру ученика, или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты. Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык ученик в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки исполнения. Выйдя на сцену, необходимо подготовиться к игре раньше своего младшего партнера, если они начинают одновременно. Очень часто ученики начинают играть сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что может заставить концертмейстера врасплох. Иногда пианисту бывает необходимо самому показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Ученик, который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от самостоятельности и теряет необходимую для солиста инициативу.

Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживая жесткий темп и ритм. Сущность аккомпанирования юному солисту состоит в том, чтобы помочь ему выявить свои, пусть скромные намерения, показать свою игру такой, какая она есть на сегодняшний день. Иногда бывает, что ученик вопреки классной работе не справляется на концерте с техническими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой подгонять уставшего солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за учеником, даже если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их. Если солист фальшивит, необходимо попытаться ввести своего подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но ученик этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

Очень распространенным недостатком ученической игры является «спотыкание», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот. Обычно ученики пропускают несколько тактов. Быстрая реакция концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность почти незаметной для большинства слушателей. Более каверзной является другая, типично детская ошибка. Пропустив несколько тактов, «добросовестный» ученик возвращается назад, чтобы сыграть все пропущенное. Даже опытный концертмейстер может растеряться от такой неожиданности, но с течением времени вырабатывается внимание к тексту и способность сохранять ансамбль с учеником, несмотря на любые сюрпризы.

Выдержка концертмейстера в таких ситуациях позволит избежать образования у учащегося комплекса боязни эстрады и игры на память. Еще

лучше обговаривать до концерта, с каких моментов может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных частях формы.

Работа концертмейстера в школе искусств включает в себе и чисто творческую (художественную), и педагогическую деятельность.

Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, владения ансамблевой техникой, знания основ певческого искусства, особенностей игры на различных инструментах, также отличного музыкального слуха, специальных музыкальных навыков по чтению и транспонированию различных партитур, по импровизационной аранжировке на фортепиано.

Деятельность концертмейстера требует от пианиста применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокальной и хоровой литературы, педагогики – в их взаимосвязях.

Для педагога по специальному классу - концертмейстер – правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста - инструменталиста - концертмейстер – и помощник, и друг, и наставник, и педагог. Право на такую роль может иметь далеко не каждый концертмейстер – оно завоевывается авторитетом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, настойчивостью, ответственностью в достижении нужных художественных результатов при совместной работе с солистами, в собственном музыкальном совершенствовании.

Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличия у него комплекса психологических качеств личности, таких как большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в неожиданных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость.

Специфика работы концертмейстера требует от него особого универсализма, мобильности, умения в случае необходимости переключиться

на работу с учащимися различных специальностей. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая (за редким исключением) не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барина 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 - М.: Музыка. - Вып. 11-й - 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.

Панкова Наталья Владимировна,
преподаватель хореографии высшей квалификационной категории

Гайнутдинова Роза Миннахматовна,
концертмейстер первой квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ИЗУЧЕНИЕ БАЛЕТНЫХ ПОЗИЦИЙ РУК И НОГ

Мастер класс

Дата и место проведения: 10.12.2025, Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой

Возраст учащихся: учащиеся 3 класса ,9 лет.

Цель: изучить балетные позиции рук и ног в младших классах на уроке классического танца.

Задачи:

Образовательные

- освоить основы классического танца;

- развивающие:

- организовать и сосредоточить внимание учащихся и направить все усилия на физическую нагрузку;

- подготовить двигательный аппарат учащихся: мышцы, связки и суставы для классического экзерсиса;

- выработка выворотности ног в упражнениях у станка и на середине зала;

- воспитывать начальные движения координации у станка и на середине зала;

- выработать навыки правильности и чёткости исполнения;

- выработка апломба (устойчивости);

воспитательные:

- развивать танцевально-ритмическую координацию движений и выразительность;

- формировать общую культуру, художественно-эстетический вкус;

- формировать навыки коллективного общения;

- раскрывать индивидуальность учащихся.

Здоровье сберегающие:

- развивать пластичность, координацию, хореографическую память, внимание, формировать технические навыки исполнения;

- воспитывать силу, выносливость, укреплять нервную систему;

Методы и приемы обучения:

- наблюдение,

- демонстрация (показ движений).

- словесное объяснение.

- практический,

- наглядный.

Реализуемые педагогические технологии:

- развивающего обучения,
- художественные.

Тип урока:

стандартный

ознакомительный

Используемое оборудование:

Музыкальный инструмент: фортепиано.

Нотный материал.

Станки.

Зеркала.

Музыкальный материал:

Музыка классических русских и зарубежных композиторов квадратного построения с четким ритмическим рисунком и ярко выраженной фразировкой. Музыкальное сопровождение подобрано к данной возрастной категории по темпу, ритмическому рисунку, динамической окраске.

Структура урока:

- 1 этап: организационный.
- 2 этап: подготовительный (разминка).
- 3 этап: основной.
- 4 этап: заключительный.

Ход урока:

№	Этапы	Действия педагога	Действия детей
1.	Организационная часть.	Тема, цель и задачи урока объявляются детям после "поклона". Здравствуйте. Сегодня на уроке мы познакомимся с позициями рук и ног. Ваша задача быть внимательными. Следите за правильностью исполнения и музыкальностью. Пожалуйста, приготовьтесь к разминке.	Вход в зал. Построение детей в линию у станка. Приветствие педагога. Поклон м/р 3/4.
2.	Подготовительный этап (разминка)	Музыкальное сопровождение, муз. р-р 2/4. -упражнения для головы; -упражнение с предметом (скакалка)	Учащиеся поворачиваются лицом к зеркалу и исполняют подготовительные упражнения для разогрева

			мышц.
3.	Основная часть.	Изучение нового у станка. -20 мин. 1) позиции ног; 2) позиции рук; 3) relevés (1,2 позиции). Комбинации на середине зала. 1) упражнения для рук; 3) temps sauté (по 1,2 позициям). Преподаватель контролирует правильность исполнения изученных ранее элементов.	Учащиеся знакомятся с позициями ног и рук у станка. Применяют их в упражнении. Учащиеся исполняют комбинации на середине зала с применением изученных элементов.
4.	Заключительная часть.	Подведение итогов. Рефлексия (что узнали, чему научились) План работы на следующее занятие. Построение, поклон детям. Аплодисменты и слова благодарности за занятие.	Дети внимательно слушают информацию, стоя в 1-ой свободной позиции на середине зала лицом к зеркалу. Поклон педагогу и концертмейстеру. Аплодисменты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышников Т. А. Азбука хореографии. Методические указания в помощь учащимся и педагогам детских хореографических коллективов, балетных школ и студий. - СПб.: Респект, Люкси, 1996. – 253 с.
2. Ваганова А.Я. Основы классического танца. - СПб: Лань, 2007.- 192с.
3. Костровицкая В. 100 уроков классического танца. - Л: Искусство, 2019 - 262с.

Петрова Лидия Ивановна

преподаватель хореографии высшей квалификационной категории,

Дзюбенко Эльза Рафисовна,

концертмейстер первой квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

РАЗВИТИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОСТИ НА УРОКАХ НАРОДНОГО ТАНЦА

Фрагмент открытого урока

Преподавателям по хореографии необходимо знать методику преподавания, методы и приемы для развития необходимых качеств учащихся.

Хореографические занятия совершенствуют детей физически, укрепляют их здоровье. Они способствуют правильному развитию связочного и костно-мышечного аппарата, формирует осанку, развивают артистичность. Включение в exersice танцевальных элементов способствует развитию танцевальности. Проучивание этюдов знакомит учащихся с элементами движений, характером и манерой исполнения танцев народов мира.

На уроке представлен материал многолетнего опыта работы в данной тематике для использования преподавателями хореографии в своей работе. Мастер-класс предназначен для преподавателей по предмету «хореография» в хореографических школах, школах искусств, хореографических студиях и танцевальных коллективах.

Тема - Развитие танцевальности на уроках народного танца

Цель: Повышение мотивации учащихся к занятиям народным танцем посредством разучивания танцевальных элементов танцев народов мира.

Образовательные задачи:

- сформировать у учащихся специальные навыки исполнения exersice в народном характере;
- интенсифицировать движение учащихся к самостоятельности в познании русского народного танцевального искусства.

Развивающие задачи:

Способствовать:

- раскрытию потенциальных возможностей каждого учащегося в хореографии;
- развитию творческого воображения учащегося;
- формированию костно-мышечного аппарата;
- развитию познавательной активности учащихся и позитивной мотивации к обучению в ДШИ;
- развитию интеллектуально-волевой и эмоциональной сфер.

Воспитательные задачи:

Способствовать:

- воспитанию художественно-эстетического вкуса;
- формированию чувства коллективизма, понимания собственной значимости каждым участником коллектива;
- воспитанию бережного отношения к своему телу;
- воспитанию трудолюбия в достижении конечных результатов;
- воспитанию толерантности, трудолюбия и аккуратности;
- проявлению интереса к выполнению специальных упражнений.
- Ожидаемый результат занятия:
 - обучающийся, имеющий представление о элементах движений, характере и манере исполнения танцев народов мира;
 - обучающийся, владеющий навыками и умениями исполнения движений в различных характерах.

Время проведения занятия: 15 мин.

Целевая аудитория: учащиеся 7 класса

Тип занятия – демонстрация полученных знаний.

Основные термины, понятия – манера исполнения, характер исполняемого движения, exercise.

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

Оборудование: фортепиано, нотный материал.

Формы работы: индивидуальная, самостоятельная, фронтальная.

Ход урока.

Организационный этап

1. Поклон в характере татарского танца.

Демонстрация полученных знаний

2. Demi plie et grand plie в татарском характере.

3. Battements tendu в белорусском характере

4. Battements tendu jete в белорусском характере

5. Каблучное движение в русском характере

6. Веребочка на середине зала

7. Дробная комбинация

8. Венгерский этюд.

Заключительный этап

11. Поклон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышников Т. А. Азбука хореографии. Методические указания в помощь учащимся и педагогам детских хореографических коллективов, балетных школ и студий. - СПб.: Респект, Люкси, 1996. – 253 с.

2. Буренина А. И. Ритмическая пластика. Программа по ритмической пластике для детей дошкольного и младшего школьного возраста. – СПб.: ЛОИРО, 2000. – 220с.

3. Зуев Е. И. Волшебная сила растяжки. – М.: Советский спорт, 1990. - 47 с.

4. Цацулин П. А. Растяжка расслабление. – М.: АСТ, Астрель, 2010. - 160 с.

Рассказчикова Татьяна Алексеевна,

преподаватель по классу флейты высшей квалификационной категории

МБУДО «Детская школа искусств – Созвездие», г. Нижнекамск

**ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА К КОНЦЕРТНЫМ
ВЫСТУПЛЕНИЯМ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ НА МУЗЫКАЛЬНЫХ
ИНСТРУМЕНТАХ**

Исследования, проведенные доктором психологических наук Л.Л. Бочкаревым на конкурсах и в классах учебных музыкальных учреждений показали, что психологической подготовкой музыканта следует считать индивидуальный для каждого учащегося комплекс определенных упражнений и рекомендаций, детерминированный индивидуальными личностными и психофизиологическими особенностями каждого учащегося, позволяющий ему достигать наиболее комфортного и эффективного для исполнения музыкальной программы психологического состояния в процессе концерта. Волнение присутствует у всех музыкантов, имеющих опыт выступлений и новичков на сцене. Но разница в том, что опытные музыканты умеют быстрее адаптироваться к экстремальным условиям конкурсного или концертного выступления, а также с опытом приобрели способности регулировать свои психические состояния. Поэтому их волнение даже полезно для более яркого и эмоционального выступления. У молодых исполнителей, не имеющих большого опыта выступлений на сцене, преобладало сильное возбуждение, а у некоторых даже состояние апатии. У них пропадало желание выступать. В таких случаях без помощи психолога или без знаний саморегуляции своего психического состояния при подготовке к концертному выступлению обойтись невозможно. Поэтому, основной задачей педагога и в дальнейшем самого музыканта-исполнителя, подчеркивает Л.Л. Бочкарев является «поиск путей и средств обеспечения психической готовности музыканта к публичному выступлению в процессе работы над музыкальными произведениями».

Выступление на концерте всегда сопряжено с определенным стрессом для выступающего. Но когда, фактически, впервые в жизни каждого учащегося

музыканта происходит его первое выступление? Полагаю, что первым выступлением в жизни подавляющего большинства музыкантов можно назвать урок в классе по специальности. Речь идет об уроке, на котором ребенок впервые показывает преподавателю свое первое домашнее задание. С этого момента наступает исполнительская деятельность маленького музыканта, с этого момента педагог должен подготавливать его психологическое состояние.

Педагог – это очень важный «зритель» для своего ученика. От его мнения ученик может очень серьезно зависеть. «Роль личности преподавателя в образовательном процессе не просто огромная. Эта роль основополагающая. Образовательный процесс – это не только передача необходимой научной информации, но и процесс взаимодействия педагога и обучающихся - их взаимовлияние друг на друга, обмен эмоциями, мыслями, переживаниями».

Феномен сценического волнения у музыкантов может быть выражен настолько ярко, что иной раз, по мнению многих психологов, это может привести к тому, что начинающий музыкант будет вынужден навсегда отказаться если не от профессии музыканта в целом, то от сольной концертной деятельности.

В этом направлении в настоящее время проводятся исследования и результаты получаются весьма интересными. Так профессор музыки Мишель Жангра в университете штата Огайо (США) использует для разработки методики преодоления сценического волнения медицинские теории, описывающие работу головного мозга человека.

Известно, что человеческий мозг состоит из двух полушарий, каждое из которых имеет свои функции. Левое полушарие отвечает за аналитику. Именно его мы используем, когда занимаемся теоретической деятельностью, то есть считаем, рассчитываем, решаем задачи, говорим и т.д. Правое же полушарие отвечает за эмоционально образное мышление. Известно, что великий композитор А. Шнитке, после перенесенного им инсульта, стал хуже говорить. Левое полушарие, отвечающее за речь, пострадало от инсульта. Но, по его собственным словам, после болезни он стал значительно лучше сочинять

музыку. С точки зрения медицины это вполне объяснимо. Правое полушарие стало работать более активно, за счет большего притока крови.

По мнению Мишель Жангра, когда мы репетируем, нам не нужно столь сильно контролировать себя и задумываться над тем, как, к примеру, мы выглядим, а насколько правильно технически мы исполняем тот или иной музыкальный пассаж. Нам не требуется чрезмерная активность левого полушария. Мы отдаемся художественно-эмоциональному содержанию музыкального сочинения. Но совсем по-другому мы ведем себя во время концерта. Мы выходим на сцену и знаем, что вокруг нас десятки (а иногда и сотни) зрителей, и нам очень важно исполнить музыкальное произведение так, чтобы им понравилось. И здесь роль левого полушария очень важна. Мы начинаем усиленно задумываться о том, насколько правильно мы выходим на сцену, как именно мы выглядим в глазах других, мы начинаем бояться того, что неверно сыгранная нота будет услышана абсолютно всеми зрителями и это полностью испортит впечатление от нашего выступления. И чем больше мы задумываемся об этих вещах, тем меньше возможностей остается у нас для интерпретации художественно-эмоционального содержания музыки. Левое полушарие побеждает правое. Профессор Жангра рекомендует заниматься развитием обоих полушарий. Его решение представляется «техническим», что вовсе не отменяет его ценности. Он рекомендует: регулярно делать аудиозаписи и видеозаписи своих выступлений. Также Жангра отмечает необходимость переосмысления причин волнения. Очень многие музыканты волнуются из-за первых неудач на поприще сольного исполнительства на заре карьеры. Эти первые неудачные опыты могут быть чрезвычайно болезненными, поэтому, считает Жангра, необходимо признать возможность того, что вы вполне можете потерпеть неудачу, и лишь осознав и приняв это вы сумеете двигаться дальше. И, наконец, он говорит о необходимости уверенно и открыто держаться на сцене. Публика очень хорошо считывает ваши эмоции и настроение, и если вы будете держаться уверенно, то и зрители будут воспринимать вас более благосклонно.

Следует отметить, что держаться уверенно просто только на словах. Выработка уверенности - первостепенная задача, стоящая перед любым музыкантом. И все решают ее по-разному, а кто-то так и не решает. Безусловно, огромную роль здесь играет опыт. Чем больше вы выступаете, тем меньше вероятность срыва из-за волнения на каждом последующем концерте. Поэтому в помощь музыкантам разрабатываются разные способы, чтобы справиться с волнением на сцене. Некоторые из них исполнители заимствуют у спортсменов. Выполняют специальные спортивные упражнения: прыгают с приседаниями, выполняют разного рода дыхательные упражнения, совершают руками и ногами круговые движения и др. Получив приличную дозу физиологического напряжения, пытаются эмоционально исполнить музыкальное произведение.

Также преодолеть сценическое волнение можно и вполне общеизвестным приемом: мощным усилием личной воли.

Успех на сцене достигается музыкантом только тогда, когда все три функции психики - интеллектуальная, эмоциональная и двигательная - действуют согласованно, поочередно уступая друг другу доминирующее положение, как в хорошем камерном ансамбле. Для преодоления негативных форм сценического волнения универсальных рецептов не существует. Учитывая индивидуальные особенности своей психики, музыкант может выбрать для себя собственный, проверенный временем способ подготовки к концертному выступлению.

