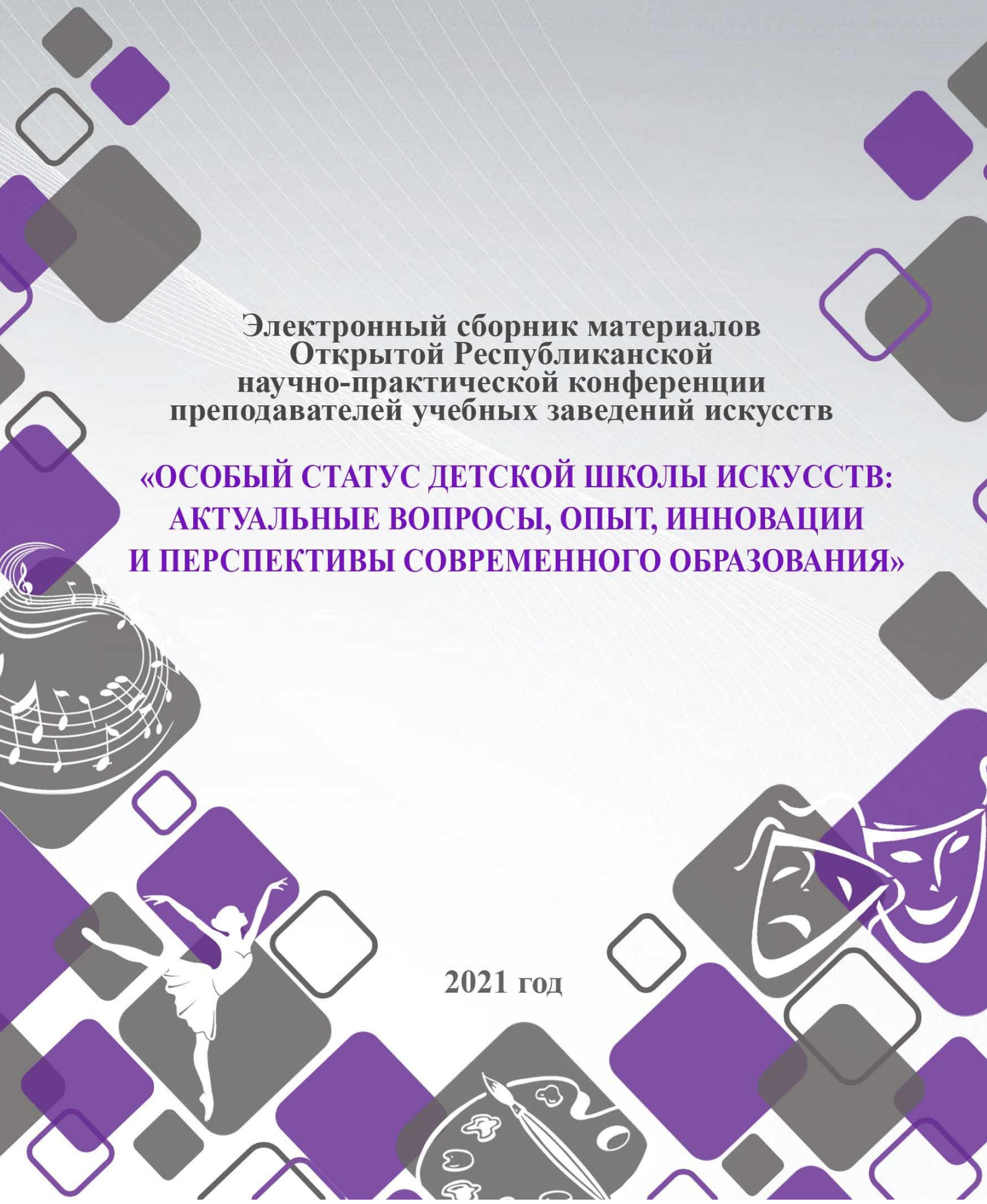


МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РТ  
УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА  
ГОРОДА НАБЕРЕЖНЫЕ ЧЕЛНЫ  
МАУДО «ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА №4»

Электронный сборник материалов  
Открытой Республиканской  
научно-практической конференции  
преподавателей учебных заведений искусств

**«ОСОБЫЙ СТАТУС ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ:  
АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ, ОПЫТ, ИННОВАЦИИ  
И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ»**

2021 год



**Электронный сборник материалов Республиканской научно-практической конференции преподавателей учебных заведений искусств «Особый статус детской школы искусств: актуальные вопросы, опыт, инновации и перспективы современного образования»**

**Печатается по решению ОРГКОМИТЕТА Открытой Республиканской научно-практической конференции «ОСОБЫЙ СТАТУС ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ: АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ, ОПЫТ, ИННОВАЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ».**

**Составитель: Тулупова Р.С., методист МАУДО «Детская музыкальная школа №4» г. Набережные Челны.**

**Открытая Республиканская научно-практическая конференция «ОСОБЫЙ СТАТУС ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ: АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ, ОПЫТ, ИННОВАЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВРЕМЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ».**  
**/ Электронный сборник материалов конференции. – г. Набережные Челны, МАУДО «Детская музыкальная школа №4», 2021 г. – 234 с.**

**В сборнике представлены материалы из опыта работы преподавателей учебных заведений искусств. Статьи посвящены вопросам обучения и воспитания в детских школах искусств: сохранению академической направленности, интеграции в образовательный процесс новых информационно-коммуникативных технологий, преимуществам и недостаткам дистанционного обучения и др.**  
**Сборник адресован специалистам в области дополнительного образования детей художественно-эстетической направленности.**

**Авторский текст, пунктуация и орфография сохранены.**  
**За содержание статей ответственность несут авторы.**

**©Авторы статей, 2021**  
**©МАУДО г. Набережные Челны**  
**«Детская музыкальная школа №4»**

## КОНКУРСНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ УЧАЩИХСЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ

*Абрамова О. П.,*

*педагог- организатор*

*МАУДО «Детская хореографическая школа»*

*г. Набережные Челны*

Конкурс - (от латинского concursus, буквально — стечение, столкновение, встреча) - соревнование, имеющее целью выявить лучших из числа участников.

Фестиваль - широкая общественная праздничная встреча, сопровождающаяся просмотром достижений каких - либо видов искусства.

Участие в фестивале дает возможность получить опыт творческого общения, которое возникает в пространстве праздника, ощутить радость творческого процесса, пообщаться в неформальной обстановке со своими ровесниками.

С древних времен танец был одним из первых языков, которым люди могли выразить свои чувства. Пролетали столетия, но не менялось отношение людей к танцу. Многовековой опыт воспитания детей показал, что танец таит в себе богатства для успешного художественного и нравственного воспитания, ведь он сочетает в себе не только эмоциональную сторону искусства, принося радость самому исполнителю и зрителю, но самое главное – танец укрепляет здоровье детей, развивает и раскрывает духовные силы человека.

Хореографическое искусство сегодня – это педагогически обоснованное и подтвержденное средство воспитания и развития молодого поколения. Ежегодно юные любители танца приходят в хореографические школы, коллективы, танцевальные ансамбли и студии.

Хореографические конкурсы — это особый мир, который открывает юным танцовщикам мир танца. Они дают истинную оценку работы танцора и его педагога.

Выбор конкурса, выбор программы, организация и программа подготовки к конкурсу- это ежедневная, сложная и кропотливая работа педагога. Преподаватель является проводником в мир искусства для своих учеников.

Участие в конкурсах и фестивалях- отличная возможность получить оценку своего мастерства от экспертов. Профессионалы дают полезные советы и наставления.

В процессе подготовки к конкурсу происходит предельное сосредоточение на всех даже незначительных элементах хореографии. Тщательность отработки способствует росту техники и профессионализма танцора.

Так же важно вовлечение в этот процесс родителей, которые не всегда верно понимают цели и смысл участия в конкурсах юных исполнителей. Благодаря этому родители тоже вовлекаются в дело творческого воспитания своего ребенка.

Все танцоры, принимающие участие в конкурсах, испытывают страх перед выходом на сцену. Сразу же после выхода на сцену волнение сменяется адреналином и эмоциями, но чтобы их испытать, необходимо побороть волнение.

Участие в хореографических конкурсах - важная составляющая творческой жизни ребенка, в ней заложены огромные образовательные возможности, главное ими правильно воспользоваться. Ребенку важно знать, что его творчество оценят по достоинству. Ему важен успех, и от взрослых зависит - будет ли конкурсная и фестивальная жизнь интересной, полезной и ведущей к успеху. Но не только одержанными победами детям запоминаются фестивали и конкурсы. Встречи, знакомства, впечатления, которые они на них получили, каждый исполнитель использует для своего творческого роста.

Чем выше уровень конкурса или фестиваля, тем выше конкуренция, участники должны обладать не только профессиональными навыками, но иметь достаточный опыт выступлений.

Организованные на высоком уровне конкурсы полезны для общего развития ребенка, они играют роль в формировании необходимых для него волевых качеств, закалки характера.

Через участие в конкурсе ребенок формирует собственное представление о своих возможностях, самоутверждается, приобретает уверенность в своих силах.

Участие в хореографических конкурсах помогает юным танцорам совершенствовать свою технику, получать новые идеи, анализировать с педагогами свою хореографию.

Победа в хореографическом конкурсе дает новые возможности в реализации творческого потенциала победителя, а также повышает самооценку танцора.

Педагог несет ответственность за то, в какой форме выходит его ученик на тот или иной конкурс. Ведь стиль педагога будет ощущаться в творчестве его ученика. Мастерство хореографа заключается в том, чтобы конкурсный материал раскрывал способности ребенка.

Таким образом, создавая условия для формирования у подрастающего поколения активной жизненной позиции, конкурсы, фестивали и праздники выполняют важнейшую функцию развития и социализации детей. Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что участие в творческих фестивалях, праздниках и конкурсах наиболее благоприятное воздействие может оказать на развитие отдельной личности и коллектива в целом именно в детском и подростковом возрасте.

## СПЕЦИФИКА РАБОТЫ НАД ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМ ДЫХАНИЕМ В КЛАССЕ ДЕРЕВЯННЫХ И МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

*Аккубеков А. Т.,*

*преподаватель по классу духовых инструментов*

*МАУДО «Детская музыкальная школа №4»*

*г. Набережные Челны*

При обучении игре на духовом музыкальном инструменте учащегося необходимо научить правильному дыханию и дать представление о работе дыхательного аппарата. Для этого необходимо привить детям целый комплекс упражнений и правил, которые разовьют в них навыки правильного исполнительского дыхания, при игре на духовом музыкальном инструменте. Данный факт обусловил актуальность статьи. Исходя из поставленной проблематики, рассмотрим содержание понятий «исполнительское дыхание», «виды дыхания» и «комплекс упражнений для развития дыхания».

Большое значение на начальном этапе занятий имеет овладение рациональным способом вдоха и выдоха во время игры. Процесс приспособления дыхательной системы к условиям игры на духовом музыкальном инструменте проходит небыстро и постепенно. В начале обучения главная ваша задача - научить правильно дышать ученика. Уделите данному разделу особое внимание. Продвигаясь вперед, периодически возвращайтесь к нему, повторяя дыхательные упражнения.

**Исполнительское дыхание** - включает в себя две фазы: короткий, быстрый вдох через рот и продолжительный выдох. Необходимо привить детям одно обязательное правило: *дыхание, при игре на духовом музыкальном инструменте, берется только ртом*. Этим обеспечивается наиболее полный вдох и хорошая работа всего дыхательного аппарата. И следить за этим нужно с первого занятия. Переучить будет очень сложно. Нужно отметить, что продолжительность выдоха зависит не только от характера и строения музыкальных фраз, но и от игровых намерений музыканта. Для более полного и углубленного изучения специфики работы над исполнительским дыханием рассмотрим виды дыхания.

**Виды дыхания:** *Грудное дыхание*. В основном характеризуется изменением объема грудной клетки, главным образом за счет сокращения межреберных мускул. Активность диафрагмы незначительная. Вследствие чего объем грудной клетки изменяется в поперечном направлении. Акцент вдоха падает на среднюю часть груди.

*Брюшное или диафрагмальное дыхание*. Характеризуется активной деятельностью диафрагмы и нижних ребер. При вдохе диафрагма активно опускается вниз. Отличительной особенностью является легкость и свобода вдоха.

*Грудно-брюшное или смешанное дыхание.* Плечи не поднимаются, и шейные мышцы лишены напряжения. В этом случае диафрагма работает очень активно, и вдох получается глубоким. Этот вид дыхания является наиболее распространенным у музыкантов духовиков.

*Диафрагмальный вид дыхания* применяется обычно при игре коротких музыкальных фраз, или в том случае, когда музыкант располагает для вдоха малым запасом времени. Когда времени для вдоха имеется достаточно, то прибегают к более глубокому виду вдоха - грудобрюшному, что позволяет без перенапряжения исполнять довольно продолжительные музыкальные фразы.

Рекомендации:

вдыхать следует через углы рта;

при смене дыхания необходимо считаться с характером музыкальной фразы и стараться не нарушить целостность построения;

силу и гибкость дыхания необходимо вырабатывать при исполнении различных динамических оттенков;

в целях сохранения единства музыкального целого, не следует брать дыхание в середине фразы;

нежелательно брать дыхание на каждой небольшой паузе, т. к. частое дыхание утомляет;

никогда не следует играть на инструменте до полного иссякания в легких воздуха, это может повредить здоровью.

Далее, мне хотелось бы привести ряд упражнений для развития дыхания. В основе своей они просты, и отнимут у вас всего 10-15 минут в день. Такая "гимнастика" благотворно влияет на работу дыхательной мускулатуры и на организацию техники правильного, рационального вдоха и выдоха.

### **Комплекс упражнений для развития дыхания.**

Упражнение наиболее эффективное для развития "полного дыхания". Лежа на спине, положите ладонь одной руки на грудь, а ладонь другой - на нижнюю часть живота. Затем сделайте глубокий вдох таким образом, чтобы боковые и передние стенки живота выпятились вперед и в стороны, поднимая вашу ладонь. Но грудная клетка, которая контролируется другой вашей рукой, должна оставаться в покое. Освоив это упражнение в положении лежа, можно перейти к выполнению его стоя. Теперь в положении стоя положите руку на живот для контроля дыхания и сделайте медленный вдох, считая про себя до четырех. Не задерживая дыхания, медленно выдыхайте, снова считая до четырех. Почувствуйте, как живот надувается при вдохе и сдувается при выдохе. Если вы плохо ощущаете движение живота, попробуйте выполнить это упражнение, наклонив корпус вперед и положив руки на область поясницы. На вдохе должно ощущаться расширение этой области спины. При каждом последующем вдохе-выдохе увеличиваем счет на единицу (пять, шесть, т.д.).

Правильное чередование вдоха и выдоха, умение произвольно замедлять выдох, делать его плавным или прерывистым возможно при выполнении следующих упражнений:

вдох через нос – выдох через рот;  
медленный краткий глубокий вдох – замедленный выдох;  
медленный выдох, чтобы воздух выходил узкой струей;  
выдох толчками;

сделайте глубокий вдох, медленно набирая воздух через нос, задержите дыхание, на выдохе считайте от 1 до 10, стараясь, чтобы воздуха хватило до конца счета;

на одном выдохе усиливайте или ослабляйте звук: жужжание пчелы: Ж-Ж-Ж... писк комара: З-З-З... воздух, выходящий из проколотой велосипедной шины: С-С-С...

«Погаси свечу» - интенсивный прерывистый выдох.

При выполнении упражнений, особое внимание обратить на то, чтобы плечи не поднимались, и воздухом наполнялась брюшная полость, а не грудная клетка.

Развитие дыхания может осуществляться двумя способами: без инструмента и в процессе игры на нем. Первый метод имеет тренировочный характер, а второй связан с игрой продолжительных звуков, специальных этюдов, медленной кантиленной музыки.

Следует отметить, что занятие спортом, особенно плаванием, бегом, лыжами оказывает благотворное влияние на развитие дыхательной мускулатуры. При плавании, как известно, производится быстрый и глубокий вдох и относительно продолжительный выдох в воду, что во многом похоже на осуществление вдоха и выдоха при игре на духовом музыкальном инструменте. И еще хочу заметить, что естественней всего наше дыхание функционирует во время смеха. Поэтому больше смейтесь, но и про работу мышц не забывайте.

Таким образом, работа с учениками над исполнительским дыханием в классе деревянных и медных духовых инструментов требует от педагога методичности и внимания, индивидуального подхода к каждому ученику в зависимости от его физического состояния и индивидуальных особенностей организма.

### Список литературы:

1. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1962
2. Усов Ю. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1976
2. <http://musc.ru/content/view/110/1/>
3. [http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь музыканта-духовика/Дыхательные упражнения](http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь_музыканта-духовика/Дыхательные_упражнения)
4. [http://www.promoband.net/publ/stati\\_dlja\\_muzykantov/uprazhnenija\\_dlja\\_razviti ja](http://www.promoband.net/publ/stati_dlja_muzykantov/uprazhnenija_dlja_razviti_ja)

## СПЕЦИФИКА И РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ХОРОВОМ КЛАССЕ

*Андрейченко М. П.,  
концертмейстер МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Понятие концертмейстер включает в себя и объединяет творческие, педагогические, психологические функции. Их трудно отделить друг от друга в учебных, концертных и конкурсных ситуациях. Если быть более лаконичным, то работа концертмейстера включает в себе творческую и педагогическую деятельность. Музыкально-творческие аспекты проявляются в работе, с учащимися любых специальностей. Концертмейстер должен владеть умением контролировать качество исполнения, знать исполнительную специфику профиля, которому он аккомпанирует.

Концертмейстер, прежде всего, должен хорошо владеть инструментом- как в техническом, так и в музыкальном плане.

Но даже хороший пианист не достигнет хороших результатов в аккомпанементе, пока не разовьет в себе чуткость к партнеру, пока не будет ощущать неразрывность и взаимодействие партий солиста и аккомпанемента. Задатки этих способностей, я полагаю, лежат, прежде всего в природной одаренности.

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.

В функции концертмейстера, работающего в хоровом классе, входят также занятия с солистами на уроке вокала. Эта особенность носит в значительной мере педагогический характер, так как заключается, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта сторона концертмейстерской работы требует педагогического чутья и такта. В концертно- исполнительской аспекте для профессиональной деятельности концертмейстера важна мобильность, быстрота и активность реакций. Это хорошее подспорье в случае, если солист перепутал на концерте или экзамене музыкальный текст (что часто бывает в детском исполнении), не переставая играть, вовремя подхватить солиста и благополучно довести до конца. Опытный концертмейстер может снять не контролируемое волнение и нервное напряжение ребенка перед выступлением. Выразительная игра аккомпанемента, творческое воодушевление – все это передается ребенку и помогает обрести уверенность.

Воля и самообладание- качества необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, произошедших на сцене,



он должен твёрдо помнить, что недопустимо ни в коем случае останавливаться, поправлять свои ошибки, выражать свою досаду мимикой или жестами.

Специфика работы концертмейстера требует от него особого универсализма. Он должен владеть навыками с младшим и старшим хоровыми коллективами. Пианисту необходимо постоянно следить за жестами дирижера, поэтому он обязан знать основы дирижерской техники и уметь играть «по руке» дирижера. Добываясь нужного, хормейстер использует все способы, чтобы передать концертмейстеру свой замысел, как в целом, так и в деталях итогового слушания произведения на концертной сцене.

Управление концертмейстером невозможно без обратной связи, когда дирижер, руководствуясь внутренним слухом, отмечает реальный результат, звучащий в хоре и корректирует его. В работе хормейстера и концертмейстера происходит постоянное движение слухового внимания от внутреннего к внешнему, и обратно.

Ознакомление хорового коллектива с новым произведением, а именно первый показ, очень важен и в качестве дальнейшей работы, и в концертном исполнении перед слушателями. При первом исполнении хорового сочинения на фортепиано пианист должен увлечь и заинтересовать хористов.

Ему следует точно передать авторский музыкальный текст, создать целостный, художественный образ, взять нужный темп, верно распределить темп и кульминации.

Показывая хоровую партитуру, концертмейстер обязан подчиняться основным локально- хоровым законам. Это поможет хористам понять художественный замысел нового произведения.

Для хормейстера- концертмейстера- напарник его творческих дел. Концертмейстер должен питать особую, бескорыстную любовь к своей специальности, которая не приносит внешнего успеха – аплодисментов, цветов, почестей и званий. Он всегда остается «в тени», его работа растворяется в общем труде всего коллектива. «Концертмейстер – это призвание педагога, и труд его по своему предназначению сродни труду педагога».