Слова самовнушения помогают влиять на психофизиологические процессы, снизить волнение к предстоящему выступлению. Необходимо записать проговаривать следующие фразы: «Я быстро разбираю новые произведения, я прирождённый музыкант, добиваюсь поставленных целей, успех влечёт за собой новый успех». Большое значение для поддержания своего подсознания, играет искоренение негативных явлений, которые окружают наше существование. Нужно постоянно заботиться о содержании своего подсознания. Очень плохо, когда в него попадают негативные мысли. Собственное подсознание принимает негативные мысли за истину и начинает

их претворять в жизнь. Необходимо при любых обстоятельствах верить в свой безусловный и неизбежный успех на сцене (или в другой области), то он непременно и ярко проявится в жизни. Для этого используют практику замены негативных убеждений на позитивные. Приём визуализации, используемый вместе с позитивными утверждениями, даёт великолепные результаты. Наши убеждения и ожидания накапливаются и закрепляются за счёт мыслей и установок, которые мы внушаем себе.

Использование практики визуализации для успешного выступления. Несколько дней тренировок дают неплохой результат. Вначале занятий получаешь неприятные ощущения, которые мешают - страх, неуверенность, скованность. В эти моменты, нужно мысленно заменить свои негативные ощущения на позитивные - ясность мысли, цепкость пальцев, желание сыграть, уверенность в успехе.

Большую пользу дают позитивные утверждения, для уверенности в своих силах. Утверждения наполняют мозг мыслями, подкрепляющими вашу цель на данный момент, я всё могу, у меня всё получится, я успешный человек, я спокоен и собран, я уверен в себе, я с радостью выступаю на сцене, я очень трудолюбив и т.д. Нужно отметить, что техники ни в коем случае не заменяют работы за инструментом и не умаляют интенсивности домашних занятий. Они успешно работают только при условии добросовестной подготовки к концертному выступлению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. - Л.: Музыка, 1974. - 335 с.
2. Бочкарёв Л.Л. Психологические аспекты публичного выступления музыканта-исполнителя // Вопросы психологии. - М.: Классика XXI, 2006 - С. 68-80.
3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика-XXI, 2024. - 188 с.

4. Капустин Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика. Исслед. - Л.: Музыка, 1985. - 160 с.

Реддер Галина Леонидовна

преподаватель хореографии высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

РАБОТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА ПО СОЗДАНИЮ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА

Работа балетмейстера заключается в создании хореографического образа, который раскрывает замысел произведения и передаёт эмоциональное состояние героев зрителями. Балетмейстер должен обладать глубокими знаниями теории хореографии, техники исполнения движений, психологии и театрального искусства. Его задача – создать целостный образ постановки, сочетая движения, музыку, костюмы, декорации.

Цель. Создание выразительного и запоминающегося хореографического образа, способствующего раскрытию идейного содержания спектакля и обеспечивающего эстетическое удовольствие зрителей.

Задачи:

Разработать концепцию постановки, соответствующую замыслу автора и требованиям театра.

Создать оригинальную композицию номеров, отражающую индивидуальные особенности персонажей и сюжет произведения.

Обеспечить точное исполнение движений артистами, добиваясь высокого уровня профессионализма.

Осуществлять координацию с другими специалистами (режиссёрами, художниками, музыкантами).

Поддерживать высокий уровень подготовки коллектива, мотивируя участников на достижение лучших результатов.

Постоянно совершенствовать собственные знания и навыки в области хореографии и смежных дисциплин.

Что такое хореографический образ

Искусство преобразует реальность, проходя её сквозь особую эстетическую призму, обогащаясь глубоким чувством прекрасного. Именно благодаря этому процессу возникает уникальное явление - художественный образ, который представляет собой особую форму отражения и интерпретации жизненных явлений. Основой деятельности режиссёра, балетмейстера, художника становятся личные наблюдения реальной жизни, ведь сама жизнь во всей её многосторонней красоте становится единственным источником вдохновения и материала для творчества.

Наше восприятие окружающего мира, наши чувства и мысли - это всего лишь отражение той реальности, которую мы видим вокруг себя. Процесс познания истины проходит последовательно: от конкретного восприятия реальных объектов до абстрагированного размышления над ними и последующего воплощения идей в практической деятельности. Этот процесс отражает законы диалектики, открывающие дорогу к познанию объективной реальности.

Хореографический образ отображает внутренний мир человека или иного персонажа, будь то человек, животное, птица или даже мифологическое существо, посредством выражения отношения данного персонажа к окружающим обстоятельствам. Характер персонажа проявляется на сцене в каждом действии, поведении, поступке, используя уникальные выразительные возможности хореографического искусства. Поскольку хореография неразрывно связана с музыкой, формирование и развитие хореографического образа тесно переплетаются с музыкальными особенностями исполняемого произведения.

Каждый творец-хореограф привносит собственные индивидуальные особенности в своё творчество: уровень собственной художественной культуры, специфичность мышления и воображение влияют на создание

образов. Например, работая над постановкой исторической тематики, балетмейстер первым делом изучает исторический контекст эпохи, внешность известных персонажей, литературные источники, картины художников и любые другие элементы, способные стимулировать фантазию. Однако итоговый результат, конкретные формы будущих образов зависят исключительно от личных качеств самого автора.

Для успешного формирования образа важно умение выделить главную мысль, найти самую суть среди множества деталей и впечатлений. Значительную помощь здесь оказывает глубокое понимание психологии человеческих характеров. Знание психологии позволяет не только верно распознавать типы характеров, наблюдаемые в повседневной жизни, но и грамотно конструировать линию поведения персонажей на сцене, сначала мысленно, а затем уже практически.

Итак, какими компонентами формируется хореографический образ? Каковы основные выразительные средства, применяемые балетмейстером для создания сценического образа в искусстве хореографии?

Основные компоненты хореографического образа:

1. Танцевальный язык. Это основа любого хореографического представления. Через движение, пластика танцора передаётся главная идея постановки. Важно учитывать не только сам танец («лексику»), присущую конкретному герою, но также интонацию движений, жестикуляцию, мимику и позы, создающие общий эмоциональный фон спектакля.

2. Поза (позирование). Позой называется определённое положение тела танцовщика. Она фиксирует важные ключевые моменты движения, являясь неотъемлемой частью общей композиции. Ярко подобранная поза способна подчеркнуть внутреннюю сущность характера персонажа, сделать его образ понятнее зрителю.

3. Мимика. Игра мышц лица передаёт настроение и внутренние переживания персонажа, показывает реакции на происходящие события.

Эмоциональная выразительность достигается правильным использованием мимики, усиливая воздействие образа на зрителей.

4. Ракурс. Термином обозначают расположение исполнителя относительно публики или партнёра на сцене. Грамотный выбор ракурса усиливает визуальное впечатление от исполненного движения, делая его более чётким и заметным зрителям.

5. Жесты. Средством общения в хореографическом искусстве выступают разнообразные жесты. Они дополняют танцевальные движения, подчёркивая внутреннее состояние героя, добавляя детализацию к образу. Жесты позволяют передавать идеи и эмоции визуально, минуя звуковую речь.

Иногда чрезмерное внимание к мелким бытовым подробностям может привести к утрате главного смысла произведения, снижению его художественной ценности. Примером подобного подхода служат некоторые картины Врубеля, иллюстрирующие демонстративную условность при сохранении правдоподобия.

Особенно сложно создавать образ современного человека. Главная трудность состоит в необходимости избегать фальши в передаче поведенческих реакций, эмоций и внешнего облика героя. Современный персонаж непременно должен обладать ярко выраженными индивидуальными характеристиками, исключая схематизм и поверхностность описания.

Таким образом, сценический образ — это сложный синтез внутренней сущности и внешней оболочки личности. Для раскрытия всех аспектов такого образа балетмейстер использует множество инструментов: композицию танца, динамику движений, работу с пластикой тела, мимика, жесты, драматургию развития сюжета и музыкальные акценты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сергеева О.Н, История балета: Учебное пособие. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2013.- 384с.

2. Хрусталёв Г.Г. Современный танец и проблемы его развития: монография. – Челябинск: Южно-Уральская государственная академия культуры и искусств, 2014. – 240с.

3. Щукин Н.Е. Искусство балетмейстера: Методическое пособие. – М.: Всероссийская школа театрального мастерства, 2021. – 208с.

Рудзит Лариса Викторовна

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,

**АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ
УЧАЩЕГОСЯ ПИАНИСТА НА ПРИМЕРЕ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА»
П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

Мощнейшим средством формирования личности ребенка, его нравственных и духовных ценностей является музыка, которая воздействует на чувственно-эмоциональную сферу, опосредованно развивая его личностные качества – доброту, милосердие, патриотизм. Неиссякаемой сокровищницей традиционных ценностей и нравственных идеалов, выработанных культурно-историческим опытом столетий и необходимых для формирования нравственных устоев личности, являются выдающиеся произведения литературы и искусства. Среди детской музыкальной литературы одним из самых популярных сочинений является «Детский альбом» П.И. Чайковского. Каждая пьеса этого альбома неоднократно проанализирована с точки зрения фортепианной технологии, выразительности, описана каждая длительность, лига, интонация. Но что привносит «Детский альбом» в душу и разум маленького пианиста – только ли определенный набор фортепианных приемов и навыков? Ориентируясь на программные названия пьес, пройдемся по страницам «Детского альбома».

Пьеса «Мама» написана в виде дуэта, как будто поющему голосу матери вторит голос ее давно повзрослевшего сына. Музыка очень трогательная в своей открытости, наполненная искренним теплом и любовью. Самое первое, что раскрывает нашу сущность, – это отношение к матери. П.И. Чайковский был очень привязан к своей матери, он писал: «Я никогда не помирюсь с мыслью, что моя мать, которую я так любил, и которая была таким прекрасным человеком, исчезла навсегда и что уж никогда мне не придется сказать ей, что после 23 лет разлуки я все так же люблю ее...»

Одной из самых главных нравственных ценностей, которые надо прививать молодежи, является патриотизм, любовь к своему Отечеству. Для П.И. Чайковского эти два понятия были неразрывно связаны. В его письме к Н.Ф. фон Мекк читаем: «Отчего простой русский пейзаж, отчего прогулка летом в России, в деревне по полям, по лесу, вечером по степи, бывало приводила меня в такое состояние, что я ложился на землю в каком-то изнеможении от наплыва любви к природе, от тех неизъяснимо сладких и опьяняющих ощущений, которые навевали на меня лес, степь, речка, деревня вдали, скромная церквушка, словом, все, что составляет убогий русский, родимый пейзаж».

Россия всегда была известна своими длинными, суровыми зимами; наверное, поэтому перед нами картина неприветливого, вьюжного зимнего утра в одноименной пьесе. Эта музыкальная картина, проникнутая той особой щемящей грустью, которая свойственна пейзажу в русском классическом искусстве вообще и творчеству П.И. Чайковского в частности. Вся пьеса построена на секвенционном развитии одной нисходящей секундовой интонации, которая имеет очень яркую семантическую окраску – жалобы, страдания, плача.

Другая запечатленная в музыке картина природы пьеса «Песня жаворонка». В русской традиции еще с языческих времен закрепилось особое отношение к жаворонку как к символу наступающей весны. Вся пьеса – это звукоподражание птичьим трелям, варьирование одного короткого «птичьего

мотива». Мелодия в верхнем регистре звучит легко, звонко, задорно, передавая радостный щебет птиц, знаменующий пробуждение природы от зимнего сна.

«Сказка – великая духовная культура народа, которую мы собираем по крохам, и через сказку раскрывается тысячелетняя история народа», – отмечал А.Н. Толстой. Среди ярких впечатлений детства, к которым обращается П.И. Чайковский, надо отметить образы русских народных сказок. В «Детском альбоме» мы находим две пьесы-сказки: «Нянина сказка» и «Баба-Яга».

В цикле эти две пьесы идут одна за другой и связаны друг с другом не только сказочным содержанием, но и похожими средствами выразительности, используемыми композитором. В «Няниной сказке» можно представить себе няню-старушку, которая неторопливо начинает сказывать про Ивана-царевича, отправляющегося на своем верном коне в заповедный лес – в музыке явственно слышен перестук копыт, а потом Баба-Яга, почувствовав, что «русским духом пахнет» разгоняет свою ступу и отправляется в погоню. Тут уже, в отличие от первой пьесы, движение стремительное: изображен полет – Баба-Яга догоняет царевича, но тот успевает спрятаться, и она, пронесшись у него над головой, улетает прочь.

Настоящая любовь к Родине невозможна без знания и почитания культурных традиций своего народа. В центре «Детского альбома» располагаются три пьесы, которые можно назвать русским мини-циклом: «Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская». В каждой из них композитор обращается к фольклорным истокам, как бы подтверждая высказывание М.И. Глинки: «...создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем», и использует вариационное развитие, так свойственное народной музыке.

«Русская песня» – обработка подлинной народной песни «Голова ль ты, моя головушка» на стихи А. Дельвига, при этом композиторские приемы подчеркивают именно русский характер музыки: многоголосие с меняющимся количеством голосов, переменный лад, неквадратное строение мелодии.

В пьесе «Мужик на гармонике играет» обыгрываются интонационные обороты и гармонические ходы, характерные для русских однорядных гармоник. Это скорее юмористическая зарисовка сценки, как будто бы подсмотренной на деревенской улице, когда мужик пытается играть на гармонике, бесконечно повторяя один и тот же аккорд. Так на этом многократно сыгранном аккорде пьеса и заканчивается.

За основу «Камаринской» П.И. Чайковский взял один из вариантов известной русской народной плясовой песни, ранее использованной М.И. Глинкой в своей оркестровой фантазии. В этой удалой и задорной фортепианной миниатюре можно услышать и балалаечные наигрыши, и звучание волынки, и аккорды гармоники, вся пьеса основана на звукоподражании тембрам народных инструментов.

С принятием на Руси православия, то есть с конца X столетия, христианская этика стала основой для формирования мировоззрения, эстетических идеалов и правил жизни в быту. Именно православие на протяжении многих поколений воспитывало в русских людях основы духовности и нравственности. В «Детском альбоме» есть две молитвы: «Утренняя молитва» и вечерняя «В церкви». «Утренняя молитва» – это удивительная по лаконичности, наполненности светом и благоговейным настроением поэтическая миниатюра. В основе пьесы «В церкви» лежит 50-й покаянный псалом Давида «Помилуй мя, Боже, по великой милости Твоей», использующийся в вечернем богослужении.

«Детский альбом» – уникальный цикл, одно из самых понятных, близких сердцу каждого ребенка, и одновременно одно из наиболее глубоких сочинений П.И. Чайковского. Очень актуально на сегодняшний день звучит цитата из письма П.И. Чайковского: «Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, русскую красоту лиц, русские обычаи...». В XXI веке многое изменилось в жизни человека, но духовно-нравственные ориентиры, необходимые людям, чтобы выжить и не потерять человеческий облик, остаются прежними.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. История фортепианного искусства.- М., 1988. – 415с
2. Малинина И. Детский альбом и Времена год» П. И. Чайковского.- М., 2003. – 28 с.
3. Духовно-нравственное воспитание детей: сайт КиберЛенинка - [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-muzykalnom-i-nravstvennom-i-duhovnom-vospitanii-mladshih-shkolnikov> (дата обращения: 05.12.2025).

Семенова Вероника Михайловна

преподаватель по классу баяна высшей квалификационной категории

МАУ ДО г.Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им.Л.Х. Багаутдиновой»

ОСНОВЫ ВЕДЕНИЯ МЕХА НА БАЯНЕ: КОМПЛЕКСНЫЙ АНАЛИЗ И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

*«Мех, словно лёгкие, «вдыхает жизнь» в произведение, являясь ключевым средством для создания художественной выразительности»
Фридрих Липс*

Ведение меха — ключевой элемент исполнительской техники баяниста, определяющий качество звукоизвлечения и художественную выразительность исполнения. В отличие от большинства музыкальных инструментов, баян позволяет управлять уже взятым звуком посредством изменения силы и характера движения меха. Этот механизм можно сравнить с певческим дыханием или ведением смычка на струнных инструментах. Цель данной работы — систематизировать знания о технике меховедения, раскрыть её физиологические и акустические основы, а также предложить методические рекомендации по формированию и развитию навыков ведения меха.

Техника меховедения базируется на нескольких взаимосвязанных компонентах: правильной посадке исполнителя, устойчивой постановке инструмента, оптимальном положении левой руки и грамотной регулировке

ремней. Для достижения корректной посадки и постановки необходимо соблюдать ряд критериев. Левый рабочий ремень должен быть отрегулирован так, чтобы рука не «болталась» между ремнём и корпусом. Запястье левой руки не должно быть переразогнуто или чрезмерно согнуто. При разжиге меха основная точка опоры — запястье, а при сжиме — запястье и предплечье.

Акустическая природа звукообразования на баяне обусловлена колебанием металлических язычков под действием воздушной струи, направляемой мехами. Характер звучания формируется тремя ключевыми факторами: силой воздушного потока (зависящей от скорости и усилия ведения меха), направлением движения меха (разжим или сжим) и равномерностью движения.

В практике игры на баяне выделяют два основных приёма ведения меха. Первый — постоянно напряжённый (непрерывный) мех, обеспечивающий плавность и ровность звучания без толчков и рывков. Этот приём особенно актуален для произведений с широкой, напевной звучностью и полифонической фактурой. Второй — пульсирующий мех, предполагающий кратковременные остановки в движении при исполнении отдельных созвучий. Он находит применение в остроритмической, синкопированной музыке для акцентирования аккордов.

Среди способов ведения меха можно выделить следующие:

– Ровное меховедение, при котором постоянное усилие левой руки создаёт равномерный уровень давления воздушной струи. Этот способ требует особого внимания к динамике при смене направления движения.

– Усиление или ослабление движения меха, используемое для реализации *crescendo* и *diminuendo*. Важно отметить, что динамика регулируется именно характером движения меха, а не силой нажатия клавиш.

– Рывок мехом — резкое короткое движение для акцентированного взятия звука, применяемое в кульминациях, а также при исполнении *sforzando* и *marcato*.

– Тремоло мехом, представляющее собой быстрое чередование разжима и сжима при удержании звука или созвучия. Особой разновидностью является *detache*—смена направления меха на каждый новый звук одновременно со снятием пальцев.

– Вибрато, достигаемое быстрым вибрированием ладони или лёгкими ударами по левому полукорпусу.

– Рикошет—особый вид пульсирующего ведения с отскоками.

Формирование навыков меховедения проходит в два этапа. На начальном этапе первоочередными задачами являются обучение правильному ведению и смене направления меха, формирование навыка распределения меха согласно членению музыкальной речи и освоение базовых способов ведения меха. Для решения этих задач рекомендуются следующие упражнения: извлечение отдельных звуков на разжим и сжим, работа с воздушным клапаном (имитация дыхания, шума ветра), контроль стабильности положения инструмента (без смещения при ведении меха) и избегание помощи корпусом и ногами.

На продвинутом этапе обучения акцент смещается на совершенствование смены направления меха без слуховых пауз, освоение сложных приёмов (тремоло, вибрато, рикошет) и развитие динамической гибкости и филировки звука. Здесь важно придерживаться ряда рекомендаций: начинать исполнение с частично разведённым мехом (обеспечивая запас воздуха), менять мех между смысловыми отрезками (фразами, предложениями), избегать смены меха на лиге или в середине фразы, а при необходимости смены в середине фразы выполнять её перед сильной долей, акцентом или паузой.

В процессе обучения нередко возникают типичные ошибки, требующие целенаправленной коррекции. Нехватка меха на сжим обычно обусловлена слабым разжимом или «передавленным» мехом; для устранения проблемы необходим контроль силы и амплитуды разжима. Резкий рывок при смене направления чаще всего вызван недостаточным слуховым контролем—в этом случае помогут упражнения на плавное изменение направления. Нарушение динамики при смене меха обычно связано с разными усилиями при разжиме и

сжиге; решение заключается в развитии мышечной памяти равномерного усилия. Смещение инструмента возникает из-за неправильной постановки или чрезмерной амплитуды — требуется контроль положения корпуса и ремней.

Педагогам рекомендуется придерживаться следующих методических принципов: начинать формирование навыков меховедения с первых занятий, сочетать технический тренинг с развитием слухового контроля, подбирать репертуар, соответствующий уровню владения мехом, использовать наглядные аналогии (дыхание, ветер), контролировать посадку и постановку на каждом занятии, поощрять осознанный подход к выбору приёмов меховедения в зависимости от характера произведения, включать в занятия упражнения на развитие мышечной памяти и координации.

Овладение техникой ведения меха — длительный и многоуровневый процесс, требующий системного подхода, терпения и осознанности. Грамотное меховедение открывает возможности для достижения художественной выразительности, реализации динамических нюансов, обеспечения плавности фразировки и раскрытия тембровых возможностей инструмента. Успешность обучения определяется последовательностью освоения приёмов, регулярным контролем посадки и постановки, развитием слухового восприятия и подбором адекватного репертуара.

ЛИТЕРАТУРА

1. Крупин, А. В., Романов, А. Н. Новое в теории и практике звукоизвлечения на баяне / А. В. Крупин, А. Н. Романов. — Новосибирск, 2002. — 144 с.
2. Липс, Ф. Искусство игры на баяне / Ф. Липс. — Москва: Музыка, 1985. — 176 с.; 1998. — 192 с.; 2004. — 208 с.
3. Пуриц, И. Г. Методические статьи по обучению игре на баяне / И. Г. Пуриц. — 2 е изд., доп. — Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. — 192 с. ; 2009. — 208 с.
4. Ушенин В. Школа художественного мастерства баяниста: учебно-метод. пособие. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 219 с.

5. Крылова Г. Азбука маленького баяниста. 1 часть. – М.: ВЛАДОС, 2010. – 110с.

6. Портал «Урок.рф» — [Электронный ресурс]
URL <https://урок.рф/>— (дата обращения: 05.12.2025)

Спирягина Ирина Александровна,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
первой квалификационной категории МАУ ДО г.Набережные Челны

«Детская школа искусств № 7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ВОКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

НА УРОКЕ СОЛЬФЕДЖИО

Одним из ключевых компонентов формирования музыкальных навыков и слухового восприятия у учащихся является развитие внутреннего и вокального слуха. Развитию способности предслышать звук, настраивать голосовой аппарат на его интонирование способствуют различные вокально-интонационные упражнения в курсе предмета сольфеджио. В свою очередь развитый внутренний слух способствует, развитию мелодического, гармонического, полифонического слуха, то есть таких видов слуха, без которых невозможна полноценная творческая деятельность музыканта. Развитие слуха и интонации взаимосвязанный процесс, так как работа над вокально-интонационными упражнениями проходит по стадиям: знакомство с музыкальным элементом (гаммой, интервалом, аккордом, оборотом), активному тренингу с опорой на слуховое воображение – способность представлять звуки во внутреннем слухе, а затем – узнавание элемента на слух. Можно представить этот процесс в виде последовательности этапов *узнаю об элементе (слышу) – исполняю (пою) – узнаю элемент среди других (узнаю)*.

Вокально-интонационные упражнения традиционно включают интонирование ладов, ступеней лада, мелодических оборотов, скачков; интервалов и аккордов в ладу и вне лада. Такие упражнения могут

использоваться как в свободном ритме, так и быть ритмически организованными. Развитие внутреннего слуха через вокально-интонационные упражнения идёт на протяжении всего курса обучения по предмету сольфеджио, с постижением более сложных тем по программе, нарастает и сложность интонационных упражнений.

Первым важным этапом в развитии вокально-интонационных навыков у детей является формирование способности правильно интонировать звуки разной высоты. Этот этап связан с развитием голосовой моторики и точным восприятием высоты звука. Некоторые дети поступают в музыкальную школу с стартовым умением интонировать звуки, поэтому у некоторых этап может пройти быстро. Однако части учащихся, особенно с ограниченным голосовым диапазоном или проблемами дыхания, требуется особое внимание.

Главная задача – обучение правильному дыханию, поскольку оно влияет на вокальный диапазон и устойчивость интонации. Культура звукоизвлечения, включающая технику атаки звука, играет решающую роль в качестве пения. Правильная атака обеспечивает точность и предотвращает искажения. Специальные упражнения, ориентированные на дыхание, артикуляцию и динамику, укрепляют голос, расширяют диапазон и формируют правильную технику.

На начальном этапе обучения важным аспектом формирования музыкального восприятия и исполнительских навыков является освоение интонирования интервалов и аккордов в рамках конкретной тональности. Этот подход помогает ученикам понять, как соединяются звуки и как строятся целостные музыкальные конструкции на основе ступеней мажорного или минорного лада.

Первым шагом служит развитие навыка ориентировки в тональности. Ученики учатся ощущать тонику и тоническое трезвучие, определять его как опорную точку для слуха, к которой они могут возвращаться. Постепенно ученики начинают воспринимать и воспроизводить интервал, как целостное соединение ступеней, проявляющееся в характерных для лада гармониях.

Практическое закрепление – повторное пропевание интервалов и аккордов в рамках тональности. Особое внимание уделяется точности интонирования, что достигается через слуховое мышление и внутреннее «представление» звука. Постепенно дети учатся воспринимать соединения ступеней как связанные, гармоничные связи, что укрепляет их внутренний слух.

Таким образом, развитие первичных навыков интонирования закладывает фундамент для музыкального восприятия и исполнительства. Важно постоянно отслеживать прогресс учеников, помогать преодолевать трудности и формировать устойчивые правильные навыки.

После формирования базовых навыков интонирования следует этап закрепления и повышения уверенности владения голосом. Ученикам необходимо научиться перед исполнением отчётливо представлять, предслышать звук внутренним слухом, что обуславливает точность и выразительность исполнения.

Постепенное усложнение упражнений и уверенное управление голосом помогают создать прочную базу для исполнительских способностей. Закрепление навыков вокально-интонационной координации подготавливает ребёнка к более сложной работе.

После того как навыки закреплены в тональности, следует переход к интонированию вне рамок лада. Ученики учатся интонировать интервал или аккорд, ориентируясь только на внутреннее ощущение высоты, без закреплённой тональности, что расширяет их интонационный диапазон и способствует развитию музыкальной самостоятельности.

Работа вне рамок лада включает упражнения на абсолютное слышание, где ученикам предлагается воспроизвести или распознать интервал или аккорд без привязки к гамме или тональности. Такой подход способствует развитию музыкального слуха, умению адаптироваться к разным стилям и гармоническим ситуациям.

В заключение скажем, что развитие слуха невозможно без пения, без активного вовлечения голосового аппарата в воспроизведение музыкальных элементов. Вокально-интонационные упражнения при регулярной и систематической работе над ними способствуют развитию внутреннего слуха, что в свою очередь позволяет ученику слышать в музыке больше нюансов, т.е. дифференцировать музыкальную ткань. Всё это повышает музыкальную культуру ученика, обогащает его эмоциональный диапазон, способность воспринимать музыку более глубоко и тонко. а значит слышать и воспроизводить больше тонких оттенков, а значит с большим пониманием относиться к музыкальному искусству и замыслу композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Давыдова Е.В. Методика преподавания сольфеджио. – Москва: Классика – XXI, 2020. – 172 с.
2. Зебряк Т. А. Основы музыкальной грамоты и сольфеджио. – М.: Кифара, 2020. – 72 с.
3. Маслёнкова Л.М. Интенсивный практикум по сольфеджио. – СПб., 2015. – 48 с.
4. Шатковский Г.И. Развитие музыкального слуха. – Амрита, 2018. –248 с.

Спирягина Ирина Александровна

преподаватель по классу фортепиано

первой квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств № 7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ВЫБОР РЕПЕРТУАРА КАК УСЛОВИЕ УСПЕШНОГО ОБУЧЕНИЯ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ

Построение системы выбора репертуара в педагогике музыкального образования – это важная часть формирования полноценной музыкальной личности. Он служит инструментом развития технических умений, художественного вкуса, эмоциональной чувствительности и индивидуальности

ученика. Правильный подбор произведений способствует не только совершенствованию исполнительских навыков, но и формированию внутреннего мира, эстетического восприятия и творческой инициативы. В этом процессе важно учитывать возрастные особенности, уровень подготовленности и личные интересы, чтобы каждое произведение становилось ступенькой к развитию гармоничной художественной личности.

Выбор репертуара – одна из ключевых задач педагога. Хорошо подобранные произведения помогают раскрывать потенциал каждого ученика, стимулируют его эмоциональную вовлеченность и воображение. Произведения должны не только укреплять техническое мастерство, но и способствовать формированию эстетического чувства, воспитанию художественного вкуса. Поэтому важно учитывать интересы и склонности учащихся, чтобы музыка становилась источником вдохновения и внутренней мотивации.

Индивидуальный подбор репертуара основывается на возрастных и личностных особенностях. Для малышей предпочтительны яркие, образные произведения, вызывающие богатство ассоциаций, в то время как для взрослых – более сложные, глубокие по смыслу и технике. В любом случае, педагог должен помогать ученикам осмысливать содержание музыки, объясняя её художественный и культурный контекст, чтобы юный исполнитель вкладывал сердце и душу в исполнение, а не воспроизводил ноты механически.

Структурированный и системный подход к подбору репертуара предусматривает чередование произведений разной сложности и жанровой направленности, соответствующих текущему уровню развития. Планировать учебный процесс следует так, чтобы каждый учебный этап обеспечивал прогресс – от легких пьес, способствующих развитию мотивации и моторики, до более сложных произведений, раскрывающих глубину музыкальных образов. Регулярный анализ достигнутых результатов помогает корректировать программу, избегать застойных моментов и стимулировать дальнейшее развитие.

Обращая внимание на художественную ценность произведений, педагог способствует воспитанию внутреннего восприятия и эстетического

чувственного отношения. Эмоциональная насыщенность, образность и смысловая глубина вызывают интерес и мотивируют к исследованию музыки, помогают развивать воображение и эмоциональную отзывчивость. В младшем возрасте предпочтительны произведения с яркими образами, а в старшем – умений интерпретировать музыку не только технически, но и чувственно.

Понимание содержания и идеи произведения – важнейший компонент исполнительства. Ученик должен не только владеть техникой, но и осмысливать внутренний смысл музыки, распознавать характерные черты и нюансы. Педагог способствует развитию аналитических и интерпретационных навыков, что делает исполнение искренним и выразительным, а слушателя – восприимчивым к внутренней духовной сути музыки.

Подбор репертуара – это системный процесс, предполагающий постепенное усложнение и обновление программ. В каждом учебном этапе важно использовать произведения, соответствующие развитию технических, музыкальных и художественных качеств. Такой подход обеспечивает не только техническое мастерство, но и развитие художественного восприятия, самооценки и самостоятельности.

Учёт возрастных, психологических и личностных особенностей – важнейшее условие эффективного выбора репертуара. Подбирая музыку по возрасту, педагог способствует развитию музыкальной фантазии у малышей и формированию профессиональной компетентности у взрослых. Важно также учитывать склонности и предпочтения ученика, чтобы мотивация к обучению оставалась высокой, а творческий потенциал находил выражение в соответствующем репертуаре.

Выбор произведений в педагогике музыкального образования должен основываться не на школьных классах или возрастных группах, а на индивидуальном уровне готовности каждого учащегося. Такой подход позволяет учитывать текущие технические, музыкальные и художественные способности ученика, обеспечивая более эффективное развитие его потенциала. Например, два учащихся одного класса могут иметь разный уровень

подготовки и эмоциональной зрелости, поэтому одинаковое произведение может либо не давать возможности для прогресса, либо стать слишком сложным и демотивирующим.

Подход «по уровню» предполагает тщательный анализ навыков, понимания музыкальных образов, техники исполнения и художественного восприятия. Педагог, ориентируясь на индивидуальные особенности, подбирает произведения, которые вызовут у ученика интерес, стимулируют развитие и не приведут к застаиванию или разочарованию. Такой системный и персонализированный подбор способствует не только формированию технической базы, но и духовному и эстетическому росту человека. В результате, обучение становится более осмысленным, а исполнительский уровень – более устойчивым и гармоничным.

Индивидуальный подход помогает создавать персонализированный репертуар, что ускоряет прогресс и раскрывает скрытые таланты. Гармоничное сочетание классических шедевров, современных композиций и популярной музыки стимулирует развитие разнообразных художественных качеств и способствует становлению уникальной исполнительской манеры.

Грамотно подобранный репертуар – это не только средство профессионального роста, но и средство воспитания, укрепляющее мотивацию, расширяющее музыкальный кругозор и формирующее внутреннюю личность. Он становится базой для будущих достижений, а его правильный выбор – залог успешного и творческого пути в музыке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 2016. –345 с.
2. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой. Ч. 1. – М.: Российское музыкальное издательство, 2016. 66 с.
3. Асмолов А.Г. Психология личности: принципы общепсихологического анализа.– М.: Изд-во МГУ, 2019. –367 с.

4. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию.– СПб.: Композитор, 2018. – 252 с.
5. Завьялов В. Вопросы педагогики. М., 2018. 427 с.
6. Милич Б. Воспитание пианиста в детской музыкальной школе. – СПб.: Композитор, 2018. –267 с.

Суходольская Рузалия Салиховна

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 имени Л.Х. Багаутдиновой»

ВОКАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХОРА В УСВОЕНИИ ТЕХНИКИ ПЕНИЯ НАЧИНАЮЩИМИ ПЕВЦАМИ

Пение - одна из самых активных и доступных форм коллективного музицирования, оно вызывает живой интерес у детей и доставляет им эстетическое удовольствие. В этом учебном году наш хоровой класс вновь пополнился юными певцами. И вот перед нами новички, которые впервые пришли на занятие, не проходя отбора, просто по своему желанию. Многие из них просто не попадают в ноты, неверно интонируют простые мелодии. В таком коллективе первостепенной задачей является добиться чистого унисона. И начинается кропотливая работа по поиску заветного унисонного звучания, основы хорового пения.

Основными качествами детского пения, как известно должны быть легкость, звонкость, полётность, округлость, объемность и «вibratность звучания». С первых уроков по хоровому пению надо объяснять, что, для того, чтобы песня получилась красивой, чтобы голос лился, надо овладеть вокальной техникой, контролировать свой звук. Если на урок пришла группа младших школьников, то они еще и не знают, что такое мягкое нёбо, как его можно поднять, что такое гортань и как ее надо не поджимать и так далее. При работе с таким возрастом нужно пользоваться аллегориями: «Зевните, ребята, почувствуйте холодок на нёбе, понюхайте розу». Важно в раннем возрасте

сформировать навык легкого, по возможности, яркого головного звука. Со временем этот звук усилится, окрепнет, будет естественным образом совмещаться с грудным резонатором, поэтому умелое пользование головным резонатором необходимо прививать с первых шагов.

Как показывает практика, многие дети поют на горле, не задумываясь над этим. Есть звук – и ладно. Поэтому, когда в процессе урока их голос начинает звучать «где-то во лбу», петь становится значительно легче, горло (гортань) перестает ощущаться, и дети быстро понимают разницу между правильным и неправильным звукоизвлечением. При поднятии звука в голову важно следить, чтобы голос не заваливался в затылок, а сохранял естественную близость. Если у ребенка природно высокая позиция звука, то и проблем с высокими нотами быть не должно – они зазвучат свободно и близко (мечта всех взрослых вокалистов!). Если же позиция не такая высокая, то и диапазон будет ограничен. Но мы радуемся и тому, что наши ученики понимают, как петь головой, а не горлом.