### **Список литературы:**

1. Казачков С.А. Дирижер хора- артист и педагог. - Казань, 1998
2. Казачков С.А. От урока к концерту. - Казань, 1990
3. Коган Г.М. Работа пианиста- М.: Музыка, 1963

## СОЧИНЕНИЯ В. А. МОЦАРТА В РЕПЕРТУАРЕ УЧАЩИХСЯ КЛАССА ФОРТЕПИАНО ДМШ

*Аран М. И.,*

*преподаватель по классу фортепиано  
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Часто педагоги, включая в программу учащихся сочинения Моцарта, ограничиваются несколькими менуэтами и сонатинами. Представляется возможным пополнить этот список еще некоторыми пьесами Моцарта, написанными для клавира, а также переложениями для клавира его оркестровых сочинений. Выбор предложенных пьес обусловлен несколькими причинами. Во-первых, в каждой из них есть манок – нечто заставляющее работать воображение ребенка. Это связано или с названием пьесы, или с интересным приемом игры. Во-вторых, эти сочинения находятся в контексте стилистики композитора, наглядно её представляют. В-третьих, принято считать, что Моцарта играть сложно, а эти пьесы позволяют соприкоснуться с особенностями пианизма композитора на доступном материале. В любом случае необходимо с первых шагов обучения вводить детей в мир моцартовских образов, его стилистики и пианизма.

**«Три менуэта, вписанные юным В.Моцартом в пустые страницы нотной тетради старшей сестры Марианны».** (по изданию «В.Моцарт. Избранные сочинения» Киев «Музична Україна» 1986г.)

А каким же он был, маленький Моцарт? Этот вопрос и то, какие пьесы учил он в их возрасте, всегда вызывает интерес у детей. Вот что говорит о детстве брата его старшая сестра Марианна: «Когда мальчику пошел четвертый год, отец начал учить его играть менуэты и некоторые другие пьески на клавесине. Чтобы разучить менуэт мальчику требовалось полчаса; для более длинных произведений - час, и исполнял он их безукоризненно четко, точнейшим образом соблюдая текст. С тех пор он стал делать такие успехи, что на пятом году жизни уже сам сочинял пьески, которые играл отцу, а тот их записывал» (из некролога Шлихтегроля). Леопольд Моцарт составил для сына сборник: собственные сочинения, пьесы Телемана, Ф.Э. Баха, Хассе и других. Это были модели стиля. По этим образцам В.Моцарт написал свои первые детские пьесы для клавира. К ним относятся указанные «Три менуэта»: D-dur, C-dur, F-dur.

**Менуэт D-dur.** Пьеса имеет нежный благородный, даже чувствительный характер. Разучивая этот менуэт с учеником 1-2 класса, следует подчеркнуть важность опоры на сильную долю для танца. Нужно обратить внимание на интонирование мелодии, состоящей из вопросительных и ответных интонаций. В пьесе, возможно, происходит первая встреча ученика с альбертиевыми басами и особенностями исполнения такого рода аккомпанемента. Сложность для него состоит в распределении силы звука в скрытой полифонии аккомпанемента и звуковой дистанции мелодии и сопровождения. Для решения этих задач можно предложить следующие способы. В альбертиевых басах

повторяющуюся ноту можно сначала играть «по-немому» (не нажимая клавишу, а только прикасаясь к ней), затем чуть увеличить силу нажима. При этом обязательно нужно ставить слуховые задачи. Для соблюдения звуковой дистанции мелодии и аккомпанемента можно предложить «поиграть» аккомпанемент на колене, еле прикасаясь, затем присоединить мелодию на клавиатуре, далее перенести (сохраняя меру веса) аккомпанирующую руку на клавиатуру. Здесь так же можно использовать метод «немой» игры аккомпанемента.

**Менуэт C-dur.** Этот менуэт часто встречается в хрестоматиях, пособиях для начинающих пианистов. Когда дети узнают, что менуэт написан их ровесником, они начинают проявлять к нему особый интерес. Менуэт имеет галантный, вежливый характер. В нем как будто происходит обмен любезностями на детском балу. Один первоклассник придумал к нему такую подтекстовку: «Здравствуйте девочки, здравствуйте мальчики. Вот и собрались мы опять здесь менуэт потанцевать». Интонационное зерно-приветствие чопорное в первом периоде, во втором приобретает чувствительный характер, благодаря смене мажора минором. В этом менуэте мы встречаем характерную для Моцарта артикуляционную лигу над двумя нотами в левой руке, которая требует подчеркивания первой ноты, тем более что лига начинается со слабой доли.

**Менуэт F-dur** – искрящийся, жизнерадостный. В этой пьесе есть один малоизвестный в педагогической практике орнамент – *диминуция*. Это дробление нотированного длинного тона мелкими длительностями. Данному менуэту диминуция придает особую колкость, задор. Это похоже на хохот.

Здесь мы сталкиваемся с проблемой исполнения последовательности из трех групп шестнадцатых нот. Конец каждой из них ученики обычно «съедают». В этом случае можно прибегнуть к выразительному сольфеджированию каждой ноты. Когда ученик осознает каждую из них, он уже не «пробежит» мимо нот.

### **Контрданс C-dur K.609 (1)**

В контрдансе звучит прямая цитата из арии Фигаро в опере «Свадьба Фигаро» обращенная к Керубино: «Мальчик резвый». Для начала полезно познакомить ученика с этим эпизодом в опере, обратить внимание на оркестровую партию. Помочь услышать особенности моцартовской инструментовки: героические унисоны духовых, обороты терциями и секстами, которые Моцарт часто поручал деревянным духовым инструментам. Это даст ученику представление об одной особенности моцартовского стиля, а именно оркестровом мышлении, которое постоянно проявляется в его клавишной музыке. Контрданс C-dur имеет простодушный прямой характер. Ведь слово «контрданс» происходит от английского *santry danse*, что значит «деревенский танец». Исполнительская проблема пьесы в параллельных шестнадцатых обеих рук. Обычно в исполнении учеников они «разъезжаются». В этом месте важно услышать двухголосие. Если верхний голос ученик фиксирует слухом автоматически, то второй голос остается для него «смазанным». Здесь нужно

просольфеджировать второй голос сначала отдельно, потом при игре в двухголосии, а затем перенести партию левой руки выше правой и сыграть оба голоса, высветив таким образом второй голос. Такой способ работы помогает добиться стройности звучания в параллельном движении.

**Гавот B-dur.** Находясь в 1778 году в Париже, Моцарт написал для знаменитого теоретика балета Новерра музыку к балету «Безделушки». Это 13 оркестровых пьес. Две из них «Гавот» и «Пантомиму» в переложении швейцарского пианиста Э.Фрея можно включить в программу средних классов. В грациозность танца Моцарт вносит свою особую лирику, лирику dolce. А также свойственный ему синтез танцевального и песенного начал. В этой пьесе можно использовать педаль в задержаниях. В этом случае педаль подчеркивает гармоническую краску. Нужно отметить, что трели здесь исполняются как морденты, так как приходится на короткую длительность.

**Пантомима A-dur.** В этой пьесе чувствуется присущая балету театральность, выразительность жестов. Часто жанр пантомимы был связан с масками комедии del arte. Так и в этой пантомиме будто, пробирающиеся украдкой Арлекин и Коломбина, то натыкаются друг на друга, то смело выскакивают вперед, то шествуют на цыпочках. Здесь слышатся спиккато струнных, деревянные духовые в кадансах, «ужимки» форшлагов, «томные» легатные места.

**Бутерброд.** Остроумие и юмор – важная часть музыки Моцарта. Вот какую надпись сделал композитор к одному из своих рондо: «Рондо-шутка, приятно-резвое, но не слишком быстрое. Впрочем, и не слишком медленное – и так, и сяк – изящно и выразительно». Эти слова как будто сказаны о пьесе «Бутерброд». Пианисту предлагается приятная шутка, чтобы сыграть её в аристократической гостиной. В музыке способ, заставляющий рассмеяться – это неожиданность, сюрприз, подражание с помощью звуков людям, животным, предметам. В первых тактах «Бутерброда» такой сюрприз – глиссандо, всегда вызывающее живую реакцию у детей. Оно зримо напоминает намазывание масла на хлеб. Здесь много акцентов, неожиданных форте, коротких форшлагов, перебрасывания правой руки через левую. Эти интересные приемы требуют тщательной работы. Например, глиссандо мы сначала учим «по-немому», скользя по поверхности клавиатуры, точно размеряя расстояние между началом и концом скольжения. Потом, постепенно углубляя пальцы в клавиши, находим нужный наклон ладони. Во время перебрасывания правой руки через левую важно не нагрубить, не «сорвать» клавишу, сыграть приготовленным пальцем. Форшлагги здесь короткие, тем более, что они восходящие и написаны перед нотами, которые играют стаккато.

**Траурный марш.** В музыке Моцарта много примеров того, когда комическое и трагическое рядом. Самый яркий пример тому его опера «Дон Жуан». Возможно, образный строй пьесы «Траурный марш» связан со сферой драматического и иронического начал. Полностью название пьесы звучит так: «Траурный марш (по маэстро Контрапункту)». И действительно в

раннеклассической музыке господствует гомофонно-гармонический стиль. А полифонический стиль становится немодным, считается слишком серьезным. Эта пьеса представляет собой пример контрастной полифонии. Её фактура напоминает звучание оркестра. В ней слышны сопоставление грозных оркестровых tutti с жалобными интонациями солирующих скрипок, в которых звучат характерные, для траурной музыки хроматические ходы. Здесь как будто Командор явился за Дон Жуаном или грозный Архангел разговаривает с Душой. Основной трудностью исполнения пьесы является умение выделить нужный голос в аккордах и двойных нотах. Иногда это верхний голос, иногда средний. Гольденвейзер советовал учить двойные ноты сверху вниз и наоборот, придерживая нужные в голосоведении звуки.

В заключении следует отметить важность поиска нового классического репертуара, так как классика является основой воспитания юного пианиста. Чем богаче багаж навыков и умений ученика полученных на основе классической школы, тем успешнее его профессиональный рост, шире технические возможности.

#### **Список литературы:**

1. Аберт Г. Моцарт. - М: Музыка, 1978.- 285 с.
2. Бадуря Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. - М:Музыка, 1972.- 230 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 год.- М: Музыка, 1982.-745 с.
4. Спиридонова В.М. Исполнительские указания Моцарта и редакция его сонат.- Казань: Казанская консерватория, 1990. – 60 с.
5. Эйнштейн А. Моцарт. – М: Музыка, 1977. – 412 с.

### **КОНСОЛИДАЦИЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ ПО ВИДАМ ИСКУССТВ В ОБЩЕСТВЕННЫЕ ОРГАНИЗАЦИИ, КАК НЕОБХОДИМЫЙ ПРОЦЕСС УСТОЙЧИВОГО РАЗВИТИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ НА ПРИМЕРЕ «СОЮЗА ДЕТСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ШКОЛ РОССИИ»**

*Архин О. А.,  
преподаватель отделения театра моды  
МАУДО «Детская школа театрального искусства»  
г. Набережные Челны*

Современные условия жизни, глобальные изменения, нынешнее законодательство и желание развиваться, волей не волей, создают определенные условия, для работы современной системы дополнительного

образования и функционирования детских школ искусств. Взаимодействие с внешними структурами общественной среды, становится необходимостью, как для любого гражданина, так и для системы образования в целом, а оно в свою очередь, всегда являлось главным звеном, формирующим реальность и будущее. Дополнительное образование имея в своей сути одну из ключевых способностей воспитывать и развивать молодое поколение, имеет возможность в данных правовых условиях, быть не только духовно-нравственным цензом для общества, но и той структурой что формирует на базе запросов общества (детей, родителей, педагогического состава) идеи которые, затем может, реализовать как необходимые условия развития и сохранения культуры, искусств по направлениям и традиционных ценностей для России.

Системе дополнительного образования необходимо взаимодействие с обществом. Социальные сети становятся для нас всех этим плацдармом. Мы сами становимся СМИ для своих подписчиков с социальных сетей, заполняя «сторис» и новостные ленты, тем что формирует определенную культуру во вне, поэтому качество информации и эстетика подачи, креативность решают для нас, сможем ли мы вступить в культурный диалог с современным обществом или будем информационными лузерами. Хотя здесь актуально утверждение «сколько людей столько и мнений», но наша задача «втянуть» как можно больше современных детей, молодежи в мир истинной культуры, уберечь их от псевдокультуры, навязанной внешней «не родной» средой, западными ценностями.

Нам, уважаемые преподаватели, необходимо действовать, учиться общаться о своем, на их языке, проявлять гибкость, учиться коммуницировать.

Говоря о консолидации, социальном партнерстве ДШИ, то здесь хочется поделиться уникальным опытом Детской школы театрального искусства г. Набережные Челны, как единственного учреждения в республике Татарстан реализующего предпрофессиональные и общеразвивающие программы в области «театрального искусства», являющегося первой ступенью профессионального театрального образования в образовательной классической трех ступенчатой модели «Школа- Колледж - Вуз».

В январе 2018 года состоялся учредительный Съезд (общее собрание) представителей детских театральных школ и театральных отделений ДШИ (ДМШ) с целью создания некоммерческой общественной организации «Союз детских театральных школ» (далее – СДТШ) на котором присутствовали представители из 23 регионов Российской Федерации. В результате которого Детская школа театрального искусства г. Набережных Челнов стала одним из учредителей этого союза.

Общественные организации, особенно творческие имеют стратегическое значение в жизни страны.

Творческие союзы - неотъемлемая часть гражданского общества, в их основе - великие идеи гуманизма, они создают культурное богатство страны, формируют гражданское общество.

Общественная организация – союз, единомышленников был собран для того, чтобы совместными усилиями способствовать развитию отечественной системы художественного образования и обеспечению учреждений культуры и искусства всех регионов, где функционируют подобные учреждения, высокопрофессиональными кадрами.

И так в России появился Союз детских театральных школ — это начинание, совпавшее с указом президента РФ, объявившим в стране Десятилетие детства, поддержал председатель Союза театральных деятелей (СТД) России Александр Калягин.

Уже в мае 2018 года в Театральном центре Союза Театральных Деятелей РФ «На Страстном», состоялся I Общероссийский круглый стол представителей детских театральных школ и театральных отделений детских школ искусств России из 25 регионов.

К обсуждению проблем и перспектив детского театрального творчества подключились, члены союза театральных деятелей, заслуженные артисты, руководители ведущих детских театров РФ, заслуженные учителя РФ, член Совета при Президенте РФ по культуре и искусству, преподаватели ведущих театральных ВУЗов и ССУЗов Москвы и Санкт-Петербурга. А также куратором союза становится директор Федерального ресурсного методического центра «Институт развития образования в сфере культуры и искусства» (г. Москва) Домогацкая Ирина Ефимовна. По мнению гендиректора института развития образования в сфере культуры и искусств Ирины Домогацкой, несмотря на то что, театральные школы в системе детского художественного образования — самые молодые, этот вид искусства набирает всю большую популярность среди детей и родителей наравне с занятиями музыкой.

Начинается плотная работа по взаимодействию с администрациями ДШИ и ДШТИ России, региональными министерствами и управлениям культуры, Руководителями ССУЗов и ВУЗов по налаживанию взаимодействия на предмет выпускников театральных школ, их особый статус при поступлении, союзом проводятся Всероссийские форумы, круглые столы по театральной педагогике, творческие лаборатории, семинары практикумы для учащихся и преподавателей. Как общественная организация союз принимает участие в Всероссийских педагогических конференция, на которых проходит обсуждения актуальных проблем развития системы детских школ искусств и распространения эффективных моделей педагогических и управленческих практик. Каждая встреча союзовцев - становится образовательной и творческой площадкой для самореализации, развития и профессионального совершенствования, как преподавателей, так и учащихся, через многообразие театральных форм, методов и технологий. Члены союза получают возможность обучения у театральных педагогов высшего и среднего профессионального образования. Встречи с выдающимися деятелями культуры и искусства России, ближнего и дальнего зарубежья.

Перспективами деятельности Союза как общественной организации, является участие с совместно выработанными проектами, направленными на развитие детской театральной педагогики в конкурсах и грантах как Всероссийских, так и Международных.

И еще один важнейший момент, возможность воздействия общественной организации на принятие решений органов государственной власти в области культуры и образования. Идеи законотворчества в дополнительном образовании первую очередь, должны исходить от тех, кто этим занимается, педагоги, администрации учреждений, лишь настоящий опыт может подсказать системе реальные потребности и реформы. Именно людям, которые занимаются с детьми творчеством, нужно выражать свои чаянья и освещать опыт законодателям. Так как это работает на деле? Руководитель и идейный вдохновитель «Союза детских театральных школ» - Суворова Наталья Николаевна, заслуженный работник культуры РФ, директор МБОУ ДО «Детская школа театрального искусства имени А.Калягина» (г. Вятские Поляны), делегирована как руководитель союза представлять интересы театральных школ. Она становится членом экспертной группы по вопросам совершенствования образовательных программ в области «Театральное искусство», членом Общественного совета руководителей детских школ искусств регионов РФ, который действует в свою очередь при совете президента по культуре РФ. Да система взаимодействия не простая, но тем не менее она работает, давая возможность всем представителям детской театральной педагогики выражать свое мнение, а мнение большинства выносятся на общественные обсуждения. Например, перечень предложений, комментариев, обоснований от экспертной группы, составленный по результатам опроса преподавателей и администраций ДШИ РФ (членов союза):

- по вопросам совершенствования системы управления ДШИ и вопросам ведомственной и отраслевой принадлежности ДШИ;
- по учету в качестве индивидуальных достижений при поступлении в вузы и училища свидетельства об освоении абитуриентами дополнительных образовательных программ в ДШИ;
- комплекс мер, направленных на привлечение выпускников творческих ВУЗов к преподаванию в ДШИ, (включая целевой прием, целевое обучение, социальную поддержку молодых специалистов и т.д.).

Вектор целей работы, союза как общественной организации, предельно понятен и прозрачен - улучшать и сохранять качество, оказывать помощь в работе, как нынешним, так и будущим специалистам), создавать благоприятные условия для учащихся и родителей.

Вопрос. Возможно реализовать поставленные цели по одному? Конечно нет! Только консолидация школ, преподавателей, структур дополнительного образования, всех не равнодушных к искусству и будущему культурному коду России, поможет остановить разложение наших с Вами детей, сохранит образование в культуре России, как одно из лучших в мире. Сделает мир творчества еще ярче и притягательнее для всех.



Сейчас союзом ведется работа над совершенствованием методического обеспечения детского театрального образования, созданы рабочие группы «Методические онлайн лаборатории» по теоретическим дисциплинам, сценической речи, сценическому движению. Совместно преподаватели из разных городов России, разрабатывают и совершенствуют предпрофессиональные программы, с дальнейшим представлением их на суд экспертам высшей школы, института развития образования в сфере культуры и искусств, для того чтобы молодые специалисты театральной педагогики, приходящие в профессию, работали уже полноценным учебно-методическим комплексом. В планах методической онлайн лаборатории по предмету «История театра», создание и выпуск учебника для российских детских театральных школ.

Впереди у союза еще много совместных и необходимых проектов, реализация которых, это совместное усилие всех заинтересованных, желающих добра и процветания своей профессии, театральному направлению и педагогики людей. Неравнодушных и сильных, тех кто готов это делать на общественных началах, невзирая на трудности.

Членами СДТШ могут стать представители образовательных организаций сферы культуры и искусства Вашего региона, имеющие лицензию на образовательную деятельность, заинтересованные в системе непрерывного образования, преемственности Школа – Колледж – ВУЗ. Это представители театральных, хореографических, фольклорных школ и отделений ДШИ (ДМШ), колледжей и институтов культуры и искусства, театральных колледжей и т.д.

### **Список интернет-ресурсов:**

1. <https://www.sdtsh.org/>
2. <http://rfartcenter.ru/>
3. <http://stdrf.ru/>

## РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

*Бариев Ф. А.,  
концертмейстер  
МАУДО «Детская хореографическая школа»  
г. Набережные Челны*

Народно-сценический танец является одной из главных хореографических дисциплин. На уроках учащиеся знакомятся с танцами различных народов. Дети приобщаются к народной музыке, формируется их музыкальная культура. Они учатся различать характер музыкального произведения. Народные танцы – это летописи жизни народов, представленные в ярких, запоминающихся художественных образах, которые всегда имеют ясно выраженную тему и идею.

Важную роль в процессе воспитания учащихся играет музыкальное сопровождение, являющееся основой проведения каждого занятия. Наиболее подходящим инструментом для музыкального сопровождения уроков народного танца является баян или аккордеон, реже – рояль. Музыка должна соответствовать движению по характеру, стилю, национальной окраске. Педагог и концертмейстер непременно должны находиться в творческом контакте, хорошо знать хореографический и музыкальный материал каждого урока. Хорошее музыкальное сопровождение поможет развить у учащихся не только ритм, слух, но и воспитать художественный вкус[1]. Музыка придаёт каждому движению выразительность, законченность.