Если периодически их спрашивать, красиво ли получилась нота (имея в виду, получился ли унисон), они легко ответят правильно. Ну, а если они отвечают не так, как вам бы хотелось, то это значит, что эталон звучания у детей еще не сформирован. Начиная с анализа «чисто-грязно», впоследствии переходим к ориентированию в местонахождении звука «в голове – на горле», «перед собой – в затылке» и так далее.

При пении нужно поставить задачу брать звуки без «подъезда снизу», брать их сверху, через верх, как будто зевая. В распевке на букву «м» лучше петь 3 ноты вверх-вниз, чтобы дети учились их интонировать. Выбор слогов, как правило, не большой: «лё», «йа», «ма». Но целью пения на слоги должно стоять качество звука.

Под вокальной организацией хора понимается не просто распевание, тренировка голосовых связок и разогрев голосового аппарата хористов, а настрой их голосового аппарата на активизацию резонаторной системы. Головное резонирование связано с верхними резонаторами, расположенными

над связками (полости глотки, рта, носа и его придаточные пазухи). Управление подвижными резонаторами (полости рта и глотки или ротоглоточный рупор) связано с изменением их формы и объёма. Это так называемый певческий зевок или купол, способствующий увеличению объёма ротовой полости и входа в глотку. В основу вокальных понятий, используемых при настройке на головное резонирование, мы вводим эмоционально-образную терминологию резонансного пения (близкий звук, близкая позиция, головное звучание, высокая позиция, опора звука, опора дыхания и т. д.). Настройку на головное резонирование производим в тесситуре выше средней и высокой (от си-бемоль 1 октавы до соль-ля 2 октавы).

Для проявления резонаторных или вибрационных ощущений в области головы используем сочетание «певческого зевка» или «купола», обеспечивающего положение нёба и глубокую дыхательную основу, с близкой вокальной позицией и с формированием согласных на кончике языка и губ. Полезны упражнения на йотированную гласную «ю», слоги «зи», «кви», «ква». При хорошо сформированном куполе, и дальнейшим переводе закрытого звука на гласные «а» и «и», сонорные согласные «н», «м», «л» в нисходящем движении на легато, по трезвучию в поступенном нисходящем движении на «ма», «на» с распевом гласной, в восходящем движении, настраивая нижний звук на позиционное ощущение верхних тонов («со лба»).

Дети младшего школьного возраста пользуются наглядно-образным мышлением. Если в процесс обучения любому предмету привнести элементы игры, сказки, какого-то действия, то материал занятия будет гораздо лучше усвоен учеником. Поэтому на уроках хора при распевании мы пользуемся попевками с сюжетами. Наличие сюжета в упражнении компенсирует его невыразительную мелодию. Хотя, если проставить задачу, то можно и на скороговорку придумать развернутую мелодию, но все же главная задача на начальных этапах на занятиях хором, ансамблем – создание унисона, что требует доступной для всех ребят простой мелодической линии. Поэтому все сюжетные попевки, потешки поются на 1 ноте, максимум на 2–3. Если усилия

ребенка не будут направлены на воспроизведение сложной мелодии, то он сможет сконцентрироваться и проработать вокальную техническую задачу по попаданию голосом в ноту, по правильному звукоизвлечению. С младшими школьниками успешно проходят упражнения на тексты скороговорок, коротких сюжетных попевок. Ярким примером здесь могут служить известные всем мелодические потешки: «Андрей-воробей», «Ай, дуду-дуду-дуду...» и другие попевки, упражнения. А также и скороговорки: «Бык-Тупогуб», «От топота копыт», «Шла Саша по шоссе» и другие. В нашем хоре их более 20. Дети любят говорить скороговорки, с интересом их декламируют в разных темпах, увеличивая продолжительность выдоха.

Когда более способные ученики находятся рядом с другими, то невольно последние начинают прислушиваться и подстраиваться. Это приводит к тому, что через полгода в группе ребят появляется уже несколько человек, поющих правильным звуком. А, главное, сколько радости это приносит детям, ведь они понимают, что стали лучше петь!

Овладение певческим искусством – большой труд, который требует огромной воли, трудолюбия, напряженного внимания. Видя горящие глаза детей, приходит вдохновение и успех в решении главной задачи хормейстера – научить юных певцов слушать и слышать основные вокальные качества голоса: интонацию, динамику, тембр, дикцию, развить их музыкальный и вокальный слух, привить им эстетический и художественный вкус.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сафонова В. И. Особенности вокальной работы в хоре. – М.: Музыка, 1999. — 39 с.
2. Миловский С.А. Распевание на уроках пения. – М.: Музыка, 1977. – 50 с.
3. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором. – М.: Изд. Планета музыки, 2016. – 176 с.
4. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. - М.: Изд. МГК, ИП, 2002. – 496с.

Титова Ирина Николаевна
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,

ВОПРОСЫ ОРГАНИЗАЦИИ ДОМАШНИХ ЗАНЯТИЙ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ДШИ

Поступление ребенка в музыкальную школу является серьезным и ответственным шагом не только для него самого, но и для его родителей. Для того чтобы он успешно справлялся с новыми, непростыми заданиями, чтобы развитие его музыкальных способностей шло успешно, очень важно с первых шагов помочь ему в этом. Как же правильно себя повести, когда ребёнок делает первые шаги в мире музыки? Как помочь, а не навредить процессу становления музыканта?

Необходимо обратить внимание на важные моменты в организации домашних занятий, зная и выполняя которые каждый из родителей сможет серьезно помочь своему ребенку в изучении искусства музыки.

1. Домашние занятия должны быть подчинены определенному режиму, то есть важнейшее значение для ребенка имеет расписание. Целесообразнее всего посвящать занятиям музыкой время перед приготовлением уроков для общеобразовательной школы, чем после них, т.к. переключение внимания отразится благоприятно на обоих занятиях. Придя из общеобразовательной школы, пообедав, отдохнув, приступить к занятиям на музыкальном инструменте. Распространенный порядок, при котором игра на фортепиано откладывается на конец дня, дает плохие результаты: ученик либо совсем не успевает заняться музыкой, потому что затягивается приготовление школьных уроков, либо садится за инструмент утомленный, сонный, и тогда занятия музыкой, кроме вреда, ничего не приносят. Разумеется, должны соблюдаться условия для успешных занятий ребенка, выключен телевизор, не должно быть шумных разговоров вокруг и т.д.

2. Длительность занятий. Продолжительность домашних занятий зависит от индивидуальности ученика, а также от его возраста. Учитывая большую утомляемость детей младшего школьного возраста, 20-30 минут в день достаточно для детей 6-7 лет. Для более старших учащихся продолжительность занятий считается нормальной 1,5-2 часа в день с перерывами на отдых. Понятно, что на начальном этапе обучения родителям необходимо выполнять домашнее задание вместе с ребенком, внимательно читая задание в дневнике.

3. И одно из главных моментов в организации домашних занятий - они должны быть систематическими, ежедневными! Только регулярность приносит пользу. Если ребенок занимается только перед уроком, такая работа всегда малоэффективна, потому что многое из того, что достигнуто совместными усилиями ученика и педагога на уроке теряется, сводится на нет. Чтобы выработать привычку к ежедневным занятиям требуется проявить волю и усилия как ребенку, так и родителям. Даже если позаниматься 20 минут – будет сделан хоть маленький, но шаг вперед!

4. Отдельно хочется коснуться рабочего места юного музыканта. Стул должен быть удобным, устойчивым, квадратным (не круглым), подходящим по высоте, при необходимости использовать подставку. В маленьком возрасте так же часто используется подставка под ноги.

5. Дошкольники и первоклассники редко бывают способны к длительной сосредоточенной работе, их внимание еще неустойчиво, они не могут быть долго сконцентрированы на чем-то одном. При домашних занятиях важно не заставлять ребенка подолгу заниматься чем-то одним в течение долгого времени. Лучше позаниматься 15-20 минут серьезно и внимательно, а затем сделать небольшой перерыв (поиграть, побегать по комнате), и снова вернуться к занятиям. Оживляет работу ребенка проявление интереса со стороны взрослых. Вот почему дети любят, когда кто-нибудь из старших сидит возле них и поощряет их, но при этом старается не мешать их активности и самостоятельности, которой добивается педагог.

6. На начальном этапе обучения особое внимание следует уделять рукам, постановке игрового аппарата, посадкой за инструментом, т.к. от этого зависит музыкальное будущее вашего ребенка. Нужно постоянно заставлять ребенка следить за руками, как этого требует преподаватель. Сначала этот процесс будет требовать усилий со стороны ребенка. Позднее он перерастет в обычный естественный, и если ранее было не все верно сделано, все упущения в постановке аппарата будут сказываться на исполнении. Ребенок будет чувствовать неудобства, возникнут сложности в техническом отношении.

7. Инструмент. Покупая пианино, нужно обязательно посоветоваться с хорошим настройщиком, чтобы не купить некачественный инструмент. Очень нежелательно покупать синтезатор или электрическое пианино, как бы продавцы не убеждали, что это то же самое что и механическое фортепиано и даже лучше. Разумеется, пианино должно быть настроено. В зависимости от качества инструмента его нужно настраивать от - одного раза в 2-3 года до двух-трех раз в год.

8. Что необходимо для большей продуктивности занятий? Первое: можно чередовать выполнения заданий. К примеру, начинать не с гамм и упражнений, а с пьес, либо разбора нового материала. программу. И самое важное! Ребенок должен постоянно ощущать неподдельную заинтересованность в своих успехах со стороны родителей.

Итак, продуктивность домашней работы зависит, с одной стороны, от отношения к ней ученика, его заинтересованности, активности, сознательности, самоконтроля; с другой – от правильной ее организации: регулярности, планомерности, правильного чередования работы и отдыха и благоприятных условий для занятий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтерман С. Сорок уроков начального обучения музыке детей 4-6 лет. - СПб.: Композитор, 1999. - 56 с.
2. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианного исполнительства и педагогики. - Л.: Музыка, 1969. - 288 с.

Толстов Глеб Олегович

преподаватель по классу духовых инструментов

первой квалификационной категории МАУ ДО «Детская школа искусств №5»,

Толстова Юлия Павловна

преподаватель по классу флейты

высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ АНСАМБЛЕВЫХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В современном обществе основной целью образования является воспитание всесторонне развитого человека. Осуществление данной цели требует новых идей и подходов в сфере образования. Поэтому одной из потребностей сегодняшнего дня в музыкальной педагогике, является поиск новых методик преподавания и в частности внедрение развивающего обучения в музыкальное образование.

Термин «развивающее обучение» введен в педагогическую теорию и практику В.В.Давыдовым. Под развивающим обучением понимается новый, активно-деятельностный способ обучения, идущий на смену объяснительно-иллюстративному способу. То есть оно основано на формировании механизмов мышления, а не на эксплуатации памяти. Учащиеся должны овладеть теми мыслительными операциями, с помощью которых происходит усвоение знаний и оперирование ими. Развивающее обучение – это обучение, содержание, методы и формы организации которого основываются на закономерностях развития ребенка.

Позиция ребенка в обучении: Ребёнок – самостоятельный субъект, взаимодействующий с окружающей средой. Это взаимодействие включает все этапы деятельности: целеполагание, планирование и организацию, реализацию целей и анализ результатов деятельности. Таким образом, учащийся из объекта педагогического воздействия, превращается в субъекта познавательной деятельности. Учебный процесс строится таким образом, чтобы в ходе его

учащийся как бы «переживал» весь познавательный цикл полностью, осваивал его в единстве эмпирического и теоретического познания.

Отношения между участниками учебного процесса. Ученик – учитель: отношения партнерства, делового сотрудничества. Учащийся – учащийся: коллективно-распределительная деятельность, необходимым условием которой является диалог.

Принципы развивающего обучения хорошо реализуются при игре в ансамбле на уроках в ДМШ. Ансамбль – это коллективная форма игры, в процессе которой несколько музыкантов исполнительскими средствами сообща раскрывают художественное содержание произведения. Важно начинать работу над ансамблем с самых первых уроков занятий на инструменте. Чем раньше ученик начинает играть в ансамбле, тем более грамотный, техничный, музыкант из него вырастет. Чаще всего первым партнером у ребенка оказывается преподаватель, происходит совместное творчество. Игра в ансамбле «Учитель-ученик» помогает ребёнку уже на первых уроках почувствовать себя равноправным музыкантом, даже исполняя несколько ритмически организованных звуков. Развиваются ритм, слух, и самое главное чувство ансамбля, чувство ответственности за общее дело.

По опыту знаю, что играть в ансамбле нравится ученикам. Для дуэта важно подобрать учащихся, равных по музыкальной подготовке и владению инструментом. Кроме того, нужно учитывать межличностные отношения участников. Исполняя совместное произведение, дети учатся взаимодействовать друг с другом, думать о партнере, решать вместе с ним разные музыкальные и исполнительские задачи, то есть понимать друг друга, уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступать.

На первом этапе учащиеся должны уяснить основные правила игры в ансамбле. Прежде всего, самые трудные места – это начало и окончание произведения, или его части.

Начальные и заключительные аккорды или звуки должны быть исполнены синхронно и чисто, независимо от того, что и как звучало между

ними. Синхронность – результат основного качества ансамбля: единого понимания и чувства ритма и темпа. Синхронность – это и техническое требование игры. Нужно одновременно взять и снять звук, выдержать вместе паузу, перейти к следующему звуку. Первый аккорд содержит в себе две функции – совместное начало и определение последующего темпа. На помощь придет дыхание. Вдох – самый естественный и понятный сигнал о начале игры для любого музыканта. Духовики показывают вдох началом звука. Немаловажный момент – взятие нужного темпа. Здесь все зависит от скорости вдоха. Резкий вдох говорит исполнителю о быстром темпе, спокойный вдох – это сигнал о медленном темпе. Поэтому важно, чтобы участники дуэта не только слышали друг друга, но и видели, нужен зрительный контакт.

На уроках ансамбля происходит усиление познавательной активности учащихся, создание условий для проявления их самостоятельности и инициативы, приводят к понятию обучающей творческой деятельности. Игра в ансамбле позволяет эффективно развивать весь комплекс музыкальных способностей учащихся, воспитывать навык чтения с листа, способствовать формированию устойчивого интереса к занятиям музыкой. Также важным на таких уроках становится общение. Общение – это урок сотворчества, совместного мышления, партнерства, урок свободы, где всякий должен высказать себя.

Таким образом, ансамблевое музицирование в классе флейты является формой работы, соответствующей концепции развивающего обучения и позволяющей эффективно использовать сформулированные музыкально-дидактические принципы обучения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курбатова Л. Мозг, творчество. //Начальная школа плюс: до и после. – 2003 - №5 - С. 45-50.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей - М.: ВЛАДОС, 1997. - 384 с.

3. Хрестоматия для флейты: 3-4 кл. ДМШ. Пьесы, этюды, ансамбли. Методика / Сост. Ю. Должиков. — М.: Музыка, 2011. — 136 с.

Толстова Юлия Павловна

преподаватель по классу флейты

высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств № 7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

РАБОТА НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ В СТАРШИХ КЛАССАХ ФЛЕЙТЫ

Цель: Поработать над произведением крупной формы и добиться качественного исполнения, выдержанного в стиле и характере произведения

Задачи

1. Раскрыть особенности художественного содержания Сонаты посредством освоения комплекса музыкальных средств выразительности (штрихи, мелизмы, трели).

2. Расширение знаний у учащихся по предмету специальность.

3. Развивать комплекс исполнительских навыков игры произведений со сложной структурой, понимание исполнительских задач и способов их решения

4. Развитие у школьника самостоятельности музыкального мышления и слухового самоконтроля в ходе урока.

5. Развитие следующих психических процессов: внимание, концентрация и переключение.

Ожидаемый результат занятия:

Наличие интереса к исполнению произведений крупной формы, знание стилевых и жанровых особенностей произведения. Овладение навыками самостоятельной работы и умение словесно анализировать музыкальное произведение; - умение грамотно исполнять данное произведение.

Ход занятия:

1. Организационный момент.

Цель: настроить учащегося на работу, сконцентрировать внимание. Встреча ученицы, беседа. Проверка готовности, наличие нот, настрой на позитив. Методы – беседа, поощрение.

2. Основной. Теоретическая часть.

Художественно-педагогический репертуар обучающихся ДШИ включает музыку разных эпох и стилей.

На уроке мы рассмотрим некоторые проблемы, связанные с интерпретацией старинной музыки в эпоху барокко, в частности произведение Г. Телемана. Целью нашего урока является углубление и расширение представлений обучающейся о стилевых особенностях творчества композитора.

Главным достоинством этой музыки, отшлифованной при королевских дворах, является изящество, гибкость и безукоризненность вкуса.

Вот как говорят об эпохе Барокко: «Всюду украшения, украшения...Букетики цветов, кружева, ленты, драгоценности».

«Неоспорим тот факт, что даже крестьянин споет свою песню с форшлагами» Л.Моцарт.

Мода на украшения существовала не только в одежде. Она распространилась и на искусство. В музыкальных пьесах также появились украшения - мелизмы.

В форме диалога ученик при помощи преподавателя вспоминает особенности исполнения старинной сонаты в эпоху барокко.

Старинная сонатная форма — музыкальная форма, основанная на тональном различии главной партии и побочно-заключительной группы в экспозиции и транспозиции побочно-заключительной группы в главную тональность в репризе. От классической сонатной формы она отличается меньшей интенсивностью развития. Как правило, побочный раздел не имеет своей выраженной темы и противопоставляется главному только тонально. Кроме того, разработка не выделена в самостоятельный раздел и не играет определяющей роли для формы. Это доказывает, что связь старинной сонатной формы с классической только структурная.

Форма сформировалась и применялась в эпоху барокко. Барокко в музыке – это экспрессивный, эмоционально-напряженный стиль. Но в музыке экспрессия никогда не бывает сплошной. Эмоциональные образы, темы подчеркнута вступали на нейтральном фоне. Вершиной экспрессивного напряжения в музыке XVII века является воплощение трагического – впервые в музыкальном искусстве и именно в рамках барокко. Природа этого трагизма связана с экспрессией не действия, а психологического состояния. Характерна для стиля барокко и особая структура музыкального образа, предполагающая либо танцевальное движение, либо становление из ядра в развертывании. Музыка барокко также свойственна внутренняя противоречивость, некий эстетический диссонанс, стремление к разнообразным, многоплановым контрастам.

Старинная сонатная форма основана на двух контрастных темах.

Как исполнять многочисленные мелизмы в музыке Барокко?
Методические рекомендации Э.Данрейтера.

- орнаментика барокко «диатонична», т.е. она использует звуки только одного лада (избегаются резкие созвучия)

- украшения исполняются за счет длительности основной ноты

-орнаментика должна укладываться в такт, трактоваться, как неотъемлемая часть мелодики и исполняться в соответствии с пульсацией (без метрических и темповых изменений), в конце произведений возможно исполнение в свободной манере, темпе и метре.

3. Основной. Практическая часть.

Работа над Сонатой C dur Г.Телемана

Цель: добиться качественного звука, звуковедения, а также исполнения штрихов, мелизмов, соответствующих исполнению стилю барокко.

Задачи: выявить основные ошибки в исполнении; анализ и сравнения демонстрации штриха преподавателем, прослушиванием выдающихся исполнителей и собственной игры; устранение ошибок, если они возникают; отработка чистого и точного исполнения

Исходя из вышеизложенного, перед учащимся ставятся следующие задачи: добиться ровного тона в звуке, без лишнего вибрато; исполнение стакато одинарной атакой языка; последняя заливованная нота должна быть немного укорочена; трели начинаются с верхней тоны, а не с основной (как было принято в эпоху барокко), если не подчеркнуто обратного, что трель должна начинаться с основной ноты; необходимо выстроить ансамбль с фортепиано, особенно в первой части сонаты, где имеется полифоническая структура. Играем от начала до конца, выполняя поставленные задачи.

4. 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.

5. Задание на дом

Исходя из хода урока, учащемуся дается задание в виде закрепление пройденного материала, выполняя поставленные задачи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никифоров С. Н. К. Ф. Э. Бах и его крестный отец Г. Ф. Телеман // Карл Филипп Эмануэль Бах (1714–1788): К 300-летию со дня рождения / ред.-сост. С. Г. Мураталиева. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2017. С. 21–30.

2. Махов А. Е. Конец XVII – начало XVIII века: от барокко к галантному стилю и классицизму // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический путеводитель. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 254–258.

3. Платонов Н. Школа игры на флейте/Н.Платонов. – М: Музыка, 2007. – 160 с.

4. Рабей В. О. Г. Ф. Телеман. Двенадцать методических сонат для скрипки или флейты и цифрованного баса // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 32.М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2001. С. 53–63.
5. Телеман Г.Ф. Фантазии для флейты соло/ Смирнова А.Н. – Казань: Казанская государственная консерватория, 2000. – 30 с.

Усманова Эльза Валериановна

концертмейстер в классе хореографии

первой квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,

СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Представьте себе музыкальные произведения как волшебные картины, написанные невидимыми красками звуков. Каждое произведение — это уникальная симфония чувств, эмоций и мыслей композитора, запечатленная нотами и исполненная музыкантами. Чтобы разгадать тайны этих звуковых полотен, мы погружаемся в мир методической работы, посвящённой средствам музыкальной выразительности.

Эта работа подобна ключу, открывающему двери в сокровищницу музыкальной культуры. Она помогает ученикам проникнуть в глубину художественного замысла композиторов, научиться понимать музыкальный язык и почувствовать себя истинными ценителями искусства звука.

Цель методической работы. Цель нашей методической разработки ясна и глубока одновременно: она направлена на то, чтобы ученики научились свободно ориентироваться в мире музыки, воспринимали каждое музыкальное произведение как целое, состоящее из множества взаимосвязанных деталей. Мы хотим научить детей видеть, слышать и чувствовать всё богатство оттенков

звучания, которое раскрывается благодаря особым средствам музыкальной выразительности.

Эти средства выступают своеобразными инструментами, которыми композитор творит своё искусство, словно художник кистью рисует картину. Благодаря знакомству с ними, ученик сможет лучше ощутить настроение каждой ноты, глубже погрузиться в пространство чувства и эмоции, заключённые в музыке.

Основные задачи. Чтобы достичь обозначенной цели, предстоит решить несколько важных задач:

1. Определение понятия

Прежде всего, нам нужно открыть перед учениками дверь в этот удивительный мир музыкальной выразительности. Что значит термин «выразительность»? Каким образом эти средства влияют на наше восприятие музыки? Почему одни звуки вызывают восторг, другие тревогу, третьи покой?

2. Классификация средств музыкальной выразительности

Далее предстоит провести экскурсию по миру музыкальной палитры, показывая основные краски и инструменты, используемые композиторами: от ярких линий мелодии до сложных гармоний, пульсирующих ритмов и насыщенных динамических эффектов. Каждый элемент обладает своей уникальной ролью, подобно краскам художника, создающим общую композицию полотна.

3. Детальный разбор каждого средства музыкальной выразительности

Затем наступает черед углубленного исследования отдельных инструментов выражения. Мелодия предстает здесь как душа произведения, гармония — как тело, ритм — как сердце, динамика — как дыхание, а тембр — как одежда, придающая произведению индивидуальность. Именно сочетание этих составляющих рождает уникальную живопись каждого произведения.

4. Применение знаний на практике

Практический опыт особенно важен для закрепления полученных знаний. Ученики получают возможность услышать, сравнить и проанализировать

различные музыкальные фрагменты, увидеть, как работает каждый инструмент выразительности. Через упражнения и задания они откроют для себя способность самостоятельно интерпретировать музыку.

5. Развиваем творчество учеников

Очень важной целью является пробуждение творческого потенциала учеников. Им будет предложено создавать собственные маленькие шедевры, используя изученные средства музыкальной выразительности. Ведь понимание музыки лишь тогда достигает совершенства, когда ученик сам учится творить.

6. Педагогическая поддержка учителей

Наконец, учителя получают ценные рекомендации и необходимые учебные материалы, позволяющие сделать занятия интересными и эффективными. Под руководством педагога дети смогут уверенно идти дорогой постижения музыки, ощущая радость открытия новых горизонтов своего понимания и переживания искусства.

Таким образом, итоговая задача методической работы — создать целостную систему музыкального воспитания, способствующую раскрытию талантов, повышению культурного уровня учащихся и обогащению их внутреннего мира. Ведь музыка способна дарить вдохновение, очищать душу и возвышать дух человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982.- 319 с.
2. Ручьевская Е.А. Средства музыкальной выразительности. Учебное пособие. — Л.: Музыка, 1985. - 608 с.
3. Учебник гармонии / Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин И.В. [и др.]. — М.: Музыка, 1987. - 480 с.
4. Шутьгин Д.Е. Экспрессия музыкального ритма. Монография. — Ростов н/Д.: Феникс, 2005. - 376 с.

Фирсова Галина Григорьевна

преподаватель по классу баяна высшей квалификационной категории
МАУ ДО «Детская музыкальная школа №4», г. Набережные Челны

РОЛЬ ПОЗИЦИОННОЙ АППЛИКАТУРЫ В ОБУЧЕНИИ

ЮНЫХ БАЯНИСТОВ

На начальном этапе обучения юных баянистов в детских музыкальных школах вопросы аппликатуры напрямую связаны с формированием навыков правильной, свободной постановки правой руки. Обучение надо начинать сразу же с игры всеми пальцами при постоянном присутствии на правой клавиатуре инструмента, пальцы находятся в собранном состоянии.

Позиция – положение рук при игре на инструменте, удобное для извлечения ряда звуков какого-либо регистра. Под позиционной аппlikатурой на баяне подразумевается аппликатура с последовательным движением пальцев (не менее трёх) подряд. Смена позиции происходит после окончания их последовательного движения. Выработка аппликатурной дисциплины должна быть предметом постоянной, планомерной работы на всех этапах обучения, особенно в начальный период.

В баянной практике сложилось два принципиально разных вида аппликатур на трехрядном баяне. Один из них, четырехпальцевый, характеризуется тем, что первый палец находится, в основном, за клавиатурой инструмента и используется только эпизодически. Все гаммы в этом случае играютя тремя пальцами. Этот вариант аппликатуры называется традиционным. Последовательное движение пальцев здесь используется фрагментарно, а непоследовательное – систематически. Вторым вариантом – пятипальцевый – отличается от первого тем, что первый палец постоянно присутствует на клавиатуре и часто используется в игре. Гаммы в этом варианте играютя четырьмя пальцами, а окончание – пятым, причем последовательным движением, что является признаком позиционной аппликатуры.

Отсюда можно сделать вывод, что название систем должно быть связано не с количеством пальцев, а с их последовательным или непоследовательным движением. Учащихся ДМШ по классу баяна необходимо обучать по принципу последовательного движения пальцев, то есть стараться больше играть позиционно. Способность мыслить позициями, а не отдельными звуками, дает возможность видеть и слышать перспективу игры учащемуся средних и старших классов, помогает быстрому и качественному запоминанию наизусть, позволяет быстро восстанавливать исполнительскую форму и не игравшиеся какое-то время произведения. Умственная техника предполагает способность составить себе ясное внутреннее представление о пассаже, не прибегая вовсе к помощи пальцев. Выбором оптимальной аппликатуры во многом определяется координация игровых движений, свобода исполнительского аппарата, экономное расходование мышечной энергии. В непосредственной связи с этими важными факторами находятся и другие: воспитание скорости, мышления, концентрации внимания, а также слуховой контроль, развитие чувства ритма и так далее. Если прежде мы работали с учеником над «Полётом шмеля» Н.Римского-Корсакова по традиционной аппликатуры, то, прослушав мастер-класс с А.Дмитриевым, перешли на позиционную аппликатуру и пьеса зазвучала по-новому. Правильная и умелая работа с аппликатурой служит психологическому раскрепощению учащихся и достижению ими конечной цели – формированию отточенного технического мастерства, виртуозности, причем с наименьшей затратой времени и энергии. Принцип последовательного применения наибольшего количества пальцев в игре дает равномерное распределение мышечной энергии на все пальцы. Отсюда – большая свобода исполнительского аппарата, возможность увеличить темп (по необходимости), стабильность в игре.

Характерные особенности татарской музыки, связанные с её ладовой организацией позволяют выявить закономерности аппликатурного движения на баяне. Как известно, существует четыре вида звукорядов ангемитоновой (бесполутоновой) пентатоники – 2 мажорного колорита и ещё 2 минорного

колорита. Исследование этих звукорядов и их производных последовательностей, с точки зрения их практической игры на баяне, показывает о наличии 15 вариантов их исполнения.

Положение всех пяти пальцев на клавиатуре наиболее полно и органично сливается с самой природой татарской музыки, в основе которой находится пять звуков пентатонического лада в их разнообразных сочетаниях и вариантах. Выбор пятипальцевой системы аппликатуры и соответствующей постановки руки продиктован принципами художественной необходимости и целесообразности. Строение кисти по отношению к правой баянной клавиатуре таково, что большой палец естественнее применять на первом и втором рядах.

Остальные пальцы свободно работают по всей клавиатуре. Это обстоятельство необходимо учитывать в начальных классах музыкальной школы, когда закладываются основы грамотной, художественно оправданной аппликатуры. Среди аппликатурных приёмов можно выделить следующие: подкладывание пальцев, скольжение, подмену пальцев, использование всех пяти пальцев в пассаже, исполнение пассажа лишь двумя-тремя пальцами (или даже одним) и т.д. Для закрепления навыков позиционной аппликатуры в занятиях с учащимися педагог может использовать специальные упражнения, помогающие более успешно решать исполнительские задачи в работе над произведением.

Использование позиционной аппликатуры в татарской музыке даёт учащимся уверенность и стабильность в игре. Та или иная аппликатурная схема может быть использована при игре любых других произведений. В отличие от традиционной аппликатуры пятипальцевая позиционная аппликатура в татарской музыке создает благоприятные условия для активного развития всех пяти пальцев. Огромное внимание при этом необходимо уделять ритмической ровности в мелодических фигурациях и пассажах, а также четкости и определенности в исполнении штрихов.

Подбирая репертуар для учащихся, педагогу нужно стремиться выбрать такие произведения, которые в наибольшей степени помогали бы ученику

развить пальцевую беглость, самостоятельность и независимость их друг от друга. Активному развитию и применению первого и пятого пальцев отводится особая роль. Как показывает опыт работы с детьми в музыкальной школе по пятипальцевой позиционной аппликатуре, применение первого пальца нужно начинать уже на раннем этапе обучения с игры упражнений, этюдов, гамм.

Учащиеся старших классов должны продолжать работу над гаммами, упражнениями, этюдами. Процесс обучения должен быть постепенным, необходим творческий подход педагога к личности ученика. Приобретение юными баянистами знаний, умений и навыков игры на инструменте, приобщение их к сокровищнице татарской национальной музыкальной культуры, постижение секретов специфики национального звучания – важные задачи для обучения и художественно-эстетического воспитания учащихся. Применение позиционной аппликатуры для баяна во многом облегчает процесс обучения детей в музыкальных школах. Свободное, естественное положение правой руки на клавиатуре способствует более быстрому техническому росту учащихся, помогает им активно использовать потенциал всех пяти пальцев позиционной аппликатуры. Знание принципов грамотного подхода в решении аппликатурных вопросов является залогом успешности в обучении, стабильной и уверенной игры на инструменте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барден Ю. Обучение игре на баяне по пятипальцевой аппликатуре. - М.: Советский композитор, 1978. - 132 с.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика - XXI, 2024, - 188 с.
3. Дмитриев А. Позиционная аппликатура на баяне. - СПб.: Союз художников, 1978. - 24 с.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне. - М.: Музыка, 2025. - 144 с.
5. Липс Ф., Имханицкий М. Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства. - М.: РАМ им. Гнесиных, 210. - 253 с.

Хаметшина Ольга Викторовна
преподаватель по классу скрипки
высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Багаутдиновой Л.Х.»

МЕТОД СЛУХОВОГО ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ СКРИПКИ

Метод слухового обучения направлен на развитие у учеников способности воспринимать, перерабатывать и воспроизводить музыкальные произведения посредством активного формирования музыкально-слуховых представлений. Рассмотрим подробнее этапы и принципы такого подхода.

Музыкально-слуховые представления включают способность мысленно представлять себе отдельные звуки, мелодии, гармонии и музыкальные фрагменты без их непосредственного прослушивания. Они возникают либо произвольно, либо целенаправленно, благодаря активной работе сознания.

Цель слухового метода научить ребенка осознанно воспринимать музыку, понимать ее настроение и характер, распознавать изменения высоты тона, длительности звуков и ритмов. Это достигается рядом приемов и упражнений, среди которых важное место занимают подбор мелодий по слуху и транспонирование.

Начиная с первых уроков, ученики вовлекаются в активное слушание музыкальных произведений, формируют способность концентрироваться на деталях звучания. Преподаватели используют яркие контрасты в подборе музыкальных примеров, противопоставляя спокойные и динамичные композиции («Ёлочка» А. Бекмана, русская народная песня «Во поле берёза стояла» и др.).

Через активные занятия дети осваивают важные музыкальные категории: тонику, понимание различий между мажором и минором, осознание разницы между высокими и низкими звуками, восприятием интервалов и направления мелодической линии.

Одна из главных целей обучение правильному пению заданных звуков, развивая абсолютный слух. Если ученик затрудняется попасть в тон, учитель

должен продемонстрировать правильное звучание, предлагая ребенку сравнить собственный голос с эталонным звучанием.

Особый акцент ставится на развитие ладового чувства, позволяющее отличать устойчивые и неустойчивые ступени гаммы. Понимание концепции «мажор—минор» позволяет детям определять эмоциональную окраску музыки и подбирать соответствующие оттенки звучания.

Звукоизвлечение на скрипке связано с правильным положением рук и кистей, обеспечивающим комфортное звучание. Параллельно с постановкой игровых навыков преподаватель стимулирует развитие моторных функций и координации движений. Важно закрепить ощущение свободы и непринужденности в руках и пальцах, что обеспечит естественное движение кисти и смычка.

Педагог обязан подробно объяснять технику извлечения звука, сопровождая объяснения демонстрациями и многократными повторами необходимых действий. Каждое новое движение желательно подкреплять музыкальным результатом, создавая прочную связь между движением и звучанием.

Внутренний слух формируется путём постепенного перехода от простого прослушивания и воспроизведения мелодий к выполнению заданий, требующих концентрации внимания и памяти. Эффективны задания типа «угадайки»: ученик получает установку запомнить последовательность звуков, представить их внутренним слухом и озвучить одну из выбранных нот.

Регулярное использование таких методов обеспечивает быстрое формирование слухо-моторных связей, необходимых для качественного исполнения музыкальных произведений.