Изучение народно-сценического танца начинается с разучивания упражнений у станка. Подбор музыкального материала для занятий концертмейстер ведет в соответствии с программными требованиями педагога-хореографа. Экзерсис у станка состоит из конкретных упражнений, к каждому из них предъявляются свои определенные музыкальные требования. Начало обучения строится на знакомом и несложном музыкальном материале, чтобы учащимся было легче организовать свои движения в соответствии с музыкой. Затем комбинации и музыкальный материал усложняются.

В народно-сценических танцах может изменяться содержание танца, композиционный рисунок, могут усложняться движения, создаваться их новые оригинальные сочетания, обязательно должны быть выявлены образы, сохранены типичные национальные черты танца, манера исполнения[2]. Поэтому музыкальное сопровождение уроков народного танца должно быть очень точным, так как от этого зависит музыкальное развитие учащихся. Концертмейстер должен понимать задачи каждого года обучения, а также проявлять индивидуально-творческий подход в подборе музыкального оформления урока. Мастерство концертмейстера требует от музыканта не только артистизма, но и музыкально-исполнительского мастерства, музыкального слуха, музыкальных навыков по чтению и транспонированию

различных партитур, по импровизационной аранжировке музыкального материала.

Урок народного танца делится на три составляющие: упражнение у станка, движения на середине зала, разучивание этюдов на танцевальном материале народных танцев. Концертмейстер должен владеть танцевальной терминологией, учитывать соответствие упражнения с музыкальным материалом. Педагог-хореограф может остановить упражнение в любом месте, концертмейстер должен знать, с какого места нотного материала проигрывать отрывок для отработки движения. Концертмейстеру необходимо знание всех хореографических упражнений, которым обучаются дети на занятиях, чтобы он мог провести урок в отсутствие педагога, ведь на концертмейстера возложены также и педагогические функции.

Задача концертмейстера – передать агогические отклонения, которые присутствуют в исполнении каждого ребенка, помогать движению темпом, акцентом, динамическими оттенками и т.д. Во время исполнения произведения концертмейстер учитывает разные физические способности воспитанников. У каждого ребенка свой темп. У одного воспитанника, небольшой прыжок, а у другого - великолепное равновесие, природная способность к высокому прыжку. Выполняя одно и то же движение, каждый учащийся выполняет его по-разному, поэтому все дети должны находиться в поле зрения концертмейстера.

Репертуар для сопровождения танцевальных упражнений необходимо постоянно пополнять и находить разнообразие, руководствуясь эстетическими критериями, чувством художественной меры. Звучание на уроках одних и тех же произведений, ведет к механическому, неэмоциональному выполнению упражнений. Нежелательна и слишком частая смена сопровождений. Она рассеивает внимание учащихся, не способствует усвоению и запоминанию ими движений. Главная музыкальная мысль, заложенная в произведении - это мелодия, основа музыки. Ритм, метр, гармония, тембр – составляют язык музыки, и концертмейстер учит детей понимать его. Тонкое чувство восприятия музыкального произведения развивается у детей во время органичного соединения танцевального движения с музыкальной фразой (начало и окончание). Задача занятий – научить детей слушать, соединять танцевальные движения с музыкальным сопровождением, уметь свободно двигаться под любую музыкальную композицию, умение укладываться в музыкальную фразу.

Деятельность концертмейстера требует от музыканта применения многосторонних знаний и умений по курсам гармонии, сольфеджио, полифонии, истории музыки, анализа музыкальных произведений. Полноценная профессиональная деятельность концертмейстера предполагает наличие у него комплекса психологических качеств личности, таких как: большой объем внимания и памяти, высокая работоспособность, мобильность реакции и находчивость в нестандартных ситуациях, выдержка и воля, педагогический такт и чуткость. Концертмейстер должен питать бескорыстную любовь к своей специальности.

### Список литературы:

1. Гусев Г.П. - Методика преподавания народного танца. – М.: Владос, 2002. – №1. - С.7
- 2.Ткаченко Т.С. – Народные танцы. - М.: Искусство, 1975. – №2. – С.7-8

## РАБОТА НАД КАНТИЛЕНОЙ

*Белова И. В.,  
преподаватель по классу  
фортепиано  
МАУДО «Детская музыкальная школа №1»  
г. Набережные  
Челны*

**Кантилена (пение)** - певучее и связное исполнение мелодии, основной вид звуковедения, построенный на технике легато.

Помимо изучения нотной грамоты, развития музыкальных способностей, постановки игрового аппарата, работа над звуком является важнейшей задачей. Даже при разучивании простейших пьес штрихом *non legato* следует приучать ученика вслушиваться в качество звука, показывая, как одна и та же мелодия может звучать смело, бодро, тяжело, легко и т.д. При работе над штрихом *legato* умение слушать и слышать – главное условие успешной работы над звукоизвлечением, а в дальнейшем и над кантиленой.

Существуют определенные требования и необходимые условия для исполнения кантилены:

1. Пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, т.е. стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию с клавиатурой. При этом пальцы находятся в слегка вытянутом положении. Какое бы ни было *piano*, всегда нужно ощущать доньшко клавиши, слиться с ней, связать один звук с другим без толчка, как бы переступая с пальца на палец, и тогда наш ударный инструмент запоет. Следует обратить внимание на посадку ребенка за инструментом: спина прямая, плечи свободны и всегда опущены (ученикам объясняю, словно красивое платье висит на плечиках), руки с опорой находятся на клавиатуре, а локти спокойно находятся внизу, ощущая вес рук.

2. С первых уроков с начинающим учеником следует добиваться внимательного вслушивания в качество звука, связывая это качество не только с характером музыкального образа, но и с соответствующими пианистическими движениями, в основе кантилены лежит прием *legato*. Добиться хорошего *legato* можно через «вокальность». Когда ученик играет упражнения на *legato*, на звукоизвлечение и постановку рук, необходимо научить его слушать звук до конца и ощущать, «вести» его кончиками пальцев, пока звук длится.

На упражнении «Радуга» (перенос ноты «до» через октаву вверх и вниз попеременно обеими руками, затем двумя) ученика стараюсь приучить не только переносить формально руку, но и как бы «нести звук». Предлагаю представить на кончике пальца карандаш и им нарисовать слитную линию от одной ноты к следующей. Можно помогать себе пением, слышать непрерывность звука.

На упражнении «Лесенка» (5-пальцевая позиция на нотах «до-соль» вверх и вниз) поднимать отыгравший палец следует также мягко, легко, не спеша, и не раньше, чем следующий полностью погрузится в очередную клавишу без толчка, так называемое «вливание» одного звука в другой. Переступающие пальцы ведут руку, которая перемещая опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контур мелодии. Взаимодействие пальцев и руки придает звукам глубину, а мелодии связность.

С маленькими учениками играем это упражнение на пластилине для ощущения погружения пальцев до доньшка клавиши через сопротивление. Они понимают, что нужно приложить некоторое усилие, чтобы в пластилине осталась ямка, т.е. в будущем глубокий звук. Отсюда появляются важные словосочетания для учеников – «лепим» пальцами, «утюжим» пальцами. Это означает глубокое погружение в каждую клавишу, плавно соединяя звуки между собой, без «складок» и звуковых провалов.

Рекомендую также ученикам дома сделать лужицу из сгущенки или меда и поиграть упражнением «Лесенка», можно фрагмент из произведения: они видят и чувствуют, как за отыгравшим пальцем тянется сгущенка, и представляют ее в дальнейшем как звук на кончике пальца.

3. Основные звуковые задачи в кантилене складываются из дослушивания звука до конца и ощущения горизонтального движения и развития музыки. На первый взгляд, эти два фактора противоречат друг другу. Дослушивать звук – значит слышать предыдущее, а ощущать движение – значит думать и слушать «вперед». На самом деле эти тенденции должны дополнять друг друга. Ведь говоря о дослушивании звука, мы имеем ввиду движение звука, а не покой, и это движение должно стать импульсом дальнейшего развития.

4. Исполнение любого произведения невозможно без дыхания, а исполнение кантилены тем более. Дыхание помогает организовать фразы, предложения, двигательные – технические приемы, наполняет исполнение «живым» звуком. Это относится и к паузам. Их надо не формально просчитать, а слышать и вести музыкальную мысль вперед, поддержать или развить

динамическое построение. Не всегда это работа только кисти, например, слушать и вести длинную ноту поможет локоть. Его тоже можно наполнить дыханием, как ветер наполняет паруса.

Рассмотрим кантилену на примере пьесы Владимира Ивановича Ребикова «Наивный рассказ» соч. 8 №15. Определив характер, темп, сюжет произведения, мы начинаем с мелодии. В размере 6/8 мелодия начинается с затакта, важно слегка подчеркнуть первую долю более глубоким туше и на одном кистевом движении подхватить повторные ноты первого такта. Данный размер придает пьесе некоторую вальсовость, покачивание. Придумав слова к мелодии, можно ощутить цельность фраз и предложений, т. к. разучивание без эмоциональной окраски и без ясного понимания музыкально – художественных задач обычно приводит к «механическому пианино». Следим за певучим звуком в мелодии, фразировкой, динамикой. Слушаем «перетекание» звука из ноты в ноту, помним про аккуратные окончания в конце фраз, восьмые паузы воспринимаем как вдох для дальнейшего «пения» мелодии. Очень важно слышать длинные ноты, поем вместе с учеником и стараемся через вокальность ощутить цельность фразы. В 5,6 тактах мелодия переходит во второй голос, а 5 палец держит ноту «ми» во второй октаве, здесь следует поработать над ясным проведением мелодического голоса и облегченностью 5- го пальца. В 8,9 тактах появляются подголоски в среднем голосе, работаем над балансом голосов, «высветлением» мелодической линии и вертикалью голосов.

Аkkомпанемент следует исполнять глубоким туше, нанизывая аккорды и разрешения на общий стержень плавного, непрерывного движения. Выполнить эту задачу поможет ощущение горизонтального развития музыки. Левая рука должна играть сопровождение цельно, без промежуточных метрических опор, полностью подчиняясь движению мелодии, дополняя ее звучание и помогая ее развитию. Конечно, необходимо вслушаться в краски аккордов, найти баланс рук, услышать противоположное движение голосов в концах предложений. В работе над соотношением звучности мы делим партии рук с учеником: он играет мелодию правой рукой, я аккомпанемент, затем наоборот. Это помогает услышать должный уровень звучания и запомнить его. Важным фактором в воспитании пианиста является развитие внутреннего слуха – слышать то, что звучит в голове. Необходимо приучать ребенка работать над выразительностью исполнения: сначала представлять, а потом добиваться, чтобы так и звучало, «вижу – слышу – играю».

В нотах ясно прописана динамика, которая помогает определить важные смысловые моменты, нивелировать окончания, это помогает создать образ разговора, незатейливого рассказа, речь живая и исполнение должно быть живым. На *ritenuto* в окончаниях предложений важно грамотно распределить время, чтобы замедление звучало естественно. Слух ученика должен все время работать на качество звука, охватывать каждое предложение целиком, следить, чтобы каждая нота плавно «вытекала» из предыдущей как на *crescendo*, так и на *diminuendo*. Дослушивание последней длинной ноты происходит на том же замедлении, не стоит терять пульс восьмыми, мягкий бас завершает

музыкальную мысль. Важно помнить о пластичности руки, кистевых движениях для естественного дыхания мелодической линии, а также гибко регулировать глубину погружения пальцев и руки в клавиши.

Не менее важна роль педали в кантилене. Она должна дышать вместе с руками музыканта, помогая горизонтально «вести» общую ткань звучания, тонко «фильтруя» гармоническое изменение. Педаль должна быть запаздывающей, но своевременной. Нога без видимых физических усилий и без толчка сменяет краски, при этом контроль должен осуществляться слухом. Если ребенку позволяет рост (сидит без подставки, достает до педали), есть начальные навыки владения педалью, не стоит бояться пользоваться педалью. Это обогатит звуковую палитру, добавит объема в звучании и поможет исполнить произведение более легатно.

В конце пьесы есть арпеджированные аккорды, которые следует распеть без суеты, на *cresc.* к вершине. Взять эту вершину можно более глубоким погружением в клавишу 5 – м пальцем и чуть с оттяжкой, тем более это первая доля во фразе из- за такта (проинтонировать кварту, затем терцию в мелодии).

Заканчивается пьеса «Наивный рассказ» проведением мелодии в левой руке. Здесь явно слышен тембр виолончели, его и следует передать с постепенным *dim.* и *morendo*. Аккорды в правой руке необходимо «приглушить», поработать над балансом. Рассказ закончился, но мы на какое-то время остаемся под его впечатлением. Это относится к дослушиванию последнего аккорда на фермате, что свидетельствует о мастерстве музыканта.

Передача музыкального образа и качество исполнения кантилены зависят от многих факторов: гибкого интонирования, умения представлять, предслышать, умения найти необходимый баланс голосов, дышащей педали, владения инструментом. Только при совокупности этих качеств складывается то неповторимое, вдохновенное исполнение кантилены, которое окажется убедительным и неповторимым.

### Список литературы:

1. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста.- М.: Советский композитор, 1989. – С.66-67

## АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД РАЗРАБОТКИ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

*Большакова С. В.,*

*кандидат педагогических наук, доцент,  
преподаватель изобразительного искусства*

*МАУ ДО «Детская школа искусств»*

*г. Набережные Челны*

В современной художественной дидактике представлены разные подходы к преподаванию основ композиции для учреждений различной специализации и форм обучения. В статье изложен опыт разработки курса декоративной композиции повышающий эффективность освоения учащимися художественного отделения ДШИ основ декоративной деятельности в изобразительном искусстве.

Знакомство учащихся с декоративной композицией предусматривает изучение разных видов декоративных композиций, многообразие которых сводится к основным истокам стилизованной образности: народной, декоративно-прикладной, художественно-декораторской.

Декоративная композиция в изобразительном искусстве представлена разнообразными примерами графического и живописного тематического обобщения на основе определенной художественной задачи. Декоративность влияет на пластическое решение произведений практически всех жанров современного изобразительного искусства. Ее признаки: плоскостность, наблюдательная перспектива, условность ракурсов, деформация объемов, форм и пропорций широко используются художниками для придания большей выразительности произведению. Декоративность органично присутствует как устоявшаяся стилевая система украшения в традиционных видах национального искусства, народных промыслах. Определенное влияние на развитие декоративной композиции оказывают различные художественные практики, воплотившие новаторские декорационные идеи эстетического плюрализма. В интернет-эпоху они получили широчайшее распространение не только в профессиональных, но и в любительских сообществах в формах творческих влияний и культурных обменов (флористика, инсталляция, скрапбукинг и пр.). Декоративность выступает как характеристика пластики художественной формы, принцип ее организации, и как метод разработки композиции произведения. Учитывая сказанное, нами разработан аналитический курс «Декоративная композиция» для пятилетнего обучения изобразительной грамоте.

Начальный этап (программа 1-2 классов) предполагает знакомство с основами декоративного языка, декоративной стилизацией отдельных элементов и несложных модульных композиций. Затем следует этап изучения основных отечественных декоративных росписей (Городец, Хохлома и пр.). Погружение в символику и типологию декоративной композиции позволяет



преподавателю в 3-5 классах раскрыть принципы ее систематизации: по виду образности (геометрическая, растительная, зооморфная и пр.) по отношению к поверхности, на которой она наносится (плоскость, объем, пространство); по предметности, подчиняющей закономерности декоративной работы с формой; по геометрии композиционного поля (полоса, круг, квадрат и пр.). Важно научить различать степень реалистичности или условности декоративного мотива по отношению к целостности или детализировке; по светотеневой моделировке; по отношению к цветности (монохромная, подцветенная, цветная); по величине и масштабу (монументальная/миниатюрная).

Программа курса нацелена на развитие главного умения учащихся – самостоятельно выполнять декоративную стилизацию в зависимости от заданных признаков декоративной выразительности, различных уровней ее сложности и исполнения в конкретном материале. Первичный графический анализ в декоративной композиции претерпевает форма (плоскостная, полубъемная, объемная), усваивается понятие декоративного графического элемента, а на его основе и цветового. Затем школьники изучают принципы комбинаторики форм и характер их заполнения. К декоративным задачам решения композиции применяются ее основные законы (целостность, композиционный центр, контраст), принципы (статика-динамика) и правила (ритм, золотое сечение). Выполнение декоративных мотивов предусматривается как изобразительными, так и прикладными средствами (аппликация, вырезка, интарсия и пр.).

Известно, что способность обучающегося самостоятельно определять цели собственной деятельности, выстраивать планы их достижения будет формироваться при исследовательском методе организации обучения. Поэтому необходимо обучать школьников не только формальным приемам выполнения декоративной композиции, но и системному подходу к разработке образного решения задуманного декоративного мотива.

Овладение приемами стилизации занимает значительное время в формировании нацеленности композиционного мышления, обучающегося на декоративную структуру изображения, поэтому важно этот процесс систематизировать.

Таблица 1

**Принципы, способы и этапы разработки декоративной композиции**

1	<b>Формат</b>	Горизонтальн ый	Вертикальн ый	Квадрат (оптический)	Круг/овал	Треугольник	Полоса
2	<b>Способ передачи пространств а</b>	Условно- плоскостной	Глубинный  (с элементами линейной перспективы)	Совмещенный/ комбинированн ый	Плановость за счет заслонения элементов	Рассеянность элементов композиции	Сферическо сть (эффект линзы)

**Электронный сборник материалов Республиканской научно-практической конференции преподавателей учебных заведений искусств «Особый статус детской школы искусств: актуальные вопросы, опыт, инновации и перспективы современного образования»**

3	<b>Структура композиции</b>	Симметричная (статика)	Асимметричная (динамика)	Ярусная композиция	Моноцентричная / полицентричная	Круговая	Замкнутая (закрытая)/ Открытая (фрагментарная)
4	<b>Система контрастов</b>	Контраст по цвету (включая краевой контраст)	Контраст по форме	Контраст по тону	Контраст по пластике, характеру формы	Контраст по величине, масштабу	Контраст по фактуре
5	<b>Нюанс</b>	По цвету	По контуру	По тону (светотени)	По фактуре	По величине	По направлению
6	<b>Характер обобщения формы</b>	Геометризация	Стилизация	Дробление	Деформация (вытянуть, сжать)	Искажение пропорций	Модульное строение
7	<b>Передача формы</b>						
	<i>-Контур</i>	монохромный	цветной	разный по характеру и толщине	монотонный	прерывистый	сплошной
8	<i>-Пятно /силуэт</i>	Четкое пятно	Размытое пятно	монохромное	цветное	плоское	С эффектом объема
9	<i>-Оверлеппинг</i>	контур	силуэт	Комбинация линии и пятна	монохромный	цветной	комбинированный
10	<b>Ритм</b>	Выраженный	Нарастающий	Убывающий	По цвету	По форме	По величине
11	<b>Тон (монохром)</b>	Усиление тона от центра к краю композиции	Усиление тона от края к центру композиции	Градация тона	Условность передачи тона	Легкое тональное решение	Контрастное тональное решение
12	<b>Цвет</b>	Локальный (с добавлением белого, черного, серого)	Градация или растяжка цвета	Мазок: модульный, структурный (пуантель)	<u>Колорит:</u> теплый / холодный	<u>Гамма:</u> выбрана по доминантному цвету (зеленая, желтая, красная и пр.)	<u>Вид цветовой гармонии:</u> родственные цвета; контрастные цвета; Контрастно -

							дополнительные.
13	<b>Свет /Светотень</b>	Определено направление освещения	Освещение рассеянное	Освещение направленное (возможно имеющее цвет)	Контражурное освещение	Наличие тени (собственной, падающей)	Отсутствие тени какой-либо тени (собственной, падающей)
14	<b>Степень декоративности</b>	Высокая степень детализации	Обобщенная проработка деталей	Включение орнамента в композицию	Подчинение формы формату	Подчинение формы формату	Подчинение формы формату

Пошаговое освоение принципов создания декоративной формы, изложенное в таблице 1, позволяет ученику постепенно усложнять свой замысел, и выполнять композицию исходя из особенности каждой характеристики (цвет, свет, ритм). Каждый этап предполагает вариативное выполнение композиции.