Развитие ритмической чувствительности начинается с простых упражнений на выделение сильных долей в тактах. Применяются визуальные и физические приёмы, такие как дирижирование, прохлопывание ритма, сопровождающие пение. Постепенно вводится понятие метра и его роли в формировании структуры музыкального произведения.

Однако чрезмерное счётное сопровождение замедляет восприятие ритма, отвлекая ребёнка от естественной интерпретации мелодии. Поэтому считается предпочтительным формировать внутреннее ощущение ритма через игру, импровизацию и эксперименты с различными ритмами.

Навык чтения нот с листа необходим для самостоятельного знакомства с новыми произведениями и расширения музыкального кругозора. Процесс подготовки включает знакомство с основными элементами нотной записи и практические упражнения на проговаривание нотных знаков.

Начинать обучение рекомендуется с коротких, знакомых ребёнку композиций, постепенно увеличивая сложность материала. Важным этапом является ознакомление с основами теории музыки, такими как определение тональности, структура произведения, типы кадансов и формы фразировки.

Одной из ключевых проблем обучения игре на скрипке является достижение чистоты интонации. Решается эта проблема поэтапно, через внимательное отслеживание уровня точности попадания в нужные ноты и своевременную коррекцию ошибочного звучания.

Методы коррекции могут включать прослушивание собственных записей, совместную работу учителя и ученика, обсуждение недостатков и совместное выявление путей улучшения звучания. Когда ребёнок способен самостоятельно обнаруживать и устранять интонационные проблемы, это свидетельствует о высоком уровне развития внутреннего слуха.

Использование транспонирования и подбора по слуху эффективный инструмент для укрепления слуховых представлений. Эти процессы позволяют развить у детей способность свободно ориентироваться в диапазоне инструмента, уверенно перемещаясь по грифу.

Обучение проходит в три этапа: Ознакомление с песней преподавателем через разные инструменты (пение, исполнение на скрипке, фортепиано). Запоминание ребёнком мелодии и пение её самостоятельно. Игра и пение песни от разных стартовых звуков.

Это даёт ребёнку уникальную возможность почувствовать, как меняется музыка при изменении регистра и тональности, укрепляя координацию левого глаза и слуха.

Слуховой метод обучения на скрипке создаёт благоприятные условия для полноценного развития всех компонентов музыкального таланта ребёнка: восприятия, анализа, выражения эмоций и эстетического вкуса. Правильная организация процесса, постоянный контакт педагога и ученика обеспечивают высокий уровень профессионального роста будущих музыкантов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берлянчик М. Основы воспитания начинающего скрипача. Мышление. Технология. Творчество – 3-е изд., стер. - СПб. : Лань : Планета музыки, 2020. — 256 с.
2. Готсдинер А. Подбирание и транспонирование по слуху при обучении игре на скрипке - М.: Музгиз, 1963. – 44 с.;
3. Камиларов Е. О технике левой руки скрипача - Л. Музгиз, 1961. – 64 с.
4. Мострас К.Г. Интонация на скрипке : Материалы по вопросу о скрипичной интонации : Метод. очерк. — 2-е изд. — М. : Музгиз, 1962. — 155 с.;
5. Турчанинова Г. Маленький скрипач – М.: Современная музыка, 2014. - 192 с.

Хамитова Жамила Хурсандовна

преподаватель по классу фортепиано высшей квалификационной категории

МАУДО «Детская школа искусств №13 (Т)» г. Набережные Челны

**УСИЛЕНИЕ ВОСПИТАТЕЛЬНОГО И РАЗВИВАЮЩЕГО
ПОТЕНЦИАЛА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ
ПОСРЕДСТВОМ КОНЦЕРТНОЙ И КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Концертная и конкурсная деятельность является неотъемлемой частью образовательного процесса в учреждении дополнительного образования детей. Она исполняет роль средств обучения и воспитания учащихся, оказывает благотворное влияние на развитие музыкально-эстетических вкусов, способствует развитию гармоничной личности, в то же время пробуждает исполнительскую смелость и волю, воспитывает эстрадную выдержку, творческое воображение, эмоциональную отзывчивость, артистизм и музыкальность. Обучение не ограничивается рамками занятий, оживляется внеклассная деятельность детей, их активное участие в творческой жизни детской школы искусств, развивается вкус к исполнительству. Выступление на сцене – не только испытание учащегося на прочность, но и радость от общения с публикой, творческое вдохновение и профессиональный рост. Ничто не может сравниться с чувством творческой радости и удовлетворения после удачного выступления, которое является огромным стимулом для его дальнейших интенсивных занятий музыкой. Вовлекая учащихся в концертное исполнительство, можно решать задачу их подготовки к активной музыкальной деятельности в самых её различных формах, в том числе профессиональной, музицированию в кругу родных, друзей, организации содержательного досуга, участия в самодеятельности.

Преподаватель должен не просто добросовестно вести занятия. Он обязан организовать творческую и культурно-просветительскую работу с каждым учащимся своего класса. Если учащийся интенсивно вовлечен в концертную и конкурсную деятельность, у него формируется устойчивый интерес к обучению и, как следствие, повышается успеваемость. Каждый

человек хочет быть услышанным, увиденным, оцененным и признанным! Грамоты, дипломы, благодарности, сувениры – это все знаки отличия от других, знаки уважения и признания.

Участие в конкурсах и концертах – одна из приоритетных форм организации работы учащихся, и, пожалуй, самая действенная мотивация развития музыканта, требующая не только настоящего самостоятельного творчества, но и большой дополнительной работы преподавателей. Кроме прочего, этот метод позволяет сохранить контингент учащихся класса, а, соответственно и школы, а значит, является одним из слагаемых результативности и успешности педагогической деятельности.

В современной России подготовка учащегося к участию в конкурсах – необходимое условие существования педагога и учащегося в социуме, возможность продолжения работы, продвижения по карьерной лестнице. Все мы знаем: современные дети, в общем, мало занимаются по разным причинам: большая загруженность в школе, лень, плохая организация домашних занятий, компьютер и т.д. Участие же в конкурсе ставит перед детьми конкретную цель, близкую их пониманию: померяться силами с другими в дружеском состязании и постараться победить, а для этого необходимо найти силы, время и, конечно, побороть свою лень! Поэтому возможность участия в конкурсе должна являться сильнейшим стимулом для упорной работы на инструменте.

Конкурс – это очень ответственное и волнующее выступление, это оценка умений и навыков, проверка собственных сил. Участие в нем предполагает серьезную подготовку, которая заставляет трудиться, добиваться поставленной цели, учит не бояться публики, уверенно держаться на сцене. Благодаря подготовке и участию в нём, ребята даже со средними данными при упорной подготовке, целеустремлённости и грамотной педагогической работе, могут добиться успехов, раскрыться и показать себя с самой лучшей стороны. Даже если ученик и не займёт призового места, но выступит достойно и выполнит поставленные педагогом задачи, его обязательно нужно похвалить.

Это повысит самооценку ребёнка и заставит добиваться ещё лучших результатов.

После окончания конкурса у таких детей часто появляется большое желание заниматься на инструменте и наблюдается значительный прогресс, а иногда именно участие в конкурсе оказывается решающим моментом для выбора в дальнейшем профессии музыканта! При подготовке к конкурсам ставим задачи: выбор репертуара, настрой детей на артистичность и свобода исполнения.

Большое значение имеет правильный выбор репертуара. Для конкурсного или концертного выступления следует отбирать произведения, раскрывающие индивидуальность учащегося, его сильные стороны, соответствующие его возможностям и способствующие его развитию как исполнителя. Педагог должен позаботиться о том, чтобы концертная обстановка – стала для учащегося в какой-то степени знакомой. Провести ряд репетиций, которые развивают адаптацию детей к изменяющимся условиям, устойчивость их внимания, умение охватить произведение целиком, не теряя логику музыкального развития, и яркого воссоздания музыкального образа, способствуют формированию их сценической уверенности.

Очень важна правильно спланированная и проведённая генеральная репетиция. Она требует от учащегося концентрации всех его эмоциональных сил, и лучше проводить её за 1-2 дня до выступления, чтобы он успел полностью восстановиться. Необходимо научить ребёнка правильно себя вести в дни перед конкурсом. После выступления учащийся ждёт оценки своего исполнения, прежде всего от педагога. Надо обязательно его поддержать, найти, за что похвалить, даже если не всё получилось, дать почувствовать, что преподаватель рад его старанию, его успехам. Подробнее обсудить выступление лучше позднее на уроке, в спокойной обстановке. Проанализировать и удачи, и промахи, найти их причину, извлечь полезные уроки для подготовки к другим выступлениям. Радостное, свободное,

непринуждённое исполнение – вот к чему надо готовить всех учащихся без исключения.

Учащиеся моего класса принимают активное участие в общешкольных концертах для родителей, учащихся образовательных школ, а также в фестивалях, конкурсах разного уровня. Так как, не каждый ученик моего класса имеет возможность выступить на концертах фортепианного отделения, то уже давно стало традицией ежегодно проводить в филиале ДШИ №13 при СОШ №56 для родителей праздничные и тематические концерты учащихся всего класса. В этих концертах участвуют все дети независимо от их музыкальных способностей и разного возраста.

Семья - это важный участник воспитательного процесса. Именно она является одним из главных объектов воздействия, активным помощником и союзником преподавателя. На наши концерты приходят послушать своих детей родители целыми семьями. Они не только получают удовольствие от праздничной атмосферы, игры своего ребенка, но и сравнивают подготовку своего ребенка с уровнем других учеников и осознают ответственность за успешность обучения. Участие в концертах детей разного возраста делает их опыт богаче и разнообразнее, стимулирует их собственное внимание к звуковой и технической стороне исполнения. Обучающиеся становятся более уверенными в себе и целеустремленными.

На «Вечере выпускников», учащиеся, заканчивающие свое музыкальное обучение в ДШИ №13(т), перед родителями обыгрывают свою государственную экзаменационную программу для того, чтобы поделиться своими достижениями, показать чему они научились за семилетний срок, порадовать игрой на фортепиано и успешнее выступить на экзаменах.

Каждый год я стараюсь подготовить несколько своих учеников к участию не только в школьных, региональных фестиваль – конкурсах, но и в республиканских конкурсах юных пианистов таких, как «Семь нот», «Посвящение» памяти Луизы Климовой, «Малыш за роялем», «Мон чишмэсе», «Ступени мастерства», «Кызыл Тэлке»; международных конкурсах

«Жемчужины Татарстана» (г.Нижнекамск), «Maestoso» (г.Ижевск), посвященный И.С.Баху, «Sforzando» (г.Набережные Челны) и т.д. Дети испытывают бурю положительных эмоций, занимая призовые места.

В заключение хочется отметить, что концерты, фестивали, конкурсы для детей чрезвычайно полезны. Они помогают не только открывать таланты, но и являются практической школой для преподавателей, развивают стремление детей к соревнованию, расширяют репертуар учащихся, укрепляют их сценическую выносливость, способствует комплексному развитию музыкальных способностей и творческого потенциала каждого учащегося. В результате проведенных мероприятий наблюдается динамика успеваемости, сохраняется контингент учащихся, повышается интерес родителей к обучению детей в детской музыкальной школе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Даринская Л.А. Творческий потенциал учащихся: методология, теория, практика: монография. – С.-Петрб. акад. последиплом. пед. образования. — Санкт-Петербург: [б.и.], 2005. — 293 с.

2. Кулюткин Ю.Н. Изменяющийся мир и проблема развития творческого потенциала личности. Ценностно-смысловой анализ. – СПб.: С.- Петерб. гос. ун-т пед. мастерства, 2002. — 83 с.

Храмушина Наталья Николаевна

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

«Детская школа искусств №7 им. Л.Х Багаутдиновой»

АНСАМБЛЬ КАК ОДИН ИЗ ФАКТОРОВ ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ

Что же такое ансамбль в хоре? Все хормейстеры ответят «Согласованность, уравновешенность всех компонентов хорового исполнения». Да, конечно, но двумя словами не выразить ту значимость работы над

ансамблем в хоровом коллективе. Ведь от ансамбля зависит хоровая звучность всего коллектива. Ансамбль в переводе с французского означает – вместе, разом, целое. Слово ансамбль мы можем разделить на две группы. Это количественная и качественная сторона ансамбля. Количественная это небольшая группа исполнителей от 2 до 12 человек. И качественная это слаженность исполнения, художественное единство. Но у хормейстера очень много задач, которые он ставит перед собой при работе над ансамблем.

В своем труде «Хор и управление им» Павел Григорьевич Чесноков выделяет два ансамбля:

Частный – слаженность внутри каждой партии («горизонталь»). При работе над частным ансамблем каждый поющий в хоре обязан вслушиваться в свою партию равняться тембром и силой звука.

Общий – слаженность между всеми хоровыми партиями («вертикаль»). Для достижения общего ансамбля каждая партия должна уравниваться в общей хоровой звучности, вслушиваться в другие партии, исполнять указания дирижёра. С какими же проблемами при работе с общим и частным ансамблем часто встречается хормейстер? Это неравное количество человек в партии, наличие разных навыков и умений певцов, а также возрастное неравенство.

Георгий Александрович Дмитревский дает свое понятие частного ансамбля. Он выделяет такие понятия ансамбля как: интонационный, ансамбль строя (чистота, ноты), метроритмический, агогический, тембровый, динамический, дикционно – орфоэпический, тесситурный и ансамбль фактур изложения. При нарушении хотя бы одного из частных ансамблей ведет к нарушению всей хоровой звучности. Разберём несколько из них.

Тембровый ансамбль. Работа над тембровым ансамблем должна проходить как при работе над произведением, так и на упражнениях при распевке. Можно использовать элементы театрализации, игры. Исполнять упражнения с различным настроением: грустно, весело, коварно, драматично и т.п. И при этом учащиеся должны выбирать соответствующую певческую маску, тембр, артикуляцию, подходящую тому или иному образу или

характеру. Чем богаче палитра эмоций, тем красочнее будет тембровая окраска, а значит и слушатель получит эмоциональное удовольствие при прослушивании хоровых произведений.

Не менее важен метроритмический ансамбль. В достижении этого ансамбля важным фактором является воспитание у учащихся чувство пульсации. При исполнении длинных нот нужно мыслить мелкими длительностями, пульсация точки в пунктире, «разлиговка» залигованных нот. Не менее важно брать одновременно дыхание, снимать окончание звуков и иметь чёткую дикцию. Плохое произношение окончаний ведет к нарушению синхронности.

При работе над динамическим ансамблем необходимо научить певцов петь в одной динамике ровно и только потом уже приступать к сдвигению нюансировки. А также применять упражнения на филировку звука. Усиление звука при помощи уплотнения дыхания, а не напряжения голосового аппарата.

Самое главное в работе с хоровым коллективом это единое понимание каждым певцом хора художественного замысла композитора, манера исполнения и средств реализации этого образа. При этом хормейстер должен быть артистичным и вызывать у детей эмоциональный отклик. И только в этом случаи может получиться шедевр. Именно в ансамблевом исполнении проявляется коллективный характер творчества певцов хора. Они должны уметь подчинить свою индивидуальность вокально-исполнительским требованиям хора в решении общих, коллективных задач.

Ансамбль в хоре это трудоемкая работа, требующая от дирижера и учащихся определенных знаний и умений. И все это работает в совокупности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриевский Г.А. Хороведение и управление хором. - М.: Лань, 2007 – 112 с.
2. Самарин В.А. Хороведение: Учеб. пособие для студ. муз. отд-ний и фак. сред. пед. учеб. заведений. – 2 –е изд., стереотип. - М.: Академия, 2000 – 208 с

3.Чесноков П.Г.Хор и управление им.: Учебное пособие. - М.: Планета музыки, 2024 – 200 с.

Хуснуллина Альфия Альбертовна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»,

ВЛИЯНИЕ ХОРОВОГО ИСКУССТВА НА ФОРМИРОВАНИЕ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

В области музыкальной культуры, хоровое пение является древнейшей и важнейшей сферой, исторически составляющей исток музыкальной деятельности и её фундаментом. При этом этот вид творчества является абсолютно доступным для всех, поскольку пение – это природная способность человека, которая развивалась задолго до того, как человек научился говорить, и тяга к этому заложена у него на генетическом уровне. Семён Абрамович Казачков говорил: «Люди пели и поют хором, когда у многих возникает непреодолимая потребность сообща что-то выразить для всех»

Человек не может существовать обособленно, это заложено в его природе. С рождения он живёт и развивается в коллективе, что является нормальным процессом его развития. Начиная с маленького коллектива под названием «семья», где собственно и начинают закладываться национальные традиции, проходя многие стадии развития, так или иначе, человек всё время взаимодействует с другими людьми и окружающим миром.

Так, что же такое «КОЛЛЕКТИВ», «ХОР», «НАЦИЯ» и «НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ» и как связаны эти понятия между собой? Попробуем заглянуть в Википедию.

Коллектив – (от лат. *collectifious* — собирательный) — группа объединенных общими целями и задачами людей, достигшая в процессе социально-ценной совместной деятельности высокого уровня развития.

Хор – (с древнегреческого хорос – толпа) – музыкальное значение совместное звучание человеческих голосов или «певческий коллектив» исполняющий вокальные произведения.

Нация — исторически сложившаяся устойчивая общность людей, образующаяся в процессе формирования общности их территории, экономических связей, литературного языка, особенностей культуры и духовного облика.

Национальная идентичность – чувство принадлежности человека к определённому этносу или нации.