Таблица 2

**Матрица разработки декоративной композиции**  
(пример выбора алгоритма разработки декоративного мотива)

	Тема композиции	Формат	Способ передачи пространства	Структура композиции	Система контрастов	Нюанс	Характер обобщения формы	Способ передачи формы			Ритм	Тон (монохром)	Цвет	Колорит	Свет. Светотень	Манера	Стиль	Степень декоративности
								Контур	Пятно/силуэт	Оверлепо. пинг								
1	Методические этапы разработки и образа по темам «Плоды», «Цветы»																	
2	Этапы разработки и образа по темам «Звери», «Птицы», «Рыбы», «Насекомые»	Вертикальный (вытянутый)	Условно-плоскостной, Рассеянность элементов композиции	Ярусная композиция	Контраст по величине, масштабу форме;		Искажение пропорций	-	силуэт	-	выраженный	Локальный	Теплый	Боковое освещение		модерн	Обобщенная проработка деталей	

3	Декоративный натюрморт: «Времена года»; «Атрибуты искусства», «Застолье»																		
4	Декоративный пейзаж: «Времена года»; «Старинный город»;																		
	Декоративный образ человека: «Ярмарка», «Свадьба», «Цирк», «Театр», «Семья», «Спорт», «Труд»																		
	Декоративный образ архитектуры																		

Выше показан способ аналитической разработки концептуально-формальной и содержательной сторон декоративной композиции на примере определенной темы. Применение таблицы-матрицы, позволяет индивидуализировать процесс создания декоративного образа каждым учеником, этот способ разработки может быть использован и при изучении иных видов композиции.

#### **Список литературы:**

1. Логвиненко Г.М. Декоративная композиция. – М.: Владос, 2005. – 144 с.
2. Яцюк О.Г. Основы графического дизайна на базе компьютерных технологий. Типы композиции <https://design.wikireading.ru/2176>

## РАСШИРЕНИЕ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА ПРЕПОДАВАТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ДИСЦИПЛИН КАК СРЕДСТВО ПОВЫШЕНИЯ МОТИВАЦИИ К ОБУЧЕНИЮ ЗА СЧЕТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ УЧЕБНО-ДИДАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

*Буркова Л. В.,*

*преподаватель музыкально-теоретических дисциплин  
МАУДО «Детская школа искусств №7»  
г. Набережные Челны*

Реализуя воспитательные и образовательные задачи, педагоги создают и обновляют свой учебно-методический комплекс. Это позволяет повысить интерес учащихся к теоретическим предметам и активизировать их учебно-познавательную деятельность.

Музыкально-компьютерные технологии внедрились довольно широко в образовательный процесс. Однако традиционные методы преподавания по-прежнему сохраняются с учетом требования ФГОС. На сегодняшний день по-прежнему остаётся актуальным применение учебно-дидактического материала на уроках слушания музыки и музыкальной литературы.

Автор данной статьи намерен познакомить читателей со своими учебно-дидактическими новинками (карточки, лото, фигурки), которые можно смело применять на групповых занятиях слушания музыки и музыкальной литературы при повторении или закреплении музыкально-теоретического материала.

Что такое музыкальное лото? Это карточки с изображением отдельных музыкальных инструментов, танцев, героев музыкальных произведений, образов природы и прочее.

Лото также можно использовать в рамках проведения музыкальной викторины.

Простота и игровые элементы в использовании музыкального лото дают возможность учащимся легко и непринуждённо справиться с заданием учителя. Применение музыкального лото возможно на любом рядовом уроке в разделе «закрепление нового материала» или при проверке домашнего задания.

Мобильность и простота при проверке учителем правильности выполненного задания делает лото полезным и целесообразным элементом образовательного процесса.

*Алгоритм применения музыкального лото при проверке домашнего задания:*

1. Учащимся раздаются карточки лото с пятью картинками и фишки с цифрами от одного до пяти (можно применять больше заданий, а, следовательно, и больше фишек).
2. Преподаватель предлагает первый музыкальный фрагмент либо задаёт теоретический вопрос. Учащиеся закрывают фишкой номер один соответствующую музыке или вопросу картинку.

3. Затем звучит второй фрагмент для фишки номер два и т.д.
4. Когда все задания озвучены, учитель проверяет правильность работы учащихся.

Рекомендуемый перечень тем музыкального лото (с 1 по 4 класс ДШИ):

1. Музыкальные инструменты.
2. Фортепианный цикл С.Прокофьева «Детская музыка».
3. Фортепианный цикл Д.Шостаковича «Танцы кукол».
4. Фортепианный цикл С.Слонимского «Детские пьесы».
5. Фортепианный цикл Р.Шумана «Альбом для юношества».
6. Фортепианный цикл П.Чайковского «Детский альбом».
7. Балет Ф.Яруллина «Шурале».
8. Песенки из фортепианного цикла П.Чайковского «Детский альбом».
9. Танцы из фортепианного цикла П.Чайковского «Детский альбом».
10. Игрушки из фортепианного цикла П.Чайковского «Детский альбом».
11. Оперное творчество Н.А.Римского-Корсакова.
12. «Три чуда» из оперы Н.А.Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».
13. Персонажи сюиты К.Сен-Санса «Карнавал животных».
14. Времена года.
15. Герои симфонической сказки С.Прокофьева «Петя и волк».

Тема «Музыкальная форма» входит в обязательный раздел теоретических требований на уроках музыкальной литературы. Однако с простыми видами музыкальных форм (простая двухчастная форма и простая трёхчастная форма) дети знакомятся уже в начальных классах ДШИ на уроках слушания музыки.

Использование дидактического материала (разноцветные геометрические фигуры на бумажных носителях) целесообразно при изучении как теоретической части темы «Музыкальная форма», так и при решении практических заданий (использование фигур при определении формы на слух).

*Алгоритм применения геометрических фигур при проверке знаний музыкальных форм:*

1. Учитель раздаёт каждому ученику комплект геометрических фигур (разноцветные треугольники, квадраты, кружки и т.д.).

2. Учащиеся составляют музыкальные формы, используя разные фигуры, например:

- простая двухчастная форма (треугольник + квадрат);
- простая трёхчастная форма (треугольник + квадрат + треугольник);
- вариационная форма (белый круг + красный круг + синий круг + и т.д.)

#### **Список литературы:**

1. Аракелова А. О реализации дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств: сборник материалов для детских школ искусств. - М.: Министерство культуры России, 2012 – 118с.

2. Кабалецкий Д. Как рассказывать детям о музыке? – М.: Просвещение, 2005. – 224с.
3. Шмаков С. Игры учащихся - феномен культуры. – М.: Новая школа, 1994. – 235с.

## **ИСКУССТВО БЕЗ ГРАНИЦ: ОПЫТ, ИННОВАЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ**

*Вечтомова Л.А., Шайдуллина Д.Н.,  
преподаватели  
МАУДО «Детская художественная школа №1»  
г. Набережные Челны*

Недаром говорят, что искусство - без границ. Нам в этом году посчастливилось в рамках Международного симпозиума «Искусство ткачества в тюркском мире, история и современность», посвященного 100-летию со дня рождения одного из основоположников татарского искусствоведения Ф.Х.Валева, посетить село Перевальное в Крыму, с целью познания истоков ткацкого искусства, познакомиться с местными мастерами (Мамут Чурлу, Сабрие Эюпова), увидеть их великолепные работы, приобщиться к прекрасному и своими руками попробовать создать подобную красоту крымско-татарского народного фольклора.

Мастер своего дела, заслуженный художник Украины Мамут Чурлу собрал нас со всего Татарстана для того чтобы на семинаре – практикуме обучить традиционному татарскому искусству ткачества с целью сохранить и передавать из поколения в поколение историю, обычаи, традиции этого уже исчезающего на сегодня искусства. Он подробно делился с нами своим опытом, знаниями по крымско-татарскому искусству, которое тесно переплетается с нашим традиционным татарским творчеством. Например, мастер показывал нам сохранившиеся образцы крымско-татарских орнаментов, созданных до середины XX в., которые были обусловлены свадебным обрядом. Девушка с юного возраста, при помощи родных готовила приданое. Значительную ее часть составляли тканые и вышитые предметы быта, производимые своими руками. Количество изделий узорного ткачества и вышивки, составляющих приданое

невесты насчитывалось от 200 до 400. И раскрытые художником сохранившиеся знаки, смыслы, значения отдельных элементов орнамента крымскотатарской вышивки перекликаются и с нашим татарским исконным искусством. Например, роза (гуль) - символ замужней женщины; миндаль (бадем) - знак девушки на выданье; тюльпан (ляле) символ мужчины, юноши; тополь (сельби) – символ мужчины; гвоздика (къаранфиль)- знак пожилого человека, вышедшего из репродуктивного возраста.

Знаки-обереги в крымско-татарских орнаментах представляют собой особую группу. Это, в первую очередь, изображение на вышивках множества колючек, окружающих, как правило, орнаменты-знаки членов семьи. Роль оберегов в орнаментах килимов (панно) выполняли также мотивы острых предметов: ножницы, гребни, топоры, стрелы, рога.

Работа по изучению значений крымскотатарского орнамента ведется особенно активно на протяжении последних двадцати лет и продолжается по сей день. Расшифровать смысл непонятных ранее знаков помогают старинные тексты и изображения, параллели с другими видами народного творчества, сравнение и поиск аналогий с культурными традициями других народов, логический анализ.

В современном быту крымских татар используются традиционные килимы ручного ткачества, в которых есть древние знаки. Эти изделия применяются как для оформления этнических интерьеров общественного назначения, так и в качестве музейных экспозиций.

Разнообразие и высокий художественный уровень многочисленных орнаментов достигались благодаря труду мастериц (нагдаш), знания и ремесло которых передавались из поколения в поколение. Нагдаш обладали знаниями и опытом как создания рисунков, так и воплощения орнаментов в различных техниках ткачества и вышивки, умело передавали знания молодому поколению. По заказу односельчан эти мастерицы создавали уникальные орнаменты для вышитых изделий различного назначения: декоративное полотенце (эвджияр), женская накидка на голову (марама), мужской свадебный пояс (учкъур), расшитый золотыми нитями манжет для верхнего платья (эль къап), мешочек для денег или табака (кисе).

Первым специалистом, обратившим серьезное внимание на представителей профессии нагдаш, была Полина Яковлевна Чепурина. Наиболее полные сведения сохранились о знаменитой нагдаш из Евпатории Адавиэ Эфендиевой, которая в 30-х гг. XX века создала около 800 орнаментов для организованных по инициативе П.Я.Чепуриной в городах и селах Крыма



артелей, где крымско-татарские мастерицы производили вышитые изделия для продажи на экспорт.

После смерти А.Эфендиевой ее дело продолжила племянница Зулейха Бекирова. Талантливая молодая мастерица евпаторийской артели в 1930-х гг. по результатам конкурса была признана лучшей вышивальщицей Крыма и направлена на обучение в Москву, в один из художественных вузов. В начале 1990-хх. в Симферополе З.Бекирова провела курс обучения основам технологии крымскотатарской вышивки, передав сохраненные ею знания и навыки. Одной из учениц, Османовой Эльвире, в личной беседе Бекирова рассказала о значении отдельных элементов орнамента.

Вот и нам, после теоретического практикума, в практической части нашего обучения было показано как разрабатывать технические шаблоны для их реализации по ткачеству. Ведь ткать килим на станке - это хоть и длительный, но все-таки завершающий этап практической работы. Ему предшествует не менее трудоемкая и ответственная работа по созданию эскиза готового килима, в котором должно быть продумано все до мельчайших деталей, начиная от ответственной прорисовки элементов орнамента до правильного подбора и сочетания расцветки. Мамут-Чурлу рассказывал и наглядно демонстрировал способы крашения шерсти натуральными красителями с правильным использованием реактивов.

Совместно с мастером-учителем нами самостоятельно был разработан эскиз килима, далее мы учились красить шерсть натуральными красителями, чтобы впоследствии использовать эту шерсть в создании нашего килима.

В течение двух дней был проведен мастер-класс от мастерицы Сабрие Эюповой, по ткачеству на горизонтальном станке, в результате которого был выткан небольшой килим с татарским орнаментом.

Мы тоже в долгу не остались и привезли в качестве подарка керамические работы наших учеников, расписанные традиционными татарскими орнаментами и упакованные в подарочные коробки с символикой нашей школы.

Привезенные нами знания нужны не только для того чтобы самим творить и любоваться своей работой, но главное, чтобы передавать этот опыт, делиться знаниями с преподавателями и обучающимися на уроках декоративно-прикладного искусства. Применяя современные технологии на занятиях, мы можем красочно рассказать и показать это в презентации, заинтересовав обучающихся данным исчезающим, но, не менее прекрасным искусством ткачества. Для особо заинтересовавшихся, можно провести мастер-класс с приглашением мастерицы из нашего города Уразгильдиной Натальи, которая

уже несколько лет сама преподает искусство ткачества в Набережных Челнах, и она также была приглашена на симпозиум в Крым для обмена опытом.

Испокон веков нашими предками копились знания, которые ни в коем случае не должны быть утрачены. Переплетения знаков и символов, натуральный экологичный материал – все это дает человеку энергию и защиту, особенно это актуально в наши дни, когда современные люди, оторванные от природы, окружены химической промышленностью, которая пагубно сказывается на здоровье, тем самым лишая человека энергии. Может поэтому, в наше время, люди все больше тянутся за натуральными товарами, покупая и создавая своими руками различные покрывала на мебель, панно и др. изделия, даже не смотря на ее иногда недешевую цену. Такие вещи создают особую ауру, в которой мы так нуждаемся. Поэтому человек, понимающий значимость эко в нашей жизни, будет с любовью пользоваться натуральными изделиями, соприкасаясь с творением мастеров.

#### Список литературы:

1. Чурлу М. Традиционная культура крымских татар// «ЭТНО-КРЫМ». – Севастополь, Выпуск 1, 2018.- 119 с.

### ВЗАИМООТНОШЕНИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С СОЛИСТОМ И ПЕДАГОГОМ

*Газизова М. А.,  
концертмейстер  
МБУДО «Детская музыкальная школа №3»  
г. Набережные Челны*

Проблема взаимоотношений между людьми - всегда очень интересная и непростая проблема. При серьезном её рассмотрении обнаруживаются разные грани этих взаимоотношений. В нашем случае эти взаимоотношения касаются, прежде всего, профессиональных сфер деятельности, но неизбежно при этом затрагивают и личные сферы людей, вступивших во взаимодействие.

Итак, какие задачи ставятся перед концертмейстером в учебном и творческом процессе (в нашем случае они слиты воедино), когда он взаимодействует в классе и на сцене с солистом и педагогом? Какие при этом возникают проблемы, и что можно посоветовать, чтобы избежать эти

проблемы, или правильно их пережить, в каких-то случаях попытаться верно разрешить их?

Для многопланового рассмотрения взаимоотношений я буду рассматривать их на разных уровнях. Поскольку взаимозависимость, связь людей реально действительно осуществляется на разных уровнях. Рассмотрим три уровня взаимоотношений.

*Первый*, самый общий и широкий по охвату уровень взаимоотношений - *общепрофессиональный* уровень. Здесь надо рассматривать в самом общем виде, что делает концертмейстер, контактируя со своими коллегами, и что ему делать, не рекомендуется.

Во взаимодействии концертмейстера и солиста на этом уровне обнаруживаю три стадии развития их взаимоотношений. Когда, по мере роста мастерства концертмейстера, возрастания его опыта, качественно меняется его профессиональное отношение к солисту. При этом речь пойдёт не об отношении концертмейстера к какому-то определённом солисту и развитию отношений с ним, а о взаимоотношениях со всеми солистами вообще, с которыми концертмейстер работает, профессионально контактирует, где бы он ни находился.

Сначала концертмейстер учится быть предельно чутким, гибким, ведомым, учится обеспечивать идеальный ансамбль с солистом в любой ситуации, в любом контексте, так как создание действительно цельного, слитного ансамбля, дело очень непростое и в технологическом, и в психологическом отношении. На первый взгляд кажется, что главная задача для достижения ансамблевого единства - стремление к абсолютной синхронности во времени в звучании солиста и концертмейстера, полное единство в деталях художественного оформления исполняемого текста в обеих партиях - совпадения нюансов, их изменения, замедлений и ускорений темпа, фермат, общий характер звучания и эмоционального наполнения. Но в какой-то момент действительно талантливые концертмейстеры делают замечательное открытие: стремиться надо не к совпадению нот. Это самое синхронное и точное совпадение партий во времени не цель, а следствие другого процесса. Исполнение музыки - это поток энергии. Энергии эмоциональной, духовной, исходящей от музыкантов, эту музыку исполняющих. Без этой эмоциональной энергии исполнение музыки становится мёртвым, бездушным, бессмысленным. И солист, исполняя свою ведущую мелодическую партию, для раскрытия её, вкладывает в исполнение свою энергетику. Эмоциональная энергия ощущается уже при построении самой простой музыкальной фразы, она делает эту фразу живой. Так вот, для создания хорошего, по-настоящему цельного ансамбля, концертмейстеру необходимо постоянно чувствовать творческую энергетику своего солиста, поймать импульс этой энергии, настроиться на неё, то есть гармонично, без противоречий слить две энергии в одну. Для этого музыканты должны очень чутко подстраиваться друг к другу. И когда эта эмоциональная подстройка произошла, возникает гармоничный музыкальный ансамбль, в котором, как следствие гармоничного сочетания эмоциональных творческих

импульсов, все ноты чудесно совпадают друг с другом в верном ритмическом соотношении.

На второй стадии взаимоотношений концертмейстер обнаруживает, что, во-первых, солист не всегда доводит свои художественные намерения до конца или реализует их чрезмерно, нарушая при этом нормы вкуса, стиля данного произведения и авторский замысел. Либо иногда эти самые художественные намерения солиста принципиально ошибочны, неверны по той или иной причине. При этом концертмейстер не только чувствует, что солист в данный момент не прав, концертмейстер может аргументировано, профессионально точно изложить, почему не прав солист, что конкретно не верно в действиях солиста, чтобы помочь ему исправить эту ошибку, то есть предложить возможные верные художественные намерения. Это требует определённой зрелости как музыкантской, так и общечеловеческой, психологической. Концертмейстер профессионально точно дифференцирует действия солиста на верные и ошибочные и может аргументировано изложить свою позицию солисту, предложить при этом верные исполнительские действия.

Третья стадия в профессиональных взаимоотношениях концертмейстера и солиста. Научившись ясно определять ошибочные намерения своего солиста, концертмейстер, буквально во время исполнения музыкального произведения может своими исполнительскими действиями повлиять на солиста, дать понять ему, почувствовать, что солист ошибается, и его действия не верны или не совсем верны. Концертмейстер как бы подталкивает солиста, вынуждает его изменить характер исполнения с ошибочного на более верный. То есть в какие-то мгновения становится лидером, чтобы не дать солисту совершить неверные действия. Как только солист перестраивает свои намерения и начинает свою партию исполнять верно, концертмейстер вновь становится самим собой, подчиняется солисту, насколько это необходимо в данный момент. Солист знает, что в трудную минуту на этого концертмейстера он может положиться, довериться ему.

Если рассматривать личные отношения солиста и концертмейстера на общепрофессиональном уровне, то для успешного исполнения музыки на сцене просто необходимо забыть о своих амбициях и о личных бытовых взаимоотношениях. От концертмейстера при этом требуется только самое доброжелательное отношение, самая искренняя поддержка и внимание к солисту. Пребывание на сцене - волнующее, трудное испытание, требующее столько энергии, душевного огня и иногда даже мужества и в этой напряжённой ситуации помнить об амбициях, об обидах бессмысленно, смешно и просто опасно. Поэтому на общепрофессиональном уровне личное отношение концертмейстера к солисту можно сравнить с отношением друга, советника, безусловного помощника, буквально боевого соратника.

Если рассматривать профессиональные взаимоотношения концертмейстера и педагога на общепрофессиональном уровне - для педагога концертмейстер в классе лицо вспомогательное. Педагог напрямую контактирует с учеником - солистом, иногда настолько подробно и детально

погружаясь в технологические детали, что концертмейстер, буквально, остаётся в стороне и лишь отчасти принимает участие в работе. Концертмейстеру тут просто необходимо учитывать специфику ситуации, когда педагог передаёт свой опыт, свои знания ученику. И главное здесь для концертмейстера - не мешать процессу, помогать ровно настолько, насколько это необходимо в данный момент. В учебном процессе концертмейстер лицо вспомогательное, важность и значимость которого непостоянны и очень переменчивы.

Теперь перейдем ко **второму уровню** взаимоотношений. Назовём его *рабочим*. Сначала рассмотрим профессиональные взаимоотношения концертмейстера, солиста и педагога на этом уровне. Какие же задачи стоят перед концертмейстером?

Во-первых, постоянно и очень тщательно отслеживать верность исполнения солистом авторского текста. Необходимо учитывать, что является непосредственно авторским текстом, а что указаниями редактора, его уточнениями, концертмейстеру нужно помнить, что педагог настолько занят технологической работой с учеником, что из-за этого может иногда не заметить погрешности, неточности в исполнении солиста. Ведь педагог может и не знать наизусть буквально весь учебный репертуар, а у концертмейстера всегда перед глазами нотный текст, вся партитура исполняемого произведения. В этих условиях концертмейстер просто обязан следить за точным исполнением авторского текста.

Во-вторых, концертмейстер должен быть в любой момент готов совместно со своей партией исполнять партию солиста, то есть подыгрывать солисту его партию, если в этом возникает необходимость. При необходимости, уметь бегло читать с листа и транспонировать.

В-третьих, отслеживать верность соблюдения стилевых и жанровых особенностей исполняемого произведения, но при этом обязательно помнить, что в этих вопросах, при исполнении произведения в классе в присутствии педагога, у концертмейстера будет только совещательный голос. Работа над всеми оттенками создания музыкального образа ведется под руководством педагога и им определяется. Концертмейстер – проводник художественного замысла своего педагога.

В-четвертых, не рекомендуется концертмейстеру, будучи пианистом, вмешиваться в исполнительскую технологию своего солиста, особенно если эта технология недостаточно известна ему. То есть крайне нежелательно делать технологические замечания исполнителям на других инструментах, чья природа сильно отличается от природы фортепиано.

Если рассматривать личные отношения педагога и концертмейстера на рабочем уровне, главной задачей концертмейстера является исполнять свою партию, по возможности не мешая контакту ученика и педагога, не вмешиваясь в него.

Теперь давайте перейдём на **третий уровень** взаимоотношений. Это - трудно поддающееся рассмотрению *общение*, и взаимоотношения на этом

уровне совершенно по-разному, индивидуально неповторимо реализуются каждым из нас.

Рассмотрим на этом, личном уровне взаимоотношения концертмейстера и солиста. Я считаю, что концертмейстеру своё общение с солистом на этом уровне нужно строить, по возможности, разносторонне, многопланово. Совершенно необходимо совмещать «критическое» общение с общением радостно - позитивным. Нужно постоянно, когда в этом возникает необходимость, поддерживать своего солиста. Ни в коем случае не скупиться на комплименты, и профессиональные, чисто человеческие - если только у вас есть повод для них. Учитывая специфику нашей нервной работы, нужно с пониманием, с мудрым терпением относиться к некоторым моментам проявления слабости солистом. Личное общение со своим солистом надо строить таким образом, чтобы поддержать в нём всё хорошее, помочь ему поверить в себя, в свои силы, своим примером показывая ему необходимость серьёзной и тщательной работы, необходимость вообще творчески и сознательно относиться к своим задачам и проблемам. А самое главное - чтобы солист чувствовал, что его концертмейстер - верный товарищ, мудрый и опытный, умеющий не только строго спросить, но и искренне поддержать и помочь. Всегда, и особенно в трудную минуту - на сцене, ради которой мы, музыканты, собственно говоря, и существуем.

Если говорить о взаимоотношениях концертмейстера и педагога на личном уровне, отмечу только самое главное, чего необходимо придерживаться в этих взаимоотношениях. Концертмейстерам необходимо всегда помнить, что главное условие успешной работы - это непререкаемый авторитет педагога. Это безусловное доверие к педагогу, всеобщее уважение и признание его. Поэтому, при личном общении с педагогом нужно всеми силами поддерживать эту атмосферу доверия и уважения. Да, концертмейстер высказывает свои пожелания во время работы над произведением, но при этом он каждую минуту должен помнить, что его музыкантская позиция далеко не всегда будет совпадать с позицией педагога, старшего в этом процессе. И что в случае такого несовпадения концертмейстер обязательно уступает и принимает точку зрения педагога - иначе плодотворный процесс в классе не возможен в принципе! К тому же далеко не каждый педагог передаст эту функцию - контроль за созданием музыкального образа учеником своему концертмейстеру.

Заканчивая же размышления о взаимоотношениях концертмейстера, остаётся только ещё раз пожелать концертмейстеру терпения, ибо концертмейстер лицо подчинённое. Очень важное, значительное в музыкальном процессе, но, безусловно, подчинённое. Таково наше амплуа, в общем и целом - музыкант второго плана. Потому что на первом плане солист. Концертмейстер в переводе означает мастер концерта. Пусть это так и будет. Удачи вам, дорогие коллеги, радости и откровения в работе, в творчестве!

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТАТАРСКОЙ МУЗЫКИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО КАК ВАЖНЫЙ АСПЕКТ ПРИОБЩЕНИЯ ДЕТЕЙ К НАЦИОНАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

*Гарипова И. Х.,*

*преподаватель музыкально - теоретических дисциплин  
МАУДО «Детская музыкальная школа №5»  
г. Набережные Челны*

В татарской музыке воплощена многовековая история, дух, художественное мышление народа, колорит и самобытность музыкального творчества. Изучение национальной музыки на уроках сольфеджио представляет собой важнейший структурный компонент в системе эффективного формирования юного музыканта.

Перед учебной дисциплиной «Сольфеджио» при изучении татарской музыки ставятся 3 основные задачи:

1. Освоение ладового своеобразия татарской песенности.
2. Ознакомление с особенностями метроритмического развития татарской народной мелодики.
3. Осознание взаимосвязи народной поэзии и мелоса.

Как известно, татарская народная песня по своей форме очень разнообразна это и короткие напевы, такмаки, и состоящие из нескольких частей со сложной орнаментикой песня, протяжные песни, короткие песни.

Татарская музыка обладает своей интонационной и ритмической особенностью. Ее ладовой основой является ангемитонная (бесполутонная) пентатоника. В своей педагогической деятельности из пяти возможных разновидностей пентатонного звукоряда, распространенного в татарской музыке я использую четыре: мажорная, минорная, секстовая и септимовая пентатоника.

Интонационное освоение пентатоники я обычно начинаю с активизации навыков слухового анализа, интонирования ангемитонных мотивов, пентатонических секвенций, мелодических оборотов, применяю так же пропевание звукорядов от разных звуков и в разных ритмических рисунках, а также интервалов. Все упражнения прорабатываются как в мелодическом, так и гармоническом виде. Вначале все задания определяются на слух, а затем пропеваются.

На начальном этапе необходимо прочно освоить, довести до автоматизма навыки слухового восприятия и пропевания элементов ангемитоники. В работе над ангемитонными оборотами важно добиваться их точного внутреннего слышания. Это- важнейший критерий качества обучения.

Характерной особенностью татарских мелодий является орнаментика – своеобразный мелодический «узор», который возникает благодаря разнообразным приемам распева слогов или обыгрывания тонов лада. По

сложившейся нотной традиции орнаментика в народных мелодиях записывается или системой мелизматических обозначений: форшлагов, мордентов, или дробление основного тона мелодии на мелодические обороты со вспомогательными, проходящими звуками, подъемами, подготавливающими следующий тон мелодии. В орнаментальных распевах часто возникает произвольное деление длительностей на триоли, квинтоли, септоли. При возникновении трудностей в сольфеджировании мелодики протяжных песен для точного исполнения их мелодического и ритмического своеобразия можно иногда рекомендовать учащимся упростить запись мелодии, выявив ее основной мелодический контур.

Сольфеджирование татарских народных мелодий требуют большого внимания к метроритму. На начальном этапе осваиваются простые размеры, а сложно – смешанные, переменные, уже в более старших классах. Сложно-смешанные размеры: пятидольные, семидольные, часто встречаются в старинных обрядовых, эпических песнях, байтах, книжных напевах. К этому времени учащийся уже приобретает опыт в пении мелодий в этих жанрах.

При сольфеджировании данных мелодий необходимо обратить внимание учащихся на простые размеры, входящие в состав сложно-смешанного размера. Переменные размеры характерны для протяжных лирических, эпических, обрядовых песен. Сольфеджирование примеров на переменные размеры требует от учащихся не просто большого внимания, но умение быстро, с сохранением песенного настроения переключаться на новую метрическую сетку.

Народное творчество, как известно, является основой развития профессионального музыкального искусства. Все характерные особенности народной песенности – ладовые, интонационные, метроритмические – нашли своеобразие претворение и развитие в творчестве татарских композиторов. Поэтому параллельно с мелодиями народных песен необходимо включать для сольфеджирования мелодии из музыкальных драм С.Сайдашева, опер Н.Жиганова, балетов Ф.Яруллина, А.Бакирова, музыкальных комедий Ф.Ж.Файзи, вокальных произведений А.Ключарева, М.Музафарова, Р.Яхина и др.

Пение мелодий с текстом способствует развитию навыков родной речи, расширению словарного запаса, естественным образом влечет за собой осознание особенностей народной поэзии, а также знакомит попутно с творчеством талантливых поэтов, на чьи слова исполняются народные и композиторские песни: Г.Тукая, К.Тинчурина, М.Джалиля, А.Файзи, С.Хакима и других поэтов.

Во все времена, как и в прошлом, так и в настоящем, ребенка нельзя отделить от игры. Поэтому на своих занятиях с учащимися, особенно на начальном этапе обучения, я часто использую игровые методы по усвоению материала. Я предлагаю ученикам побывать в роли маленьких композиторов. В этом случае используя знания и навыки, полученные на уроке сольфеджио, ученик сочиняет мелодию в народном стиле. Так же учащимся предлагается



использовать в своих произведениях средства музыкальной выразительности. Дети с удовольствием играют и слушают произведения своих одноклассников на уроке сольфеджио.

Большой популярностью пользуется у нас на уроках сольфеджио игра «Лады». Вот ее суть. На листках нотного стана пишутся разные лады: мажорный, минорный, пентатоника. Далее эти листы нарезаются на несколько фрагментов. Задача игры - собрать лады. У учащихся, освоившие данную тему, не возникает проблем в составлении ладов. Таким образом можно сразу отслеживать степень усвоения данного материала.

И в завершении я хочу подчеркнуть, что использование татарской музыки на уроках сольфеджио – это неотъемлемая часть комплексной системы воспитания музыканта, одно из средств формирования вкуса и культуры учащихся.

### Список литературы:

1. Раимова С.И. Татарская музыка на уроках сольфеджио. - Казань, 1993

## РАБОТА НАД УНИСОНОМ В МЛАДШЕМ ХОРЕ

*Гладышева Н. Р.,  
преподаватель хорового пения  
МБУДО «Детская музыкальная школа №3»  
г. Набережные Челны*

Говоря о проблеме хорового интонирования в целом, на I место выступает чистота интонации, умение хора петь в унисон.

**Унисон** (итал. *unisono*, от лат. *Unus* - один и *sonus* - звук) - однозвучие, одновременное звучание двух или нескольких звуков одинаковой высоты. Это созвучие при воспроизведении звука одной и той же высоты разными голосами.

Унисон в хоре – это основная и самая главная забота хормейстера. Пение чистых унисонов всегда сопряжено с правильным певческим дыханием, правильным звукообразованием, единой вокальной манерой, что в совокупности даёт сочетаемый тембр различных голосов.

На начальном этапе работы над унисоном в младшем хоре педагог определяет качественное состояние каждого учащегося. Надо сказать, что точное звуковысотное интонирование, ощущение внутрिलाдовых тяготений не всегда зависят от точности слуховых восприятий. Даже дети с отличным музыкальным слухом могут петь фальшиво просто потому, что ещё не умеют координировать работу голосового аппарата со слуховыми представлениями.

Лишь в результате правильного формирования певческого звука, развития вокально-хорового слуха вырабатывается точность интонирования.

Голоса детей с хорошей и отличной интонацией звучат ближе к фальцету. Таким образом, проявляется определённая взаимосвязь между типом регистрового звучания и качеством интонации. Отсюда можно предположить, что при фальцетном типе звукообразования легче добиться чистоты интонирования по сравнению с грудным. Это нужно учитывать при работе с младшим хором.

Работа над унисоном должна быть систематической и последовательно выстроенной. Работа над унисоном в хоре сопровождает весь репетиционный процесс, и не только в младших классах, но и в старших, и даже в сложившихся хоровых коллективах, имеющих опыт и профессионализм.

Интонационная восприимчивость учащихся на раннем этапе их становления бывает разной и воспитывается долго. Воспитание унисонного пения способствует зарождению хорового ансамбля и строя и должно начинаться с простых попевок на примарных звуках. Очень важно при этом научить учащихся слышать свой голос в сочетании с голосами других певцов.

Среди рекомендаций, касающихся создания хорового ансамбля, мне особенно нравится высказывание Александра Александровича Егорова: «Работа над освоением частного ансамбля заключается в том, чтобы сначала предложить спеть звук отдельному голосу, потом одновременно двум и выровнять их на одной, унисонной звучности. Затем к этим двум голосам присоединяется третий голос и также выравнивается в звуке с первыми двумя».

Педагог должен внимательно следить за развитием и закреплением навыков унисонного пения. Иногда бывает очень сложно соединить в унисон голоса, обладающие различными тембровыми свойствами. Например, у мальчиков часто голоса глубже по наполнению, и они плохо сливаются со светлыми девчачьими голосами.

Также проблемы в создании чистого унисона могут возникнуть в том случае, когда учащиеся поют звуком разной плотности, кто-то поет широко, кто-то узко. Поэтому необходимо добиваться единой вокально-хоровой манеры, единого звукообразования, ритмической, темповой и динамической слитности.

Приведу несколько упражнений, которыми я пользуюсь на уроках.

1) Один из примарных звуков начинает петь один учащийся, потом к нему «подстраивается» другой, потом третий, четвёртый и т.д. Задача «петь как один». Сначала берётся одна гласная - У (в ней меньше обертонов), потом две, три.

2) Произношение разных слогов с разной интонацией - удивление, разочарование, обида, восторг, испуг, презрение, сомнение, сожаление, радость, грусть и т.д.

3) Произношение и пропевание скороговорок с разной интонацией и разными динамическими оттенками.

4) У-шу у-су у-фу у-ку у-ту у-пу

У-шо у-со у-фо у-ко у-то у-по

У-ша у-са у-фа у-ка у-та у-па

У-шэ у-сэ у-фэ у-кэ у-тэ у-пы

5) Небольшие попевки – «Андрей-воробей», «У кота-воркота», «Как под горкой».

6) Особенно важно научить детей интонировать тоны и полутоны. Интонирование гласной «У» сначала по полутонам вверх и вниз, а потом по тонам вверх и вниз.

При пении на гласной «У» раскрывается не только рот, но и глотка; вместе с тем растягивается мягкое небо, уплотняются стенки глоточного резонатора (прием «полузевка»).

Упражнение следует исполнять «на улыбке», нижняя челюсть опускается достаточно низко, свободно, не зажато; следить за формированием высокой певческой позиции, дыханием – вдох мягкий через нос; практика показывает, что вдох через нос стимулирует использование при голосообразовании головного резонатора, а также служит показателем правильной работы гортани.

Любопытно, как величайший хоровой дирижёр Николай Михайлович Данилин объяснял певцам интонирование диатонических и хроматических полутонов: «Есть полутоны «большие» и «маленькие», на разных нотах – «малые», на одинаковых – «большие» (например, фа-ми – «малый», фа-фа-# – «большой»).

7) Поступенное движение на legato в объеме квинты вверх и вниз на слог «ку» (активизирует раскрепощение нижней челюсти, правильное формирование гласного «У», дыхание и атаку звука, нахождению верной работы голосовых связок, а вместе с тем и нахождению высокой позиции звучания).

8) Пропевание гамм dur и moll на legato. В интонировании ступеней мажорного и минорного ладов интервалака зависит от внутрिलाдовых тяготений. Так I, IV, V ступени, являясь основой тональности должны звучать устойчиво, но если петь их в миноре так же устойчиво, как в мажоре, то они окажутся звучащими ниже заданной ладотональности.

II ступень и в мажоре и в миноре интонируется высоко.

III ступень как ступень, характеризующая лад, в мажоре интонируется высоко, а в миноре – низко.

VI ступень в натуральном мажоре и мелодическом миноре интонируется высоко.

VII ступень в мажоре и в гармоническом миноре интонируется очень высоко, с тенденцией к завышению.

9) Небольшие русские народные песни на legato – «Вставала ранёшенько», «Во поле берёза стояла», «Не летай, соловей». Они имеют небольшой диапазон и поступенное движение, поэтому очень удобны для работы над выработкой унисона.

Таким образом, перед педагогом стоит сложная задача – добиться чистого интонирования вокальным унисоном. С первых же занятий учащийся должен

научиться слушать себя и товарищей, сливаться с общим звучанием. И всегда должны контролировать как чистоту интонации, так и качество звука.

Главным критерием методической правильности в певческой работе является качество звука и свобода певческого аппарата в процессе пения.

Для воспитания внутреннего слуха учащихся очень важно их научить их сознательному интонированию, основанному на понимании высотных и ритмических соотношений. Очень полезно петь по нотам.

### Список литературы:

1. Из теории музыкального воспитания. Хрестоматия. Составитель О.А.Апраксина. - М.: Просвещение, 1990
2. Музыкальное исполнительство и современность. Вып. I. – М.: Музыка, 1988.
3. Осеннева М.С., Самарин В.А., Уколова Л.И. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом. Учебное пособие. Москва academia, 1999.
4. Самарин В.А. Хороведение и хоровая оранжировка. Учебное пособие. –М.: Academia, 2002
5. Соколов В. Работа с хором. Издание второе, переработанное и дополненное. – М.: Музыка, 1983

## ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ РАБОТЫ С ДЕТСКИМ ГОЛОСОМ

*Додарбекова С. А.,  
преподаватель вокала  
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Детское сольное пение долго не признавалось в кругу профессионалов. Причина заключается в том, что иногда занятия приводят не к развитию, а к потере голоса или приобретению вокальных дефектов, которые в дальнейшем бывает не легко устранить. Такой результат, как правило, является следствием ошибок как в методике работы, так и в выборе репертуара. В то же время специалисты отмечают, что вокалисты, начинающие обучение после 16-17 лет, сильно отстают от инструменталистов в вопросах музыкальной грамотности и восприятия, а также в области технической оснащенности, и детское сольное пение могло бы решить эти проблемы. Не смотря на разногласия по этому вопросу, появились первые результаты. И пришло время сделать выводы и определить круг проблем в непростом деле обучения детей азам искусства пения.

Вопрос вокально-технических возможностей детского голоса также является дискуссионным: некоторые трудности принципиально преодолимы и даже полезны для развития голоса, в то время как другие наносят вред, часто непоправимый. Голос ребенка растет и изменяется вместе с ростом всего организма, и это накладывает существенные ограничения на выбор исполняемых произведений. Многие произведения классической вокальной литературы не соответствуют возможностям детского голоса, и особенностям внутреннего мира ребенка, выражая эмоции и чувства, чуждые его душевной организации. Тем не менее полный отказ от классических произведений совершенно неправомерен: развитие певческого голоса и навыков пения в академическом стиле немыслимо без изучения широкой палитры классической вокальной музыки. Вместе с тем нужно обновлять детский вокальный репертуар: в дополнение к классическим произведениям в нем должны присутствовать также песни и романсы современных авторов. Огромное значение имеют художественная ценность и стилистические особенности современных произведений. Задачи охраны детского голоса и гармонии внутреннего мира ребенка должны быть сдерживающим фактором при выборе произведений на всех этапах обучения учащихся, уравнивая естественное стремление к развитию.

Необходимо исследовать вопросы допустимой для ребенка tessitura и диапазона произведений, а также возможной динамической палитры: эти факторы являются важнейшими критериями при выборе детского вокального репертуара. Учитывая тот факт, что большинство детей, что большинство детей приходит в школу с различного рода мышечными зажимами, и прежде всего приходится избавляться от них, нарабатывая новые ощущения и навыки. Разбираясь в механизме голосообразования и в особенностях исполняемых произведений, следует признать, что громкое пение не может способствовать решению этих задач. Ребенок должен переориентироваться с форсированного режима фонации на бельканто (красивое пение), понять, что голос надо беречь, и также бережно надо обращаться с произведениями, которые он поет.

Дискуссионным также является вопрос выбора методики работы с детским голосом. В. Емельянов, не отрицая возможности обучения детей народной, эстрадной и джазовой манерам, рассматривает академическое пение как «максимальную включенность защитных механизмов голосообразования в процессе певческой фонации» и, следовательно, как наиболее предпочтительное для детского голоса. Он говорит о необходимости учить детей взрослой академической манере пения в женском варианте, поскольку именно такая техническая база позволяет постепенно перевести ребенка через период мутации и помочь ему сформировать взрослый тембр голоса.

Под обучением академической манере пения нужно понимать не копирование голоса взрослого оперного певца, а устранение дефектов, формирование комплекса необходимых для сохранения здорового голосового аппарата, соответствующей академическому звуку, с учетом специфики возрастных периодов.

Считаю важным условием гармоничного развития юного музыканта – осознаваемость ребенком всего процесса работы с голосом и работы над произведением. Проблема «натаскивания» является серьезным препятствием в процессе творческого развития учащихся. В том случае, когда ребенок учится петь методом подражания, с «голоса», и не знает при этом, что происходит в его организме в процессе голосообразования, он невольно уподобляется пародисту. Результатом такого подхода часто становится ситуация, когда девочка девяти лет вдруг поет голосом взрослой певицы.