Если всё это связать воедино получается, что «Хоровой коллектив» - это маленькое «Государство», где есть своя иерархия и во главе которого стоит дирижёр. Хор имеет руководителя и внутреннюю классификацию (партии, солисты, сопровождение). То есть, в структуре понятия «хор» изначально заложены схожие иерархические характеристики со значением слова «народ». Другими словами, чтобы исполнение произведений стало возможным, певцы хора, как граждане хорового сообщества, должны придерживаться определённых правил, следовать этим правилам и соблюдать их. Ну, а национальная принадлежность накладывает свою культуру пения, связанную с национальными традициями.

Развиваясь в таком хоровом коллективе, в процессе совместной работы дети начинают ощущать себя неким единым целым, что повышает их самооценку, значимость себя в коллективе и значимость своего вклада в единое целое. Как правило, в процессе работы дети становятся более трудолюбивы, организованы, ответственны, инициативны, дружелюбны и коммуникабельны. «Чувство локтя», взаимопонимание, взаимовыручка – вот что отличает тех, кто поёт в хоре. Нужно донести до каждого ребёнка, что «Я» это здорово, но вместе, «Мы» – сила, которая может преодолеть многое и многого добиться. Каждый «Я» в этом «Мы» - «Капля» огромного океана творчества.

Большую роль в детском хоровом коллективе имеет выбор репертуара и эту роль невозможно переоценить, так как здесь закладывается фундамент

музыкальной культуры, а именно причастность к той или иной народности и к стране в целом. В этом смысле, лучше всего подходят произведения русских классиков и народная музыка. Именно в них содержится, та художественная ценность, которая так важна для формирования чувства причастности к своим корням. Например, народные песни понятны и просты, но это не означает упрощённости их содержания. Произведения народного творчества запечатлели историю народа, его душу, вековые надежды и чаяния. Они являются непреходящим духовным богатством, источником вдохновения. Бережное отношение к ним, пропаганда их – одна из важных задач хорового коллектива. Произведения же классической направленности обладая большой силой эмоционального воздействия формирует культуру чувств ребёнка, развивает и воспитывает его внутренний мир.

Огромное воспитательное значение имеют и произведения военно – патриотической тематики. Они формируют верность традициям нашего славного прошлого, гражданскую позицию, зрелость личности и причастность к традициям поколений.

Таким образом, только общими усилиями, соблюдая наши народные и семейные традиции, мы можем воспитать следующее поколение морально и ментально здоровым. Хоровое искусство в данном аспекте и есть тот самый толчок к пониманию коллективного устройства нашего общества и вклад в его национальную идентичность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стефина Н. В. Исследования сущности хорового пения – эффективной формы массового музыкального воспитания младших школьников: теоретические аспекты // Педагогическое мастерство и педагогические технологии : материалы X Междунар. науч.-практ. конф. - Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2016. - №4 (10). - 320 с.
2. Казачков С. А. Дирижёр хора – артист и педагог. Казань: Казан. гос. консерватория, 1998. - 308 с.

ИНТЕРНЕТ – ИСТОЧНИКИ

1. Алёна Грозова: сайт Хор.by - Белорусский хоровой портал – [Электронный ресурс]. URL: <https://hor.by/2021/10/grozova-ag-article/> (Дата обращения 10.10.2025).
2. Википедия: сайт Рувики: интернет – энциклопедия - [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/> (Дата обращения 10.10.2025).

Цветкова Татьяна Сергеевна

преподаватель вокально-хоровых дисциплин

МБУДО «Детская музыкальная школа №21», г. Казань

ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ ДВУХГОЛОСИЯ В ХОРЕ МЛАДШИХ КЛАССОВ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ОТДЕЛЕНИЙ

Для преподавателя хоровых дисциплин очень важно уметь обучать своих хористов навыку пения двухголосных произведений. Невозможно ограничиваться программой, состоящей из одноголосных произведений, которые являются лишь частью огромного пласта хоровой музыки. Навык исполнения двухголосных произведений расширяет исполнительские возможности детского хора, вносит разнообразие в репертуар и, конечно же, развивает слух и музыкальные способности детей.

При поиске репертуара для хора младших классов важно учитывать, что многие произведения построены исключительно на терцовом двухголосии, а это один из самых сложных видов двухголосия для детей, потому что голоса расположены тесно друг к другу и звучат очень похоже. Учащиеся младших классов далеко не всегда способны устойчиво удерживать свою партию, часто сбиваются и перескакивают на тот голос, который лучше слышно – верхний. С таких произведений не стоит начинать учить детей петь двухголосие, это не принесет желаемого результата.

Начинать работу над двухголосием следует тогда, когда маленькие хористы уже научились чисто петь в унисон и устойчиво интонировать простые

мелодии. Для этих целей прекрасно подойдут народные песни, небольшие попевки в ограниченном диапазоне. Например, «Дон-дон» в обр. В. Кирюшина, «Патока с имбирем» в обр. Г. Лобачева, «Ворон» в обр. Е. Тиличевой, «Петушок» в обр. Ю. Слонова и др..

Хорошим вариантом для знакомства с двухголосием будут песни, построенные на принципе переключек (или «эхо»). Например, «Весна», муз. и сл. М. Лазарева, «Эхо», муз. и сл. М. Лазарева, «Гости», муз. Д. Кабалевского, сл. И. Рахилло. Подобные произведения можно считать подготовительными при знакомстве с двухголосием. К пению канонов лучше переходить на более позднем этапе, когда двухголосие не вызывает у детей больших сложностей, так как для них требуется осознанное и грамотное интонирование всей мелодии без стремления «перепеть» соседний голос.

Для успешного формирования навыков двухголосия необходимо, чтобы дети сталкивались с необходимостью петь на два голоса как можно чаще. В условиях ограниченного времени хоровых занятий у учащихся инструментальных отделений для этого подходят упражнения, которые можно использовать в качестве настройки голосов на распевании в начале занятий. Основной принцип подбора таких упражнений – чем шире интервалы между голосами, тем проще детям будет их удерживать. Например, упражнения в октаву или квинту – эти интервалы устойчивы, и разницу между двумя звуками в них дети хорошо слышат.

Полезны будут упражнения, в которых партия одного голоса построена на выдерживании звука или остинато, а у другого происходит мелодическое движение. В качестве примера можно привести упражнения «Дон-дон», «Калина-малина» или «У кота-воркота», «Долгоногий журавель» и «Ходит, бродит по лужку». Во всех этих упражнениях нужно иногда менять голоса местами: сначала остинато пели альты, потом сопрано.

В программу нужно брать произведения, в которых у одной из партий сохраняется остинато, это, в основном, обработки народных песен. Можно их петь и с сопровождением, и а cappella, а также использовать небольшие

эпизоды из этих песен в качестве упражнений на распевании: «Во поле березонька стояла» в обр. А. Агафонникова, «Не летай, соловей», «Ой, на дворе дождь» и др..

Осваивать двухголосие будет проще, если, начиная со второго класса музыкальной школы, приучать детей на хоре к пению по нотам, к сольфеджированию. Так они будут интонировать свою партию осознанно, наглядно видя, как движется мелодия и что именно должно звучать. Раздавая ноты нового произведения, нужно задавать детям вопросы, которые активизируют их интерес рассматривать ноты и правильно по ним работать.

Дальнейший подбор репертуара для формирования навыка пения двухголосия следует совершать по следующим принципам:

1. Чем больше отличается мелодическая линия двух голосов, тем лучше дети ее освоят. Прекрасно подходит встречное движение голосов, или, наоборот, расходящееся (например, «Капельки» Т. Шкербиной).

2. Чем меньше в произведениях будет движения голосов в терцию – тем лучше, так как мелодически развитое многоголосие лучше удерживается детьми. Но если терцовое двухголосие в произведении есть, то нужно следить за тем, чтобы дети чисто и устойчиво выстраивали первый консонирующий интервал после одноголосия.

3. Хорошо способствует навыку держать свою партию пение а саррелла (это могут быть небольшие народные песни и попевки), а также произведения, в которых аккомпанемент не дублирует хоровые голоса (большое количество подходящих произведений содержат сборники И. В. Рогановой).

4. Не обязательно брать большие по объему произведения. Пусть лучше в репертуаре хора будут небольшие песни, но на разные виды многоголосия. Так дети накопят больше слухового и исполнительского опыта. К тому же в условиях хора, в котором поют учащиеся инструментальных отделений, выучивание большой партитуры занимает много времени, но часто приносит мало практической пользы.

5. В репертуаре обязательно должны быть песни, которые даются детям легко, чтобы они чувствовали радость от того, что у них получилось. К простым произведениям полезно переходить после более сложных, в которых что-то не получается, чтобы вновь вернуть детям ощущение уверенности в своих силах и закончить занятие в приподнятом состоянии.

Подводя итоги: чем более разнообразным по музыкальному языку будет репертуар, тем успешнее дети освоят навык пения двухголосия. Хоровой репертуар и вокально-хоровые упражнения нужно подбирать тщательно, отдавая себе отчет, с какой целью берется в программу то или иное произведение, не забывая о том, что репертуар должен быть интересен, понятен и доступен детям младшего школьного возраста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Двухголосие: хрестоматия: в 2 ч. – Ч. 1 / ред.-сост. И. В. Роганова. – СПб.: Композитор, 2023. – 204 с.
2. Двухголосие: хрестоматия: в 2 ч. - Ч. 2 / ред.-сост. И. В. Роганова. – СПб.: Композитор, 2021. – 144 с.
3. Думченко, А. Ю. Двухголосие. Детский хор [Текст] Начальный этап обучения (методическая разработка). — СПб.: Композитор, 2015. — 33 с.
4. Нотная папка хормейстера № 1: [Ноты]: мл. хор: [в 6 тетр.] / сост. и ред. Б. И. Куликов и Н. В. Аверина; Гос. центр. музей муз. культуры им. М.И. Глинки. – 2-е изд. – М.: Дека-ВС, 2008. – 308 с.
5. Нотная папка хормейстера № 2: [Ноты]: средний хор: произведения русских композиторов: [в сопровождении фортепиано: в 5 тетрадах] / сост. и ред. Б. И. Куликов и Н. В. Аверина; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. – М.: Дека-ВС, 2006. – 292 с.
6. Нотная папка хормейстера № 3: [Ноты]: средний хор: народные песни и каноны: [в 5 тетр.] / сост. и ред. Б. И. Куликов и Н. В. Аверина; Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. – М.: Дека-ВС, 2007. – 288 с.
7. Попов В. С. Русская народная песня в детском хоре. - М.: Музыка, 1985. – 80 с.

Чернышева Мария Николаевна,
преподаватель по классу гитары МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им.Л.Х. Багаутдиновой»,

**РАБОТА НАД КОНТРАСТНЫМИ ПЬЕСАМИ
НА МАТЕРИАЛЕ Р.Н.П.«КАК ХОДИЛ, ГУЛЯЛ ВАНЮША»
И «ЭКОСЕЗ» В. КАЛИНИНА**

В процессе обучения игре на гитаре во 2-м классе важно не просто закреплять базовые технические навыки, но и активно развивать музыкально-художественное восприятие ученика. Эффективным инструментом для этого становится работа с контрастными по характеру произведениями. В рамках данного мастер-класса рассматриваются две пьесы: русская народная песня «Как ходил, гулял Ванюша» (в обработке) и «Экосез» В. Калинина. Их сочетание позволяет решить ряд важных педагогических задач: сформировать умение переключаться между разными исполнительскими стилями, освоить разнообразные приёмы звукоизвлечения, развить чувство ритма и фразировки, научиться передавать художественный образ через интонацию и динамику.

Цель занятия — обеспечить осмысленное и технично грамотное исполнение двух контрастных пьес. Для её достижения необходимо решить следующие задачи: закрепить навыки посадки и постановки рук; отработать приёмы тирандо и апояндо; развить ритмическую точность и динамический контроль; сформировать представление о музыкально-образном содержании произведений; усовершенствовать навыки чтения с листа и запоминания текста.

Занятие рассчитано на 20 минут и требует следующего оборудования: классическая гитара, метроном, нотные тексты, зеркало (для контроля постановки), аудиозаписи эталонного исполнения (по возможности). Репертуар включает русскую народную песню «Как ходил, гулял Ванюша» (обработка) и «Экосез» В. Калинина.

Начало занятия посвящено организационным моментам: приветствию, настройке инструмента и беседе о характере пьес. Ученику предлагается

поразмьшлять, какие эмоции вызывает каждая из них, чем они отличаются по темпу, ритму и настроению, какие образы возникают при их прослушивании. На этом этапе формулируется главная цель — научиться играть обе пьесы выразительно, соблюдая динамику, ритм и характер.

Следующий этап — разминка и техническая подготовка. Упражнения включают игру гаммы До мажор пальцами *i*, *m*, *a* правой руки с особым вниманием к плавности звучания; арпеджио на открытых струнах (прямое движение: *r*-*i*-*m*-*a*, обратное: *r*-*a*-*m*-*i*); упражнения на легато для развития гибкости левой руки и чистоты переходов. Важные методические акценты: необходимо следить за расслабленностью кистей, чёткой артикуляцией каждого звука, использовать зеркало для контроля постановки.

Центральная часть занятия отводится работе над произведениями. При освоении РНП «Как ходил, гулял Ванюша» сначала проводится анализ образа: определяется песенный склад, лирический характер, умеренный темп пьесы. Далее следует пофразовый разбор с выделением опорных тонов и дыханием между фразами, отработка легато для избежания «рубленых» звуков. Особое внимание уделяется динамике (мягкие *crescendo/diminuendo*) и артикуляции (акценты на сильных долях без жёсткости). На завершающем этапе фразы объединяются в целые куски — при этом контролируются звучание и ритм, рекомендуется пропевать мелодию про себя для лучшего интонирования.

Среди типичных ошибок при работе над этой пьесой — «сухой» звук (решается усилением легато и контролем давления пальцев) и неровный ритм (устраняется прохлопыванием ритма и игрой с метрономом, начальный темп 50 уд/мин). Домашнее задание включает игру по фразам с контролем плавности, пропевание мелодии перед исполнением, 5 минут игры гамм и арпеджио.

Работа над «Экосезом» В. Калинина строится на понимании танцевального характера произведения. Этапы освоения: анализ образа (чёткий ритм, бодрый темп); ритмическая тренировка (прохлопывание ритма, игра с

метрономом at 60 уд/мин, акценты на первую долю); отработка техники правой руки (чередование *i*–*m*, контроль апояндо); работа над фразировкой и динамикой (выделение мотивов, паузы, яркие кульминации); исполнение целиком с постепенным ускорением темпа.

Типичные ошибки: «забалтывание» ритма (устраняется игрой с метрономом и выделением долей) и нечёткие штрихи (исправляются замедлением темпа и контролем движения пальцев). Домашнее задание: тренировка с метрономом (с еженедельным увеличением темпа на 5 уд/мин), игра с воображаемым ансамблем, 5 минут гамм и арпеджио.

На этапе сравнительного анализа и синтеза обсуждается контраст между пьесами по темпу (умеренный vs. бодрый), ритму (плавный vs. чёткий) и приёмам звукоизвлечения (легато vs. апояндо). Ученик исполняет обе пьесы подряд, сохраняя контраст образов. Завершается этап рефлексией: что получилось лучше всего и над чем предстоит работать.

Заключительная часть включает подведение итогов (повторение ключевых моментов, оценка прогресса), рекомендации по дальнейшей работе (ежедневные занятия 20–30 мин, чередование пьес, прослушивание эталонных исполнений), а также поощрение ученика и мотивацию через обсуждение перспектив (концерт, конкурс).

Важные методические рекомендации для эффективного проведения занятия: начинать работу в медленном темпе, постепенно ускоряя после освоения текста; применять метод «играю — слушаю — исправляю» для развития слухового контроля; использовать образные ассоциации (прогулка, танец) для эмоциональной выразительности; разбивать сложные места на мелкие фрагменты, повторяя каждый 5–7 раз; создавать психологически комфортную атмосферу, избегая жёсткой критики и поощряя инициативу.

К концу занятия ученик должен достичь следующих результатов: уверенно исполнять обе пьесы в заданном темпе; различать и передавать контрастные образы произведений; осознанно применять приёмы легато и

апояндо; контролировать ритм и динамику; уметь анализировать собственные ошибки и находить способы их исправления.

Предложенная методика демонстрирует комплексный подход к освоению репертуара, органично сочетая техническую работу с развитием музыкально-художественного мышления. Её эффективность обеспечивается соблюдением ключевых принципов: поэтапности освоения материала, осознанного применения приёмов звукоизвлечения, постоянной слуховой рефлексии и создания образных ассоциаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафшин, П. С. Школа игры на шестиструнной гитаре. — Москва: Музыка, 2002. — 160 с.
2. Борисов, А. В. Формирование исполнительской техники гитариста в детской музыкальной школе / А. В. Борисов // Музыка и время. — 2019. — № 5. — С. 42–46.
3. Гитарная школа Алексея Талашкина [Электронный ресурс]. — URL <https://talashkin.ru/> (дата обращения: 05.12.2025).
4. Иванов Крамской, Н. И. Школа игры на шестиструнной гитаре. — Ростов на Дону: Феникс, 2004. — 176 с.
5. Каркасси, М. Школа игры на шестиструнной гитаре. — Москва: Кифара, 2005. — 152 с.
6. Классическая гитара: форум и библиотека [Электронный ресурс]. — URL <https://classicalguitar.ru/> (дата обращения: 05.12.2025).
7. Петрова, Е. С. Развитие координации движений при обучении игре на гитаре / Е. С. Петрова // Искусство и образование. — 2021. — № 3 (131). — С. 78–84.
8. Смирнов, И. Н. Анатомо-физиологические аспекты постановки игрового аппарата гитариста / И. Н. Смирнов // Вестник музыкальной педагогики. — 2020. — № 2 (74). — С. 56–61.