Ученик должен осознавать, что и как он поет; петь, исходя из решения художественных и вокально-технических задач, а не изображать своим голосом голос учителя и или любимой певицы.

Некоторые педагоги считают, что вопросы вокальной техники слишком сложны для ребенка. Но как показывает практика, вокальная техника вполне доступна детям. Дети-вокалисты довольно быстро усваивают основы работы комплекса мышц, необходимых для полноценного и полезного для здоровья пения. Основным ориентиром в работе с детским голосом должно быть пение умеренным мягким льющим звуком умеренной силы, но при максимальной активизации всех необходимых для академического пения мышц (главным образом, организации правильной работы дыхания, артикуляционных мышц и гортани) и сознательном формировании певческих ощущений (опоры, высокой позиции звука и т.д.)

Когда ребенок приходит в школу с желанием петь, задача педагога - открывать ему новые возможности, о которых он часто не догадывается, не имея представления о вокальной технике, о настоящей вокальной музыке. Таким образом, вопросы правомерности выбора репертуара и методических подходов к работе с детским голосом являются принципиальным условием для достижения хороших результатов в обучении детей пению.

### Список литературы:

1. Евсеева М.Н. Об индивидуальных занятиях пением с детьми // Сб. ст. Развитие детского голоса: материалы III научной конференции по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и молодежи: Вып.1./ Под ред. В.Н. Шацкой. – М.: АПН РСФСР, 1971. – С. 113-116
2. Емельянов В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг.- 7 – е издание., испр. – СПб.: Лань; Планета музыки, 2015. - 176 с.

## РОЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ЖИЗНИ РЕБЕНКА

*Егорова С. Г.,  
преподаватель по классу баяна  
МАУДО "Детская школа искусств №7"  
г. Набережные Челны*

Многие родители убеждены в том, что обучение их ребенка в музыкальной школе является, безусловно, полезным времяпрепровождением. Невозможно не согласиться с этим убеждением. Однако наверняка не каждый родитель знает все плюсы и положительное воздействие занятий музыкой для физического и умственного развития детей.

Попадая в первый раз на урок специальности, ребенок знакомится с инструментом, его звучанием, тем, что он может собственноручно создать при помощи своих пальцев. Воодушевление от этого процесса заставляет человека мечтать, достигать все новых и новых вершин в музыкальной сфере. Так зарождается мечтательность, стремление к достижению поставленных целей. Эта целеустремленность развивает в человеке трудолюбие, так необходимое каждому, снижает лень, повышает терпеливость и усидчивость. Все эти навыки помогают ребенку быть успешным и в общеобразовательной школе, что непременно радует родителей.

Обучение в музыкальной школе дисциплинирует ребенка, требуя регулярных занятий, как с преподавателем, так и самостоятельно дома. Это помогает ему обучиться навыку организации своего времени, ведь нужно спланировать, когда делать уроки, когда уделить время музыке, но также нельзя забывать про отдых, который является неотъемлемым периодом времени у школьника.

Также, будучи учеником музыкальной школы, ребёнок учится работе в коллективе, общается со сверстниками и находит общий язык с разными людьми. Развитие навыков общения, социализация в коллективе является необходимой жизненной ступенью для становления личности. Во время обучения могут возникнуть и не очень приятные ситуации, однако благодаря преодолению трудностей, приобретается жизненный опыт. Ребята, с которыми у будущего музыканта заведется дружба во время обучения, могут стать поддержкой и надежными приятелями на всю жизнь. Многие дети именно в музыкальной школе находят настоящих друзей со схожими интересами, принципами и взглядами на жизнь, они вместе проходят все сложности обучения и подросткового периода, пронося дружбу через все испытания.

Владение навыком игры на инструменте или пение высоко ценится среди сверстников. Ребенок, который учится в музыкальной школе, запросто сможет выступить на концерте в школе, лагере или семейном празднике. Он может гордиться своими умениями и с радостью показывать их своим друзьям,

например, спеть песни под гитару. Это здорово повышает ребенку уверенность в себе, ведь восторженные взгляды воодушевляют.

Нельзя не отметить влияние занятий в музыкальной школе и на физическое развитие ученика. Струнные, клавишные, духовые инструменты - все это исключительно положительно влияет на здоровье, ведь игра руками развивает мелкую моторику пальцев, что в свою очередь стимулирует ловкость, быстроту реакции. А пение или занятия, требующие длительного выдоха, увеличивают жизненную ёмкость легких, помогают в дальнейшем в спорте, делают ребенка более выносливым.

Чтение нот с листа развивает логическое и аналитическое мышление, ведь выучить нотный стан и свободно владеть всеми обозначениями музыкальных знаков - занятие не для слабонервных. К тому же, сильное влияние оказывается на улучшение памяти, не каждый школьник сможет наизусть выучить 5-6 листов музыкального произведения. Нельзя не отметить то, что игра на инструменте и пение требует активности нескольких зон коры больших полушарий и их постоянного взаимодействия. Только представьте, ребенку нужно прочесть ноты, сообразить какие именно это ноты, сколько их нужно воспроизводить, а потом еще и сыграть нужную мелодию. Далекое не каждому взрослому хватит смекалки и терпения довести начатое до конца.

К тому же, наличие музыкального образования для кого-то может стать поприщем для дальнейшей жизни, ведь это полноценная сфера деятельности для достойного заработка, построения успешной карьеры и просто возможность получать деньги за любимое хобби.

Василий Сухомлинский сказал, что «Музыка является самым чудодейственным, самым тонким средством привлечения к добру, красоте, человечности. Слушая музыку, человек познает себя, и познает прежде всего, что он, человек, прекрасен, рожден для того, чтобы быть прекрасным, и если в нем есть что-то плохое, то это плохое надо преодолеть; почувствовать плохое в самом себе и помогает музыка», и нельзя не согласиться с мнением великого советского педагога. В завершение хотелось бы сказать, что творчество делает людей счастливыми, а что может быть лучше, чем когда ребенок счастлив?

### **Список литературы:**

1. Сухомлинский В.А. О воспитании. - Москва: Политическая литература, 1982 - 270 с.



## РОЛЬ ПЕДАГОГА В ФОРМИРОВАНИИ ЛИЧНОСТИ ЮНОГО МУЗЫКАНТА

*Емалтынова Е. А.,  
преподаватель по классу домры  
МАОУДО «Детская музыкальная школа №1»  
г. Набережные Челны*

Наука о педагогике своей основной целью ставит воспитание и развитие личности ученика. Она подчёркивает, что обучение должно носить воспитывающий характер. Именно в работе педагога – музыканта воспитание тесно связано с занятиями.

От преподавателя зависит духовная, культурная и творческая жизнь – всё, что может стать основой для становления личности юного музыканта

Музыка является искусством, которое обладает наибольшей силой эмоционального воздействия на человека она с особой силой пробуждает в нем всё хорошее, делает его духовно чище.

Никакое другое искусство не вторгается с такой властной силой в эмоциональный мир человека, как это доступно музыке. И действительно, если взглянуть в лица ребят, которые обучаются в музыкальной школе, то сразу бросается в глаза их одухотворённость. Занятие музыкой помимо воспитания музыкального вкуса и развития музыкальных навыков и способностей, решают очень важные задачи — формирование мировоззрения человека, его убеждений, взглядов.

Воспитание исполнительских навыков неотделимо от воспитания характера ученика в целом.

Центральной фигурой в процессе обучения является педагог. От его мастерства и умения зависит судьба ученика. Главная цель педагога – это создать реальные условия для формирования творческой личности, здоровой и духовно, и физически, способной успешно адаптироваться к динамичным социальным условиям и суметь реализовать себя в сознательной человеческой сфере деятельности.

Учащиеся обладают разными музыкальными способностями и физическими данными. Следует отметить, что именно так называемые трудные ученики заставляют нас, педагогов, искать новые средства для достижения необходимых звуковых красок и освоения технических приемов.

Учить музыке надо всех, потому что нет или почти нет абсолютно неодаренных детей. Каждого ребенка природа чем-то одарила. Учить надо всех и потому, что в развитии и становления ребенка очень часто случается неожиданное, и трудно предсказать, как разовьется в человеке его способности.

Одна из главных задач преподавателя – уметь находить «ключ» к каждому учащемуся, добиваться контакта с ним, доверия к себе. Всего этого можно достигнуть внимательным отношением к ученику, глубоким постижением своего дела и личным примером.

Преподаватель музыкальной школы – это особый педагог. Он должен быть музыкантом, психологом, воспитателем, учителем, наставником, примером для подражания. И эти все перечисленные факторы, должны проявляться одновременно, в комплексе. Учитель игры на любом инструменте должен быть, прежде всего, учителем музыки, то есть, её разъяснителем и толкователем (Г.Нейгауз). Особенно это необходимо на первых ступенях развития учащегося в музыкальной школе. Учитель должен донести до ученика не только содержание произведения и заразить его поэтическим образом, но и дать подробный анализ формы, мелодии, фактуры. Прививая навыки игры на инструменте, мы касаемся вопросов теории, музыкальной литературы, учим ансамблевой игре, чтению нот с листа, самостоятельной работе над пьесами и многому другому.

Трудно представить себе успех в обучении учащегося, если преподаватель ДМШ не способен продемонстрировать ученику художественное исполнение пьесы или определенный игровой прием, помочь ученику четко представить процесс технического освоения пьесы. Преподаватель должен быть играющим – это требование является категорическим в процессе обучения ребенка, ведь детское восприятие основывается преимущественно на способности подражать увиденному и услышанному.

Начальное обучение - очень ответственный этап в формировании музыканта – исполнителя, ведь здесь закладываются основы, прививаются навыки и вкус, которые остаются на всю жизнь.

От педагога по специальности зависит насколько увлечётся учащийся музыкой. Если преподаватель сумеет сделать процесс работы живым, интересным для них обоих, если он будет сам увлечен музыкой, тогда даже средний по данным ученик воспримет увлечённость преподавателя и перенесёт её на своё отношение к музыкальным занятиям. Результаты обязательно скажутся.

Совершенствование мастерства педагога происходит в том случае, если он будет анализировать все удаchi и неудачи собственных методов и приемов, знакомиться с работой своих коллег, совершенствовать игру на инструменте, так как учить можно лишь тому, что хорошо умеешь делать сам.

Иллюстрация на инструменте тех или иных положений имеет решающее значение. Как бы красиво педагог не говорил, учащийся прежде всего будет стараться скопировать его игру.

Необходимое качество хорошего учителя – педагогический оптимизм, его открытость, искренность, внимательность, дисциплинированность. Публичные выступления – одна из главных форм организации работы учащихся, она же самая действенная мотивация для развития музыканта, требующая и самостоятельного творчества, и огромной работы преподавателя. Поэтому необходимо организовать творческую и культурно-просветительскую работу с каждым учеником своего класса так, чтобы появился стимул для занятий, чтобы дальнейшей основной его целью была сцена, подготовка к различным выступлениям, постоянное участие в концертах, в конкурсах.

Будучи преподавателем по классу домры и гитары, создавая поле для творческой деятельности моих учащихся и становления личности этих юных музыкантов, я использую такие формы публичных выступлений, как классные концерты, тематические музыкальные праздники в детской музыкальной школе, концерты на различных площадках нашего города, участие в региональных и республиканских конкурсах.

Наблюдая и анализируя, процесс образования и становления юных музыкантов как личностей, отмечу, что воспитанники, задействованные в публичных выступлениях более успешны и самоорганизованны.

Важно, чтобы от собственной игры на инструменте ребята получали удовольствие и результативность. Я стараюсь поддерживать их личным примером, совместно участвуя в концертах, с целью укрепления в каждом ученике сценической стабильности.

Концерт - это праздник для юных музыкантов, а праздник – это концертный костюм, полный зал зрителей, где главный герой в центре внимания на сцене с инструментом в руках и награда для него - аплодисменты зрителей. Именно эти положительные эмоции укрепляют фундамент успехов ученика и формируют желание к исполнительскому искусству.

Необходимо воспитывать в учащихся понятие предназначения музыканта в том, что они учатся музыке не только для себя - их искусство, прежде всего, нужно зрителям. И тогда юные артисты начнут ощущать себя частью коллектива, переживая за товарищей, радуясь успешному выступлению. У ребят поднимается самооценка, зарождается инициативность, поддерживается интерес к обучению. Таким образом от учителя зависит духовная, культурная и творческая жизнь – всё, что может стать основой для становления личности юного музыканта.

### **Список литературы:**

1. Коган Г.М. Избранные статьи. - М.: Советский композитор, 1972
2. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. - М.:Таланты–XXI, 2004
3. Милич Б.Е. Воспитание ученика - пианиста. - М.: Кифара, 2008
4. Натансон В.А. Вопросы музыкальной педагогики. - М.: Музыка, 1979
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры.- М.: Музгиз, 1961
6. Фейнберг С.Е. Немов Р.С. Формирование личности ребёнка.-М.:Владос, 1995

## ВОПРОСЫ ПОСТАНОВКИ ПРАВОЙ РУКИ СКРИПАЧА В СВЕТЕ ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ

*Ермилова А. В.,*

*преподаватель по классу скрипки*

*МАУДО «Детская музыкальная школа № 1»*

*г. Набережные Челны*

Искусство скрипичной игры за всю более чем четырехсотлетнюю историю претерпело значительную эволюцию. В связи с изменением музыкально-эстетических воззрений с развитием музыкального языка, каждая эпоха накладывала неповторимый отпечаток на исполнительскую манеру современных ей скрипачей. Эволюционировали не только исполнительские стили, но и техника игры, с помощью которой все полнее и многограннее раскрывались неисчерпаемые выразительные возможности скрипки.

Прогрессивные методисты XXI века сходятся во мнении, что современный уровень игры на музыкальных инструментах и связанные с достижением такого уровня задачи и проблемы предполагают изучение психофизиологии человека. Вот что пишет по этому поводу Владимир Мазель, первопроходец психофизиологического подхода к исполнительству на скрипке: «XX век, особенно начиная со второй половины, ознаменован выдающимися достижениями в области скрипичной техники. Виртуозное владение инструментом становится массовым явлением. Технические трудности, ранее доступные лишь немногим виртуозам, с легкостью выполняются учащимися, не обладающими ярко выраженными природными данными. Несомненно, столь внушительные успехи исполнительства стали возможны благодаря развитию методической науки. Современные ученые-методисты коренным образом пересмотрели свое отношение к двигательному аппарату музыкантов. Этот анализ удалось осуществить с помощью естественно-научных знаний.» В первую очередь была обоснована и разработана система рациональных технических приемов на основе естественных двигательных возможностей рук, ведь старые методики культивировали противоестественные для рук приемы.

Интуитивный подход, практиковавшийся некоторое время назад, отходит в прошлое и доказывает свою несостоятельность. Острая необходимость встать на новые рельсы уже возникла и автоматически поднимает ряд новых вопросов. Одним из таких ключевых вопросов является высокий процент профессиональных заболеваний среди обучающихся в возрасте 15 - 23 лет. Переигранные руки стали бичом начинающих исполнителей нынешнего поколения. Большинство из тех музыкантов, на которых ставят крест врачи - талантливые люди, их уход - потеря для искусства. Соблюдения анатомических и психических законов при постановке скрипки кроме роста мастерства повысят также и общий уровень здоровья, и исполнительское долголетие. Данная методика очень трудоемка и не дает быстрых результатов, зато

достигнутый эффект будет иметь очень хорошее закрепление в аппарате играющего. Какие же двигательные стереотипы мы называем естественными? Критериями, позволяющими определить степень естественности позы тела, мы называем следующие: все кости и мышцы расправлены, т.е. находятся в правильном соотношении друг с другом, и расположены под такими углами и в таких положениях, при которых обеспечивается нормальное функционирование опорно-двигательного аппарата и других систем организма в целом. Основными критериями нормального функционирования являются полноценный кровоток и беспрепятственная передача нервных импульсов. На постановку ног стоит обращать внимание, так как как оптимальное расстояние для позы стоя - ноги на ширине плеч. В практической педагогической работе необходимо следить за ровностью положения корпуса ученика во время игры.

С успехом может быть использована в качестве учебного пособия для педагогов музыкальных школ работа "Техника правой руки скрипача" известного немецкого музыканта и педагога Фердинанда Кюхлера. Достоинство работы заключается, прежде всего, в том, что ее автор опирался на объективные закономерности взаимодействия всех частей руки. Ф. Кюхлер последовательно пропагандирует наиболее важные выводы о движениях правой руки, обобщенно сформулированные в книге Ф. Штейнгаузена «Физиология ведения смычка. Основной идеей Ф. Кюхлера является мысль о том, что игровые движения правой руки исполнителя нельзя выработать в отрыве от его слуховых представлений. Ясно представляя взаимозависимость звучания и движения. Ученику следует стремиться не к внешнему копированию штриха, показанного педагогом, а к поиску своего собственного способа воспроизведения, услышанного. Ф. Кюхлер заявляет: «То положение руки нужно считать наилучшим, которое обеспечивает наиболее свободное, естественное протекание движений, необходимых для ведения смычка». Главным средством, обеспечивающим тесное взаимодействие двигательной и слуховой сфер, Ф. Кюхлер считает освобождение мышц играющего от излишнего напряжения. Игра на скрипке при максимально освобожденных мышцах правой руки предполагает использование в звукоизвлечении естественного веса смычка и руки. Так, описывая изменение весовых соотношений смычка и давления руки при ведении смычка по струне, Ф. Кюхлер делает логичный вывод о том, что «равномерное звукоизвлечение требует неравномерного давления указательного пальца на трость при движении смычка. Если понимать под давлением пальцев не изолированный нажим, а непосредственное весовое действие руки, то это положение следует рассматривать как основу техники звукоизвлечения. Его последовательное применение позволяет свободно овладеть движениями смычка во всех его частях и сознательно управлять звучанием, как у колодочки, так и в конце, достигая при этом равновесия в динамике звука.

Основная функция правой руки скрипача - это воплощение качественного инструментального звука. Звуковые вибрации, создаваемые при игре на инструменте, как известно, влияют в равной степени и на душевное, и на

физическое здоровье. Поэтому основной задачей данной руки без сомнения является извлечение во всех смыслах красивого, приятного на слух и разнообразного звука. «Проблема владения смычком - это в значительной степени проблема звукового воплощения замысла композитора и реализация звуковых возможностей, как инструмента, так и исполнителя». Наиболее целесообразной постановкой будет то положение пальцев, которое свойственно им в позе отдыха и покоя. При расслабленной и подвешенной ладони пальцы анатомически принимают необходимую округлую форму, которую надо только перенести на манеру держания смычка. При этом они слегка расставлены между собой, и конечно, при игре они не должны быть сдвинуты и соединены. Таким образом, рука приобретает эстетически красивый округлый вид. Образующийся при этом в ладони купол очень важен для качества звука - при такой постановке звук освобождается от характерного зажатого «плоского» тембра и приобретает дополнительный объем и мощность. Как и в левой руке, в правой, также весьма нежелательны, разного рода, закрепления и стереотипы. Возможность индивидуального обучения скрипке и в постановке правой руки на смычок должна предполагать предварительное внимательное изучение анатомического строения руки обучаемого и ее возможностей. Динамика плеча и предплечья должна находить отражение в лучезапястном суставе — и потому что это препятствует статичности, а значит и зажатости, и потому что от манеры прикосновения к смычку меняется качество звука, т.е. можно говорить о смене тембров, красок и т.п. При свободном и гибком лучезапястном суставе не придется акцентировать такие моменты, как сгибание большого пальца у колодки и разгибание в конце смычка - этот процесс будет происходить естественно, возникая из динамики движения руки и ведения смычка. При начальном освоении мышечной синергии правой руки не следует поднимать смычок к струне одной рукой, а стараться помогать поддерживать левой, чтобы при опускании смычка на струну рука и особенно пальцы оставались в спокойном расслабленном состоянии. Ощущение веса смычка начинается с лучезапястного сустава и пальцев, концентрируясь в большом (как поддерживающем снизу) и мизинце (как противовесе против падения и «заваливания» смычка). Для постановки правой руки не менее, чем для левой, важны прямые линии. Выгибание лучезапястного сустава (того сустава, который в среде музыкантов-педагогов принято называть «кисть») вверх относительно трости или наоборот проваливание его вниз нарушает естественный баланс руки, ухудшает кровоток, а при закреплении навыка зажимает мышцы. То же и с пальцами на смычке: разного рода «оттопыривания» указательного пальца в попытке скорей добиться необходимой плотности звука или мизинца для искусственного уравнивания смычка постепенно зажимают всю руку от лучезапястного до плечевого сустава и далее к шее.

Большое значение имеет качество звука. Качество звука контролируется, в первую очередь, педагогом. Необходимо добиваться внутреннего движения звучания. То есть, вначале предслышать то, что мы хотим сыграть, а потом уже

играть. И это даёт очень хорошие результаты, когда мы этим занимаемся с самого начала игры на инструменте.

При игре на скрипке встречаются типичные недостатки при постановке правой руки:

- Пальцы правой руки зажаты, расположены близко друг к другу
- Выпуклые фаланги у основания пальцев, а значит, напряжённые
- Большой палец выходит за пределы колодки
- Глубокое держание смычка
- Поверхностное держание смычка
- Провал кисти правой руки
- "Мёртвый локоть" играет не разгибаясь
- Непараллельное движение смычка
- Некачественное звучание.

Как правильно держать смычок, сначала постигаем на карандаше, так как он практически не имеет веса. В начальном периоде обучения закладываются основы звукоизвлечения. Смычок надо держать очень легко, не сжимая его пальцами, а как бы только поддерживая. Каждый палец на смычке выполняет свою важную роль, необходимую для формирования звука. Большой и средний пальцы образуют основное охватывающее трость кольцо. Большой палец является противодействующим по отношению к остальным пальцам, лежащим на трости. Он должен легко закругляться при движении смычка вверх в сторону колодки и несколько выпрямляться при движении вниз, к концу смычка, то есть быть гибким, пластичным. Указательный палец передаёт трости опору, вес руки при движении смычка в верхней половине. Безымянный палец помогает при движении смычка вверх, как бы подтягивая трость. И наконец, мизинец является основным противовесом при игре у колодки. Он более других пальцев чувствует вес смычка у колодки и предотвращает излишнее давление в этой части смычка и тем самым не допускает возможности скрипа у начинающих учащихся. Для этой цели можно использовать такое упражнение: легко проведя смычок в верхней и средней части по струне, при приближении к колодке (примерно в нижней трети смычка) чуть приподнять его над струной и по воздуху донести до колодки, положить на струну и расслабить руку. Это упражнение способствует ощущению веса смычка при движении у колодки и в дальнейшем предотвратит скрип. Развитие начальных навыков владения смычком должно идти планомерно и последовательно. Начинать ведение смычка целесообразно со средней части, постепенно расширяя участок смычка до конца и до колодки. Для обеспечения неременного условия - ведения смычка параллельно подставке, нужно объяснить ученику и добиться, чтобы в нижней половине смычка движение начиналось от плечевого сустава, в верхней части - от локтя. При этом кистевой сустав (запястье) при движении вверх несколько поднимается, рука как бы подвешивается, а при движении вниз запястье опускается. Но эти движения не должны быть чрезмерными, они служат лишь для ровного и плавного ведения смычка.

Как приступить к освоению игры со смычком? Надо помнить, что скрипка весит не много, и её надо держать легко. Ещё меньше весит смычок, который тоже необходимо держать свободно и очень подвижно. В начале, необходим ряд подготовительных упражнений.

Когда мы даём после карандаша, или палочки в руки ученику уже смычок, на первых порах профессора М. Либерман и М. Берлянчик советуют начать работу с того, что ученик мягко сжимает кулак, потом очень свободно и мягко разжимает пальцы. Эти упражнения надо сделать несколько раз. Далее, когда пальцы на смычке уже правильно расставлены и начинается движение по струне, учитель обязательно должен поддерживать правую руку ученика своей правой рукой, для того, чтобы чувствовать, что напряжение пальцев отсутствует, что ученик держит смычок легко, так как вес лёгкий. Далее, подвижность кисти руки (супинация и пронация). Здесь тоже существуют свои законы: Нельзя очень поднимать вверх кисть. Это создаёт напряжение. Нельзя прямо работать кистью, потому что это тоже определённое напряжение. А кисть должна идти ко лбу своей верхней частью. Предплечье и кисть, обычно, ровные. Так как звук и звучание - это процесс непрерывный, поэтому работа мышц на расслабление и на напряжение здесь не очень уместна. Работа крупных мышц всегда должна быть очень умеренной и более свободной, потому что чем крупнее мышца, тем больше напряжение. Отсюда хватательный эффект. Если с первых уроков педагог не обращает пристальное внимание к этому, то искоренить его затем из игры ученика бывает гораздо сложнее. Лучше сразу делать правильные движения и тогда успех для ученика на начальном этапе будет обеспечен.

Работа по методу «от естественного» показала, что по-настоящему качественного и красивого звука можно добиться достаточно быстро и эффективно, оправдывая себя и доказывая безусловную жизнеспособность психофизиологического направления. Основными предпосылками для обучения в русле психофизиологической методики являются, прежде всего, грамотность и подкованность педагога и ведение ученика с нуля (так как переучивание тормозит общий процесс освоения скрипки).

### **Список литературы:**

1. Григорьев В.Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М.:Классика XXI, 2006
2. Мазель В. Музыкант и его руки. Книга вторая. Формирование оптимальной осанки. - Санкт-Петербург: Композитор, 2005
3. Мазель В. Скрипач и его руки. Правая рука. - Санкт – Петербург: Композитор, 2006.
4. Менухин И. Скрипка. Шесть уроков с Иегуди Менухиным/ Перевод с английского. – Москва: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2009



5. Скрипник В.И. Психофизиологические аспекты в обучении игре на скрипке // Искусство и образование. - № 5 (97).-2015.- С.88-94.
6. Кюхлер Ф. Техника правой руки скрипача. –Киев: Музична Україна, 1974
7. Бычков В.Д. Типичные недостатки скрипача/ Методические рекомендации . - Москва: Издательство Всесоюзного методического кабинета по учебным заведениям искусств и культуры, 1979

## **О ПРОФЕССИИ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ДЕТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

*Захарова А. В.,  
преподаватель по классу баяна  
МАУДО «Детская музыкальная школа №2»  
г. Набережные Челны*

### **I. Учитель и ученик.**

Учиться у своих учеников – таков девиз творческой педагогики всех времен. Приходится иногда добиваться, чтобы ограниченный ученик играл как можно лучше – это неплохая школа для педагога. Педагог может чувствовать удовольствие от своей деятельности лишь в том случае, если не только дает, но и берет у своих учеников кое-что. Каждому педагогу необходимо преодолеть высокомерное отношение к ученикам. Нужно уметь прислушаться к своим ученикам, уметь видеть в них людей достойных уважения.

Ученики почти всегда чувствуют и ценят именно такое отношение к ним, прилагают все усилия, чтобы оправдать его и наоборот ученик, читающий на лице педагога скуку, равнодушие, неприязнь, вольно или невольно постарается «оправдать» и такое к нему отношение. Каждый ученик для педагога - личность.

Педагог должен уметь слушать ученика. Усилия педагога «высечь искру» у малоотзывчивых учеников – принесут пользу не только ученикам, но и самому педагогу. Всегда давайте ученику возможность высказаться, не спешите вмешиваться, делать ему указания. Удачным будет тот урок, на котором действовал, играл, искал открывая, добивался – главным образом ученик, а не педагог как бы отойдя в тень, незаметно, ненавязчиво помогал ему, направляя, предостерегая от ошибок.

Ученики нередко удачно изменяют и приспособливают для своей нервно-физиологической организации и строения руки показанный педагогом игровой прием. Педагог догматик немедленно принимается за переделку любого

приема, не укладывающегося в привычный стандарт движения. Подлинный педагог не только не мешает ученику, но и охотно принимает и яркую своеобразную находку, и скромное приспособление. Жаль, что многие педагоги особенно любят послушных учеников, принимающих на веру любое указание педагога.

Продуманный индивидуальный план ученика отражает индивидуальный подход к ученику, и тем самым повышает уровень мастерства педагога.

## II. Учитель и инструмент.

Педагог обязан совершенствоваться или по меньшей мере поддерживать свое владение инструментом. У неиграющего педагога постепенно снижается четкость музыкальных представлений, музыкального слышания, падает требовательность к ученикам. Опытный играющий педагог непосредственно ощущает удобно ли ученику играть, естественны ли его приемы. Неиграющий педагог вряд ли сможет воспитать в своих учениках чувство общения с аудиторией, с трудом поможет ученикам приспособляться к различным инструментам, учитывать особенности акустики.

Педагогам полезно играть ученикам в классе, устраивать для них концерты, вести музыкально-пропагандийскую работу и конечно регулярно заниматься дома. Очень важно играть репертуар своих учеников. Искусный педагог придает показу - как и слову самые различные значения и оттенки. Слово и показ часто поддерживают друг друга. Часто показ выявляет именно ту сторону, которую не слышит ученик. Педагог тем самым «раскрывает его уши». Закономерно, что исполнители-педагоги обычно показать умеют особенно ярко и впечатляюще. Однако и не выступающему музыканту открыто искусство показа. Музыкант «вовсе» прекращающий работу за инструментом не сможет хорошо показывать.

## III. Учитель и искусство.

Педагог обязан быть в курсе духовных интересов своих учеников, хорошо знать их музыкальную среду. Вместе с ними слушать ту или иную передачу, вместе побывать на концерте, побеседовать о спектакле, о новом фильме... Лишь только тот, кто знает и любит искусство, для детей может быть подлинным воспитателем. Учеников необходимо учить слушать музыку в записи, очень важно иногда прослушивать с нотами в руках. Педагог должен интересоваться поэзией и живописью.

## IV. Учитель и наука.

Необходимые музыканту-педагогу профессиональные знания можно разделить на две части:

1) Педагогика.

2) Психология и знания об искусстве (эстетические, музыкальные, теоретические, исторические знания).

Основным принципом урока становится наличие «обратной связи». Чем больше «вложил» в урок педагог и чем больше «охватил» ученик, тем, следовательно, продуктивнее проведен урок. Эмоционально заражающее, увлекающее, вдохновляющее воздействие – мощное средство художеств педагогики.

Еще один пример педагогического принципа – это принцип воспитательного обучения. Обучение – передача ученику навыков, умений, знаний. Воспитание – более глубокое воздействие, имеющее целью выработку мировоззрения, развитие чувств и отношений к искусству.

Педагогу нельзя привыкать к особенностям, к недостаткам игры своих учеников, переставать замечать их. В противном случае снижается его требовательность к ученикам, а следовательно, и к самому себе.

Благодушная критика – самая бесполезная. Непродолжительное присутствие на уроке наблюдательного и доброжелательного слушателя может очень много дать педагогу.

### Список литературы:

1. Фейгин М.Э. О профессии преподавателя детской музыкальной школы.- М., 1971
2. Фейгин М. Э. Воспитание и совершенствование музыканта-педагога . — М., 1973
3. Фейгин М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. - М., 1975

## МЕТОДЫ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ АНСАМБЛЯ

*Ильюшкина В. В.,  
преподаватель по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории  
МАУ ДО «ДШИ №7», г. Набережные Челны*

Ансамбль с французского означает вместе. Вместе не только вдвоем, втроем и т.д., но прежде всего синхронно. Под синхронностью понимается безупречное совпадение всех звуков по метру, ритму, по штриху, по динамике, по темпу и другим параметрам. У партнеров по ансамблю должно быть единое понимание концепции произведения, согласованность намерений и отрепетированность всех составляющих элементов.

Несомненно, ансамблевая игра развивает музыкальные способности: чувство метрической устойчивости, память, музыкальный слух, умение слышать не только свою партию, но и общее звучание произведения, музыкальную интуицию, повышает исполнительский потенциал, дети приучаются играть стабильно, без потерь.

Ансамблевая игра благотворно влияет на развитие личностных качеств: взаимного уважения, партнерства, понимание того, что конечный результат зависит от совместных усилий. Так же коллективная игра вызывает эмоциональный подъем, радость от совместной игры, а «чувство локтя» придает больше уверенности в своих силах.

Работа над ансамблем многогранна и требует работы с каждой партией в отдельности. Изучение произведений включает в себе три этапа: первый – ознакомительный, второй – детальная работа над произведением и третий – завершающий, подготавливающий к концертному исполнению.

Чтобы достичь единого понимания содержания, раскрыть замысел композитора и почувствовать свою партию как часть общего звучания, требуется провести работу по нескольким направлениям. Прежде всего необходимо, чтобы учащиеся имели представление об исполняемом произведении, услышали общую картину звучания в исполнении преподавателей или в записи из интернета.

Само собой разумеется, то каждый партнер должен хорошо владеть своей партией. В процессе работы надо внимательно изучить текст: понять ритмическую структуру произведения, разобраться в штрихах, приемах звукоизвлечения, подобрать удобную аппликатуру, представить динамическое развитие, проучить все технические трудные места, понять роль своей партии по отношению к другой партии. В течении произведения роль партий может меняться, а следовательно, меняются приемы звукоизвлечения и динамические градации. Рассмотрим методы работы над ансамблем.

#### Синхронность в начале произведения

Перед началом исполнения следует настроиться на темп, просчитать пустой такт и почувствовать метрическую пульсацию. Затем, одновременно с кивком головы вверх, взмахом кистей и вздохом показывается ауфтакт (жест, предшествующий началу произведения). На движении головы вниз начинается исполнение. Когда произведение начинается с затакта, то кивок головы вверх совпадает с нотами затакта.

#### Метроритмическая синхронность

Главная роль в объединении партий в одно целое отводится метроритму. Метроритм помогает ансамблистам играть вместе, чтобы создавалось впечатление, будто играет один человек. Это тот фундамент, на котором держится все построение ансамбля. На этой основе можно выполнить ряд художественных задач и наполнить исполнение музыкальными красками.

Почувствовать единство метроритма помогает ощущение *сильных и слабых долей такта*. Сильная доля такта, как «невидимый» дирижер организует партнеров ансамбля и способствует ощущению единого пульса в

едином времени. На первую долю бас более сильный, на третью относительно сильный, остальные, промежуточные - легкие. Акценты помогают скрепиться партиям в единый ритм и добиться синхронности.

Следует учитывать, что ритмические рисунки в партиях могут быть различными. Важно определить какая партия по ритмической структуре будет «ведущей», а какая «подчиненной». Мелкие длительности в легких эпизодах могут иметь тенденцию к ускорению, а в технически трудных местах тенденцию к замедлению. В связи с этим необходимо *соподчинить голоса между собой*. Услышать, как более крупные длительности заполняются мелкими. Во время исполнения проговаривать мелкие длительности подтекстовкой.

В работе над *синкопированным ритмом* применяется такой же принцип работы: мысленное заполнение ровными длительностями и ощущение затакта в сильную долю.

*Полиритмические рисунки*: дуоли, триоли и квинтоли следует уложить на единую метрическую единицу, например, четверть. В таких случаях помогает удачно подобранная подтекстовка.

*Залигованные ноты – неслышимы доли такта* полезно поиграть какое-то время без лиг, и обязательно под счет вслух. В медленных произведениях длинные звуки необходимо «заполнить» мелкими длительностями. Такой прием поможет дослушать ноту до конца: не ускорить, не затянуть по времени.

#### Динамическая согласованность

Фортепианная фактура многослойна. Чем разнообразнее музыкальная палитра, тем богаче, интереснее звучит произведение. Хотя в нотах указывается один динамический оттенок, играя в ансамбле, необходимо дифференцировать звуковые планы. Антон Рубинштейн утверждал, что фортепиано не один – сто инструментов. Элементы музыкальной фактуры должны звучать в разных динамических плоскостях. Главный мелодический голос должен быть на порядок ярче других. Мелодия не должна заглушаться ни аккомпанементом, ни подголосками, ни басами, дающими сильную долю в такте. Несмотря на то, что бас, как «невидимый» дирижер, играет важную роль в ансамбле, он не должен утяжелять и перегружать общее звучание. Конечно, динамика зависит от замысла композитора. В кульминациях на tutti поддержка баса для создания звукового объема необходима. Здесь надо ориентироваться на характер музыки, чувство меры и вкуса. Константин Игумнов писал: «В музыке, как и в живописи есть передний и задний план. Необходимо, чтобы главные элементы были сделаны рельефнее, освещены светом, а второстепенные оставались в тени, или полутени...». Ансамбль в 4 и более рук с динамической точки зрения можно рассматривать как совокупность линий. И у каждой свои задачи. Исходя из художественных задач, одна партия может звучать на первом плане, другая на втором и так далее. Мелодическая линия всегда должна звучать ярче других голосов. Что касается голосов в середине клавиатуры, они не должны слишком выделяться, если там не звучит главная мелодическая линия. Следует учитывать, что голоса могут меняться по степени важности.

### Фразировка в ансамбле

Нельзя не сказать о том, на сколько важна выразительная фразировка произведения. Хорошо, когда в каждой фразе обозначены смысловые вершинки, а логические построения стремятся к общей кульминации. Ведущую роль играет та партия, где звучит основная тема. Остальные голоса подстраиваются, поддерживая развитие общей мысли.

### Штрихи

Важно, чтобы штрихи у партнеров совпадали по приему звукоизвлечения. Все мы знаем, что характер звучания штрихов зависит от разных факторов: от высоты подъема пальцев, от силы прикосновения к клавиатуре и других моментов. В произведениях нередко бывает, что тема звучит сначала в одной партии, затем в другой. Необходимо чтобы штриховой прием и звукоизвлечение совпадало.

### Педаль

Как правило, педаль берется исполнителем второй партии. Но, если рост не позволяет дотянуться до педали, можно поручить эту миссию первой партии. Важно учитывать и слышать общее звучание произведения. Принцип взятия педали такой же, как в соло.

### Выбор темпа

Темп во многом определяет характер. Но слишком быстрый темп может привести к суете, невнятной артикуляции. Музыкальная речь должна быть ясно произнесена, хорошо восприниматься на слух и соответствовать характеру произведения. Еще темп зависит от технических возможностей ансамблистов.

### Синхронность в конце произведения

Достигается за счет высчитывания долей и договоренности партнеров на какой счет снимать последнюю ноту. Так же может помочь дирижерский жест головой и руками. При замедлении важно угадывать намерения партнера и попадание в опорные доли.

Это основные методы работы, руководствуясь которыми воспитываются навыки ансамблевого исполнительства. Овладение произведением в ансамбле – сложный многогранный процесс. При умелом подходе трудные задачи решаются. В результате ансамбль звучит слаженно, с пониманием смысла и характера произведения.

## **Список литературы:**

1. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. - М.: Музыка, 1971. - 94 с.
2. Ризоль Н.И. Очерки о работе в ансамбле баянистов. На основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии / общ. ред. Н.Я.Чайкина. - М.: Сов. композитор, 1986. - 220 с.

## АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ УСЛОВИЯХ

*Ильясова О. Ю.,  
преподаватель по классу фортепиано  
МАУДО «Детская школа искусств»  
г. Набережные Челны*

Система массового музыкального образования высокого класса — величайшее культурное завоевание советского народа. Последние 30 лет эта система систематически уничтожается под видом непрерывного «совершенствования». В 2020 году её постигла новая напасть — внедрение дистанционных средств обучения.

Что такое детская школа искусств (ДШИ)? Этим названием сейчас принято обозначать и художественные, и хореографические, и, главным образом, музыкальные школы.

Музыкальное образование очень дорогое: в музыкальной школе ребёнок изучает целый ряд предметов, занятия проходят в малых группах и индивидуально, а подчас на одного ученика приходится два учителя — педагог по специальности и концертмейстер. Обучение в музыкальной школе дает не только умение хорошо играть на музыкальном инструменте, но и способность воспринимать и ценить сложную музыку.

Музыка — наверное, единственное из искусств, в котором по-прежнему живы критерии чистоты и фальши, основанные на интуитивном понимании законов гармонии. С детства у музыканта есть твердое представление об идеале и о собственном несовершенстве, которое предстоит преодолеть с помощью упорного каждодневного труда. Таким образом, ребенок получает ценный нравственный опыт.

Детская музыкальная школа — это составная часть огромного здания культуры, которое, в силу исторических обстоятельств, отвечает в нашем обществе за духовность. Поэтому есть все основания полагать, что система детских школ искусств не вписывается в планы цифровизаторов.

Однако, многие музыкальные инструменты школы имеют высокую степень износа. Школе постоянно не хватает денежных средств на приобретение качественных профессиональных музыкальных инструментов. В настоящее время их стоимость может достигать 1 млн. руб. и более, например, хороший рояль стоит до 1,5 млн. руб., а аккордеон - до 500 тыс. руб. Школа может приобрести, недорогие по профессиональным меркам инструменты - рояль за 1 млн. руб., аккордеон за 300 тыс. руб., китайского производства, которые по техническим характеристикам значительно уступают качественным музыкальным инструментам, и в ходе использования быстрее выходят из строя.

Поэтому, система ДШИ требует серьёзной финансовой поддержки от государства, и, кроме того, на Западе подобной системы государственных школ искусств не существует, а мы знаем, как любят у нас слепо копировать западные образцы. Поэтому попытки «развить и улучшить» систему ДШИ предпринимались в постсоветское время не раз.