Шамсимухаметова Ляля Рамилевна,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
первой квалификационной категории МАУ ДО Г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л. Х. Багаутдиновой»

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ НАВЫКОВ НА УРОКЕ СОЛЬФЕДЖИО В МЛАДШИХ КЛАССАХ

В учебной музыкальной литературе теме развития творческих навыков посвящены такие пособия как «Воспитание творческих навыков на уроке сольфеджио» М. Калугиной и П. Халабузарь (М., 1989), статья С. Мальцева и И. Розанова «Учить искусству импровизации» (Советская музыка, 1973, № 10), С. Мальцев, Г. Шевченко «Опыт обучения детей гармонии и импровизации» (Л., 1984), Т. Сиротина «Подбираем аккомпанемент» (М., 2010).

Поговорим о развитии некоторых творческих навыков у учеников второго класса на уроке сольфеджио. Оно включает в себя сочинение, импровизацию, подбор аккомпанемента, ритмические задания.

Во 2 классе учащиеся продолжают осваивать натуральный мажор и минор, ладовые связи на основе разрешения неустоя в устой, связи мотивов и фраз на основе повторности и секвентного развития. Это может быть сочинение диалогов при разрешении двух неустоев, то есть опевание опорных ступеней лада с различными видами разрешений в натуральном мажоре и миноре.

2. Интонация Ти ↔ Ле с разрешением в мажоре и параллельном миноре. Унисон, интервал прима. Выяснить в беседе с группой, что интонация Ти₁ Ле = м3; ее образуют неустойчивые ступени. Задание: придумать всевозможные варианты разрешения. Педагог пишет их на доске:



Импровизация мелодий на слова с определенной задачей на предложенный ритмический рисунок, с включением звена секвенций.

Импровизация “вопрос-ответ”. Педагог и ученик исполняют роли каких-либо, любимых детьми, персонажей и беседуют. Условие: мелодия вопросов педагога в мажоре и миноре будет заканчиваться терцией $T_1 \leftrightarrow Л_1$. Педагог показывает ее по записи. Например: педагог-”Ослик”: “Отгадай, кого я жду?” Ученик - “Пятачок”: “Конечно, Винни-Пуха”.



Педагог: “Где твой длинный хвостик?” Ученик - Пятачок: “Потерял его в лесу”.



3. Подбор аккомпанемента к песням и мелодиям на тонической квинте, доминантовой и субдоминантовой квинте и сексте. Занятие этим видом музыкального творчества предполагает, что учащиеся уже в некоторой степени овладели некоторыми знаниями и умениями, или овладевают параллельно, о простейших элементах гармонии.

1. У коты-воркота

а) Спокойно Русская песня

P

1. У ко - та - вор - ко - та ко - лы - бель - ка хо - ро ша.
2. Я ко - ту - вор - ко - ту ти - хо пе - сен - ку спо - ю.

б)

2. Зайка

Довольно скоро

Детская песенка

а) *mf*

1. Хо - дит зай - ка по са - ду, по са - ду,
 2. шип - лет трав - ку ле - бе - ду, ле - бе - ду,
 3. он и в рот - то не бе - рёт, не бе - рёт,
 4. он во яс - ли - ца не - сёт да не - сёт.

Г Г Г

б)

4. Слышен гром

Не спеша

А. Березняк. Сборник «Первые шаги»

f *v*

Слы - шен гром за ок - ном, зна - чит, бу - дет дож дик.
 Г D Г

а)

и т.д.

б)

и т.д.

в) г)

и т.д. и т.д.

а)

и т.д.

б)

и т.д.

в)

и т.д.

г)

и т.д.

Весело **Чешская песня**

mf V

В по - гроб ле - зет Жуч - ка, с не - ю кот.
 Т S T

Ес - ли в не - бе гуч - ка - дождь пой - дёт.
 S T D T

4. Ритмическая импровизация эпизодов в рондо под аккомпанемент педагога. Осознание новых ритмических фигур готовится в работе над мелодическим «эхом»; в ритмические задания включаются паузы. Возможно сочинение песен на ритм.

2. Прочитай стихи в указанном ритме. Подумай, какой лад для них больше подходит, и сочини песню. Запиши мелодию в тетрадь, обозначь темп, динамические оттенки и спой ее выразительно.

Стихи Л.Татьяничевой

Осень за окошком ходит не спеша, листья по дорожкам падают ,
 Тонкие осинки в лужицы глядят, на ветвях дождинки бусами

5. Сочинение пьес по заданным условиям: с применением трезвучий всех ступеней мажора и параллельного минора; с ритмическим варьированием.

2. Сочини пьесу "Учитель и непослушный ученик". Играй левой рукой от ступеней гаммы до мажор по порядку вверх трезвучия, а правой – те же звуки в прямом и ломаном виде, в любом регистре и ритме. Если тебе встретится трезвучие, которое звучит необычно, определи, из каких терций оно состоит. Подумай, как заканчивать свою пьесу: любим трезвучием или строго определенным? Каким?



ЛИТЕРАТУРА

1. Барас К. В. Сольфеджио: сборник домашних заданий: учебное пособие для 3 класса ДМШ. – М.: Планета музыки, 2024 – 80 с.
2. Выготский Л. С. Вопросы детской психологии. – М. Советские учебники, 2024. – 155 с.
3. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Тренинг творческой техники. – М.: АСТ, 2017. – 29 с.
4. Игры - Обучение, Тренинг, Досуг.../ Под ред. В.В. Петрусинского// В четырех книгах. – М., 1994.
5. Камозина О.П. Неправильное сольфеджио, в котором вместо правил – песенки, картинки и разные истории! – Изд.3-е, испр. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 92 с.
6. Металлиди Ж. Л. , Перцовская А. И. Сольфеджио 2 класс: учебное пособие для 2 класса ДМШ. – СПб.: Композитор, 2008. – 52 с.
7. Подвала В. Д. Давайте сочинять музыку! 3-4 класс. – Киев: Музична Украина, 1989. – 125 с.
8. Котляревская-Крафт М. А., Байкина Н. Л. Сольфеджио 2 класс: учебное пособие для 2 класса ДМШ. – Новосибирск: Трина, 1998. – 120 с.
9. Сиротина Т. Б. Подбираем аккомпанемент. Учебное пособие. Вып.1. I-IV классы ДМШ. –М.: Музыка, 2012. –80 с.

Шафикова Гульназ Габдельмазитовна,
преподаватель по классу домры
высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны
«Детская школа искусств №7 им. Л. Х. Багаутдиновой»

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ МЕТОДОВ НА УРОКЕ СПЕЦИАЛЬНОСТИ ПО КЛАССУ ДОМРЫ В ДШИ

Развитие творческих способностей - ключевая задача современного музыкального образования. На уроках по классу домры в детской школе искусств (ДШИ) важно не просто сформировать технические навыки игры, но и пробудить в ученике самостоятельное художественное мышление, способность к интерпретации, импровизации, творческому осмыслению музыкального материала. В данной статье рассмотрены эффективные творческие методы, адаптированные к специфике обучения игре на домре

Актуальность творческого подхода.

- развитие индивидуального исполнительского стиля;
- способность к художественной интерпретации произведений;
- умение эмоционально и осмысленно передавать музыкальный образ.

Цели применения творческих методов.

- Развитие музыкального мышления и воображения.
- Формирование навыков самостоятельной работы с музыкальным материалом.
- Стимулирование интереса к музыкальному творчеству.
- Развитие способности к импровизации и сочинительству.
- Повышение мотивации к обучению через включение игровых и исследовательских элементов.

Основные творческие методы, приёмы, импровизации и сочинения.

обсуждение характера музыки («Какой цвет у этой мелодии?», «Какие картины возникают в воображении?»);

- рисование образов, навеянных музыкой;
- импровизация мелодии на заданный ритм;

- сочинение окончания пьесы или пропущенных тактов;
- создание подголосков к народной мелодии;
- варьирование темы (изменение ритма, штрихов, динамики);
- подбор аккомпанемента по слуху к простым мелодиям.

Игровой метод.

- «Ритмическое эхо» (повторение ритмического рисунка);
- «Угадай героя» (определение персонажа пьесы по характеру звучания);
- «Марш. Танец. Песня» (распознавание жанра и передача его движениями);
- «Солнышко — тучка» (определение лада: мажор, минор);
- «Найти ноту» (определение звучащей струны по высоте).

Метод сравнительного анализа.

- сравнение разных интерпретаций одного произведения;
- сопоставление оригинальной версии и переложения для домры;
- анализ различий в звучании приёмов (тремоло, пиццикато, арпеджиато).

Метод интеграции с другими видами искусства.

- связь с литературой (чтение стихов, созвучных настроению пьесы);
- опора на изобразительное искусство (просмотр репродукций, соответствующих эпохе или настроению произведения);
- элементы театрализации (инсценировка программных пьес).

Метод проектной деятельности.

- подготовка мини-концерта на заданную тему;
- создание аранжировки народной мелодии для домры;
- исследование истории исполнительства на домре.

Этапы внедрения творческих методов.

1. Подготовительный (1–2 год обучения):

- игровые приёмы для развития слуха и ритма;
- простые импровизации на одной струне;
- образные ассоциации при изучении гамм и этюдов.

2. Основной (3–5 год обучения):

- усложнённые импровизационные задания;
- работа над вариациями;
- анализ исполнительских интерпретаций;
- первые опыты сочинения.

3. Продвинутый (6–8 год обучения):

- создание собственных аранжировок;
- подготовка тематических концертных программ;
- участие в творческих конкурсах и фестивалях.

Рекомендации. Учитывать возрастные особенности, уровень подготовки и интересы ученика, постепенно переходить от простых творческих заданий к сложным проектам, поощрять инициативы, даже если результат не идеален, обсуждать с учеником его творческие находки, анализ успехов и трудностей. В результате повышать интерес к занятиям музыкой, развивать музыкальный слух и память, уметь самостоятельно работать с музыкальным текстом, готовиться к публичным выступлениям и творческой самореализации.

Использование творческих методов на уроках по классу домры позволяет не только повысить эффективность обучения, но и раскрыть индивидуальность каждого ученика. Сочетание традиционных технических приёмов с инновационными творческими подходами создаёт условия для гармоничного развития музыканта-исполнителя, способного не просто воспроизводить ноты, но и создавать живые, эмоционально насыщенные музыкальные образы. Педагог должен выступать не только как наставник, но и как партнёр по творческому поиску, создавая условия для самореализации ученика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азаров Ю. П. Искусство воспитывать — 2-е изд., испр. и доп. — М. : Просвещение, 1985. — 448 с.
2. Климов Е. Т. Совершенствование игры на трёхструнной домре — М. : Музыка, 1972. — 120 с.

Якунина Вероника Николаевна

преподаватель по классу скрипки высшей квалификационной категории

ГАПОУ «Набережночелнинский колледж искусств»

г. Набережные Челны

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА УЧАЩИХСЯ В КОНЦЕРТНОЙ И КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КАК СТИМУЛ РАННЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО САМООПРЕДЕЛЕНИЯ

Современная система музыкального образования находится на этапе активного обновления. Период быстрых технологических изменений, расширение форм культурного взаимодействия, появление новых профессий в сфере искусства приводят к переосмыслению задач, стоящих перед образовательными учреждениями. От молодых музыкантов сегодня требуется способность мыслить творчески, быть гибкими, проявлять инициативу и умение самостоятельно выстраивать собственную профессиональную траекторию. Детские школы искусств играют в этом процессе ключевую роль, поскольку именно на этом уровне происходит первичный отбор детей, потенциально способных к активной творческой деятельности.

Одной из значимых педагогических задач становится повышение внутренней мотивации детей к занятиям музыкой. Информационная насыщенность среды, большое количество отвлекающих факторов, снижение способности длительное время сосредотачиваться требуют изменения структуры учебного процесса. Важным становится создание условий, в которых ребёнок может реализовать свои творческие потребности, видеть результаты собственной деятельности и ощущать эмоциональную удовлетворенность от процесса обучения. Эту задачу эффективно решает систематическая концертная и конкурсная деятельность, которая выполняет одновременно художественную, воспитательную и профориентационную функции.

Концерт является естественной частью музыкальной педагогики, но в современных условиях он рассматривается шире, чем просто форма

публичного выступления. Концертная практика создаёт пространство, в котором учащийся учится быть активным участником культурной жизни, принимает ответственность за свою работу и открывает в себе новые творческие возможности.

Подготовка к концерту требует от ребёнка организации своей деятельности, распределения времени, обработки эмоциональных переживаний, что развивает важные личностные качества. Дружелюбная атмосфера, отсутствие жестких требований и поддержка педагога позволяют ученику проявлять инициативу, самостоятельно выбирать интерпретационные решения и ощущать себя полноценным исполнителем. Всё это способствует развитию творческой самостоятельности.

Регулярные выступления помогают ребёнку преодолевать страх сцены, учат контролировать своё состояние в стрессовых ситуациях. Постепенно возникает понимание собственных перспектив в музыкальном искусстве: ребёнок оценивает свои способности, учится анализировать результаты, начинает задумываться о возможном профессиональном пути.

Большое значение для расширения мировоззренческого горизонта учащихся имеют тематические концерты. Поэтому во многих школах искусств практикуются концерты-лекции, творческие вечера, программы, посвящённые определённым эпохам и стилям. В процессе подготовки дети знакомятся с историческим контекстом произведений, изучают культурную ситуацию эпохи, узнают о биографии композитора. Это способствует развитию исследовательского интереса, формирует навыки критического мышления, помогает учащимся увидеть музыку не только как набор технических задач, но и как живое искусство, формирующее духовный и культурный мир человека. Ребёнок, интересующийся историей искусства, музыковедением, педагогикой, может увидеть в этих направлениях свои перспективы.

Переход от концертной деятельности к конкурсной практике является логичным этапом творческого роста учащегося. Участие в конкурсах требует более высокой степени дисциплины, длительной подготовки, умения ставить

цели и добиваться их. Конкурсы создают для ребёнка ситуацию, в которой он может увидеть разнообразие исполнительских решений, сравнить свой уровень с уровнем других участников, почувствовать ответственность за конечный результат. Однако важно, чтобы конкурсная деятельность не становилась источником стресса и неудачных переживаний. Задача педагога — выстроить индивидуальную траекторию конкурсного участия с учётом возраста, опыта и эмоционального состояния ребёнка. При грамотном подходе конкурс становится сильнейшим стимулом профессионального роста. Многие дети именно во время конкурсной подготовки впервые задумываются о возможности связать свою жизнь с профессией музыканта.

Современные технологии становятся активным ресурсом педагогического процесса. Использование цифровых инструментов открывает новые возможности для развития творческого потенциала ребенка: видеозапись репетиций и анализ исполнения, создание электронных музыкальных портфолио, участие в дистанционных конкурсах, проведение онлайн-концертов, освоение элементарных навыков видеомонтажа для подготовки своих творческих проектов.

Такие инновационные формы делают процесс подготовки более интересным, позволяют ребёнку оценивать собственный прогресс, формируют навыки самопрезентации и ориентируют его на современные форматы музыкальной деятельности. Работая с цифровыми материалами, учащийся расширяет свои профессиональные навыки, что усиливает его интерес к музыкальному образованию и способствует более осознанному выбору будущей профессии. Профессиональное самоопределение формируется постепенно и основывается на реальном опыте ребёнка. Концертная и конкурсная деятельность предоставляет возможность узнать свои сильные стороны, понять, что именно привлекает в музыкальной сфере, определить направления дальнейшего развития.

Участие в выступлениях помогает детям почувствовать вкус к творчеству и ощутить радость достижения результата. Конкурсы дают стимул к развитию,

формируют амбиции и желание совершенствоваться. В совокупности эти элементы создают условия для формирования уверенности в собственных силах и осознания своего творческого предназначения.

Осознанный профессиональный выбор — это не случайность, а итог последовательной работы. Чем разнообразнее и насыщеннее творческий опыт ребёнка, тем яснее он понимает перспективы дальнейшего развития.

Концертная и конкурсная деятельность представляет собой мощный ресурс формирования творческого потенциала учащихся и их раннего профессионального самоопределения. Инновационные подходы, использование цифровых инструментов, гибкие педагогические стратегии делают процесс обучения более современным, эффективным и ориентированным на потребности нового поколения. Таким образом, грамотно выстроенная система концертно-конкурсной деятельности, основанная на поддержке, постепенности и личностной направленности, становится важнейшим элементом профессионального становления юного музыканта и способствует развитию его творческой индивидуальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Воспитание музыканта-исполнителя. // Советская музыка. - М.: Музгиз, 1980. - №2. - С. 11-13;
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. - СПб.: Композитор 2024. - 120 с.;
3. Бискер Л.М. Программа – Одаренные дети // Завуч. - М.: Педагогический поиск, 2001. - №4. - С. 39-45;
4. Богоявленская Д. Б. Психология творческих способностей. –М.: Академия, 2002. – 320 с.;
5. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности – М.: Таланты-XXI век, 2004. - 496 с.;
6. Мильтоян С. Педагогика гармоничного развития скрипача. –М.: Планета музыки, 2020. - 324 с.;

7. Судзуки С. Вращённые с любовью: Классический подход к воспитанию талантов. - Минск: Попурри, 2005. - 192 с.;

8. Ямпольский А.И. О методе работы с учениками // Как учить игре на скрипке в музыкальной школе. / Сост. М.М. Берлянчик. – М.: Классика-XXI, 2006. - С. 54-70.