Для противодействия очередному «улучшению» знаменитые музыканты подсказали президенту РФ идею внести в федеральный Закон «Об образовании» поправки, известные под названием «Закон о детских школах искусств». Этот рамочный закон [был в марте 2021 года принят Госдумой](#) и прописывает перевод финансирования ДШИ с муниципального на региональный уровень. Но самое интересное заключается в подзаконных актах.

К одному из них — проекту [приказа Министерства культуры](#) «Об утверждении Порядка осуществления образовательной деятельности детскими школами искусств», регулирующего деятельность ДШИ, — родительская общественность предлагает свои поправки. Они никак радикально суть приказа не меняют, наоборот, логически вытекают из текста этого приказа и других нормативных актов.

Первая поправка — это развернутое определение **очной формы образования, исключение электронных и дистанционных технологий в рамках программ** (что никак не отменяет общения учителя и ученика по телефону и с помощью других средств связи, но не позволит подменять положенные по программе аудиторные часы суррогатом). О невозможности дистанционных и электронных занятий музыкой и изобразительным искусством уже неоднократно говорили и технические специалисты, и выдающиеся музыканты, да и сами юные виртуозы в своих интервью. Незаконность применения дистанционных образовательных технологий в творческом образовании детей подтверждается рядом существующих нормативных актов. Предложение родителей призвано, таким образом, ликвидировать пробел в законодательстве.

Вторая поправка — о программах. Проект приказа предполагает возможность перевести ребёнка с общеразвивающей программы на предпрофессиональную, в связи с чем родители требуют, чтобы программы были тождественны по структуре и содержанию в течение первых четырех лет. Раннее распределение детей по программам нецелесообразно, об этом уже не раз говорили профессионалы. Не случайно в первоначальном законопроекте о ДШИ общеразвивающие программы не упоминались вовсе, а были только предпрофессиональные — длинные и короткие.

В советское время деления на программы не было, все учились одинаково, затем обучение стало бесплатным, а позже — вероятно, чтобы компенсировать понесенные затраты — в порядке «эксперимента» ввели деление на программы.

Сейчас общеразвивающая программа — короткая, и, в зависимости от политики конкретной школы искусств, может быть беднее образовательными предметами и часами (один урок по специальности в неделю вместо двух)



предпрофессиональной. То есть количество часов и дисциплин может быть настолько скудным, что не позволит ученику накопить достаточно мастерства для того, чтобы преуспеть в учебе. И поскольку мы не знаем, сколько мест будет выделяться на каждую программу, может получиться так, что количество мест на общеразвивающие программы будет серьезно превалировать, и музыкальная школа превратится в досуговое учреждение. Это возвращает нас к сценарию уничтожения ДШИ через превращение их в кружки (этот сценарий разрабатывался Департаментом культуры города Москвы через дирекцию образовательных программ). Нам необходимо добиться внесения наших предложений в проект постановления как можно скорее, потому что в конце августа 2021 года в Москве пройдет Детский культурный форум.

В современной ситуации роль системы ДШИ необходимо переоценить. В малых городах и сельской местности деятельность школ искусств является практически единственным культурообразующим фактором. В больших городах — школы искусств могут стать не только центрами предпрофессиональной подготовки по традиционным специальностям в сфере искусства, но и инкубаторами творческих профессий нового поколения. Они могут в немалой степени способствовать распространению культурной толерантности, выступать мостом между культурными традициями народов, как населяющих Россию, так и приезжающих мигрантов, формировать мультикультурное мировоззрение у детей и подростков через всестороннее изучение и творческое постижение искусств разных стран и народов. Таким образом, система ДШИ всей своей деятельностью должна быть нацелена на подготовку людей с активным творческим потенциалом, готовых к созданию интеллектуальной творческой среды, способной изменить лицо страны и обеспечить ее высокую конкурентоспособность.

Проблем в школах искусств много, но школы продолжают развиваться и выполнять главную миссию школ — воспитание духовно-нравственного подрастающего поколения средствами художественно-эстетического творчества. Школа является ключевым звеном в отечественной культурно-образовательной среде, многофункциональным центром воспитания и просвещения.

Развитая система ДШИ должна охватывать не только профессиональную составляющую, но и формировать у подрастающего поколения художественное мышление, воспитывать эстетические чувства, эмоциональную культуру и толерантность, формировать нравственные идеалы, основанные на порядочности, чести, достоинстве, взаимоуважении, патриотизме. Все это, несомненно, положительно скажется на формировании у подрастающего поколения творческой активности и его дальнейшем гармоничном существовании в обществе.

Предпрофессиональное и профессиональное образование в области искусств и обучение детей в общеобразовательных школах должны рассматриваться в единстве, а не в отрыве друг от друга: творческие колледжи и вузы должны осуществлять подготовку педагогов для общеобразовательных

школ и ДШИ в рамках образовательных программ в области музыкального искусства. В свою очередь, общеобразовательные школы и ДШИ должны явиться базами педагогической практики для таких студентов.

Только при наличии таких базовых условий образование в области искусств сможет реализовать свое комплексное воздействие на человека (эстетическое, психологическое, интеллектуальное), сформировать особый тип мышления, во многом определяющий будущее человечества.

#### **Список литературы и интернет источников:**

1. <https://regnum.ru>
2. <https://cyberleninka.ru>
3. <https://dshi.vld.muzkult.ru>
4. <https://педакадемия.рф>
5. <https://studbooks.net>
6. Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 годы / распоряжение Правительства РФ от 25.08.2008 № 1244-р
7. Лузан В.С. Роль профильного образования в сфере культуры и искусства в реализации государственной культурной политики // Научно-методический электронный журнал «Концепт». – 2016. – т.15. – с. 1011-1015

**«САМОЕ ГЛАВНОЕ»**

*Казанцева Е.В.,*

*преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер*

*МАУДО «Детская школа театрального искусства»*

*г. Набережные Челны*

*Писаренко А.Д.,*

*преподаватель по классу аккордеона*

*МАУДО «Детская музыкальная школа №2»*

*г. Набережные Челны*

*«Красивым быть – не значит им родиться,*

*Ведь красоте мы можем научиться.*

*Когда красив душою Человек –*

*Какая внешность может с ней сравниться?*

*Омар Хайям*

Самое главное... Как часто мы, в течении жизни, задаем себе этот вопрос. У кого-то получается найти ответ, у кого-то нет. И конечно, у всех ответ будет свой, личный. В это понятие входят много составляющих. Здесь и ум, рассудок, дух, чувства, душа. Так случилось, что мы педагоги творческих профессий, как никто другой чаще всего сталкиваемся с такими понятиями как чувства и душа.

А что такое душа? Согласно Аристотелю, существуют три уровня души:

- Растительная душа (ей свойственны рост и размножение);
- Животная душа (ей присущи ощущения и желания);
- Разумная душа (она способна к рассуждению мышлению). Этот уровень души свойственен только человеку.

Таким образом, душой обладает все ЖИВОЕ.

Кто знает всю правду о человеке: зачем он живет? Ради жизни самой, ради детей... или ради чего-то еще? Где он – добрый человек, чуткого сердца и правильной души? С этим рождаются или воспитываются? Насколько он живет в согласии с миром?

В жизни много вечных и истинных ценностей. Красота дает нам возможность увидеть мир в самом прекрасном его воплощении, это доброта, дружба, любовь. А гармония вообще основа всего. Ведь, когда человек и в душе и в жизни гармоничен, тогда он может и творить, и любить и жить настоящей и полной жизнью. А что такое добро, честь, справедливость и другие качества, как не проявления красоты? Только идя путем прекрасного творчества, мы совершенствуемся, становимся лучше, чище. И учим этому и наших малышей и в школе и в семье. Познавая мир прекрасного мы открываем душу для лучших чувств. Наши стремления к хорошим делам, мыслям, чувствам воспитывают в нас высшую духовность. А мы – педагоги и родители, как чудесную драгоценность должны вложить ее в души наших детей. «Воспитание — это прежде всего постоянное духовное общение учителя и ребенка». Великий русский педагог К. Д. Ушинский.

Она не совместима со злом. Красота является самым могущественным фактором совершенствования человека. Наши стремления к хорошим делам, мыслям, чувствам воспитывают в нас высшую духовность. А мы – педагоги и родители, как чудесную драгоценность должны вложить ее в души наших детей. «Воспитание — это прежде всего постоянное духовное общение учителя и ребенка». Великий русский педагог К. Д. Ушинский. Каждый человек творит свой мир, и чем тоньше и деликатнее он чувствует, чем больше развито его сознание, его ум, интеллект – тем больше красоты он замечает вокруг себя. Ведь красота везде, вокруг нас! И красивым может быть не только то, что мы видим нашим зрением, красивыми могут быть звуки, чувства, дела и поступки. Именно они воздействуют на человеческую душу и мы учимся сочувствовать, сопереживать. Воспитывая человеческую душу, мы становимся равнодушными людьми. Вот например музыка. Она непосредственно влияет на человека, на его эмоциональное, душевное состояние, и даже на его здоровье. Она может успокаивать и возбуждать, смягчать и ожесточать, вызывать воспоминания, снимать боль.

Музыка снимает стресс и повышает иммунитет. Она поднимает силу духа. Музыка способна вдохновлять на творчество. Музыка помогает понять глубокий смысл жизни.

Душу увидеть и потрогать руками не удастся. Но именно душой человек думает, чувствует, переживает, любит, ненавидит, боится, волнуется, радуется, мечтает о будущем, вспоминает прошлое, видит сны, общается. Характер, мысли, жизненная энергия – это все относится к невидимой сфере (к душе). Тело человека занято совсем другими делами – оно ходит, сидит, двигает руками и ногами, ест, переваривает пищу и другое. Душа вечна – она остается жить. В душе сохраняется все то, что было с нами раньше, все, что есть сейчас и что будет в будущем. Это великий Дар, с коим мы имеем

возможность общаться каждую минуту нашей жизни. Но это еще и очень большой и кропотливый труд.

«Душа обязана трудиться. И день, и ночь, и день, и ночь». Как верны это слова поэта-философа Н.А. Заболоцкого. Не позволяй душе лениться, не забывай про нее. Человек развивается только в труде, в испытаниях, в стремлении познать и творить как можно больше нового и созидательного в этом мире. Только тогда мы движемся вперед, и только при этих условиях мы можем добиться чего-то в этой жизни и познать себя. Чтобы стать достойным человеком, каждому из нас необходимо учиться, овладевать новыми знаниями и учениями. А затем, передавать их и своим ученикам. Но эти знания и навыки не приходят к нам сами по себе. Их нужно развивать, перенимать, овладевать ими. Поэтому нам и нужно постоянно трудиться над собой, развивать свой разум и свою душу, заставлять их работать.

Мы занимаемся самым главным делом – воспитываем свою душу и души наших детей! Это и есть самое главное – ДУША.

И закончить нашу статью хочется словами великого поэта Омар Хайяма:

*«Я убежден, что душа каждого человека радуется,  
когда он делает добро другому».*

#### **Список литературы:**

1. Омар Хайям Сборник цитат и высказываний. – М.:«АСТ», 2020
2. Педагогика: Учебное пособие для студентов пед. ин-тов./ Ю.К. Бабанский, В.А. Сластенин, Н.А. Сорокин и др. — М.: Просвещение, 1988
3. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям/ Издание 4. - Издательство «Радянська школа», 1973
4. Ушинский К.Д. Родное слово/ Избр. пед. соч.: В 2 т. - М., 1974

### **ОСНОВНЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ДЛЯ РАБОТЫ С ДЕТЬМИ ХОРОВОМ КЛАССЕ**

**Каюмова Г. И.,**  
*преподаватель хоровых дисциплин  
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Хоровое пение не только один из древнейших видов творчества, но и самый демократичный его вид. Хоровое музицирование не требует от его участников выдающихся вокальных данных. Каждый певец в хоре вносит свой посильный певческий вклад в его звучание. Но объединённый общей идеей

исполняемого произведения, общим сопереживанием, погружаясь в его художественный образ, даже любительский хоровой коллектив может с огромной силой воздействовать на слушателей, вызывая у них эмоциональный резонанс восприятия. Поэтому хоровые занятия несомненно, развивают их творческие способности, воспитывают художественный вкус и стремление к выразительному и эмоциональному исполнительству. Кроме того, хоровое пение - наиболее массовая форма охраны голоса, тренировки голосового аппарата детей и юношества.

При приеме в младший хор сначала выявляют состояние здоровья детей, возрастные изменения голосового аппарата в результате ларингологических обследований. Затем проверяют внимание, кратковременную музыкальную память, музыкальный слух (мелодический, гармонический, ритмический), качество звукообразования (мягкая, твердая или придыхательная атака), качество звучания (звонкость, напевность, ровность тембра и другие качества), качество дыхания (характер вдоха и выдоха, продолжительность выдоха), диапазон, тип голоса, эмоциональную отзывчивость на музыку. В подростково-юношеский хор дети переводятся в основном из младшего (после обязательной проверки). К этому времени они уже приобретают определенный певческий стаж. Расширению индивидуального контроля за музыкально - певческим развитием способствуют также дополнительные занятия пением по группам, в которые распределяют всех детей по таким признакам: а) одинаковый возраст; б) тембр голоса; в) сравнительно одинаковая музыкально - певческая продвинутость; г) индивидуальные особенности. Эффективным дополнением к первым двум формам работы можно считать звуковые записи: хоровые, групповые, индивидуальные. Прослушивание записанных на диктофон упражнений и произведений, исполненных детьми, значительно повышает уровень их самоконтроля, способствует повышению интереса к предмету, стимулирует стремление каждого к самосовершенствованию. Освоение разнообразнейших музыкально - певческих знаний, умений, навыков каждым участником хора способствует формированию хоровой культуры, помогает овладеть певческим голосом, выразительным художественным исполнением песен и хоровых произведений. Индивидуальное певческое развитие - основа, на которой строится хоровое воспитание, формируется любой детский или юношеский хоровой коллектив. Это принципиально отличает его от профессионального взрослого хора.

Первым условием правильного вокально-хорового обучения является эмоционально - эстетический настрой хора, т.е. создание руководителем непринужденной обстановки, естественно сочетающей напряженный труд с увлекательным творчеством, что активизирует интерес, любознательность детей, создает оптимизм и высокую работоспособность. Такой настрой следует сохранять в течение всего урока. Для деятельности голосового аппарата важно соблюдать певческую установку независимо от того, поют дети, сидя или стоя. Правила певческой установки известны руководителям, соблюдать их в процессе пения школьники должны обязательно. Об этом им надо

систематически напоминать. Дети, подростки, юношество не должны петь без перерыва. Непрерывное пение допустимо не более 10 минут. После этого должна следовать небольшая разрядка, краткое переключение на другой вид деятельности или зарядка. Правильное воспитание певческого голоса учащихся происходит на основе развития музыкального слуха, накопления музыкально-слуховых представлений. Вся вокально-хоровая работа с детьми строится на всестороннем развитии музыкального вокального слуха: звуковысотного мелодического, гармонического, полифонического, ладового, динамического, тембрового. Основным способом звукообразования при работе с детьми, подростками и юношеством должна быть мягкая атака. Твердая атака недопустима для детей младшего возраста. Для среднего и юношеского - даже при условии достаточной певческой продвинутой - твердая атака возможна только иногда, как отдельный изобразительный прием. Употребление твердой атаки как постоянного приема звукообразования нарушает равномерную работу дыхания, отрицательно влияет на работу голосовых связок.

Особое внимание следует уделять работе над качеством звучания детского голоса - развитию основных свойств певческого тембра: звонкости, полётности, вибрато, ровности. Важно помнить, что большой вред певческому голосу детей, подростков и юношества приносит форсированное пение. Оно препятствует развитию основных его свойств, вызывает различные расстройств и заболевания голосового аппарата. Форсированное, крикливое пение идет вразрез с требованиями художественного исполнения. Сохранение индивидуальности звучания детского голоса при занятиях в хоре приобретает особое значение. Как известно, от профессионального хора требуется слияние звучания по его окраске, а не только по силе, интонации, строю и т.д. В коллективе, состоящем из взрослых певцов - профессионалов, чьи голоса могут быть подобраны по тембру, такое требование - явление нормальное. Механическое же перенесение его на детский, подростковый и даже юношеский хор нельзя считать правильным. Поскольку голоса участников хоров находятся в той или иной стадии формирования, необходимо создание таких условий, которые способствовали бы его максимальному расцвету, а не нивелировке. Индивидуальность в детских голосах в большинстве случаев выражена не ярко. И если их певческое развитие идет нормально, дети не поют форсированным звуком, в голосах нет носового или горлового призвука, то индивидуальность звучания не только не нарушает общехорового звучания, но и обогащает его. Уделяя большое внимание сохранению индивидуального тембра, следует требовать от участников хора слияния не по тембру, а только по звуковысотному интонированию. Сохранение индивидуальности звучания не мешает воспитанию в голосе свойств, объективно характерных для певческого голоса. Сохранение индивидуальности звучания здорового голоса - одно из обязательных условий его правильного формирования. Суть работы над качеством звучания голоса учащегося в процессе работы с хором, помимо сказанного выше, можно дополнить следующим: постоянный показ звучания, в котором бы присутствовали основные певческие свойства (показ педагога или

пример ученика), анализ с учащимися тембров их голосов, выявление индивидуальности звучания, на этой основе формирование вокального тембрового слуха. Следует помнить, что вокальные навыки формируются постепенно и это находит свое отражение в качестве тембра голоса: звонкость, полётность, вибрато и т.п. Степень владения певческим дыханием - один из основных признаков продвинутой учащегося. Его развитие происходит в процессе певческой тренировки и во многом зависит от подбора репертуара и материала для вокальных упражнений. Требования по развитию певческого дыхания при коллективном обучении могут быть следующими: вдох - спокойный, оптимальный, без поднятия плеч, выдох - спокойный, экономный, при сохранении вдыхательного состояния, без форсирования, без напряжения и утечки воздуха, высокое резонирование также способствует развитию дыхательной системы, выполняющей и резонаторную функцию, равно как и правильное положение корпуса. Постепенно дыхание углубляется, приходит умение экономно расходовать воздух. Активность, эмоциональность в меру - условия, необходимые детям для работы. Постепенно, в процессе тренажа, такой настрой становится привычным состоянием. В целом, вся работа должна строиться с учетом возрастных возможностей и индивидуальных особенностей детей и подростков. При этом необходимо подчеркнуть, что в специальном певческом мутационном режиме нуждаются не только мальчики, но и девочки, до полного психофизиологического созревания девушек и юношей.

Большую роль в обучении хорошему пению играет пение без сопровождения инструмента (а капелла) и без поддержки голоса учителя. Эта форма специфична для хорового пения. Именно пение без сопровождения, как никакой другой вид музыкальных занятий, способствует развитию музыкального слуха. Необходимость постоянно контролировать свое пение и пение товарищей обостряет слуховое внимание, вырабатывает слуховой самоконтроль. Оно обеспечивает более чистое интонирование, способствует выработке единства в исполнении ритма, произношения литературного текста, учит детей понимать особую красоту чистого, совершенного звучания человеческих голосов, составляющих хор. Исполнение песен а капелла - это не только высшая форма хорового искусства и органичное, чистое, естественное его проявление, одновременно это и наиболее трудный вид хорового исполнительства.

Вокально - хоровое воспитание происходит, в основном, в работе над музыкальными произведениями. В процессе их разучивания закладывается фундамент певческой культуры участников хора. Под влиянием самого произведения, характер работы над ним, в зависимости от личности преподавателя, его мастерства и других факторов формируются специальные способности, совершенствуется внимание, память и другие качества учащихся. Важную роль в вокально-хоровой работе играют учебно - тренировочный материал и упражнения. Они могут быть направлены на развитие и закрепление любых навыков и умений. В число упражнений входит и распевание. Оно направлено, во - первых, на «разогревание» голосового аппарата в начале



занятия, во-вторых, на решение задач вокального развития детей, а также на концентрацию внимания участников хора. Наряду с тем, что разучивание произведений в какой - то мере возможно по слуху, это хорошо развивает память и умение быстро ориентироваться в произведении, все большее значение придается обучению детей чтению нот. Очень благоприятен для этого младший возраст исполнителей. Целесообразно использование в работе с хором вокальное сольфеджио. На постановку этого дела в хоре следует обратить особое внимание. Только комплекс всех методов поможет добиться успеха в работе с хором.

К. Д. Ушинский писал: «В песне, а особенно хоровой, есть вообще не только нечто оживляющее и освежающее человека, но что - то организовывающее труд, располагающее дружных певцов к дружному делу. Хоровое пение сливает несколько отдельных чувств в одно сильное чувство, и несколько сердец в одно сильно чувствующее сердце».

### Список литературы:

1. Алиев Ю.Б., Безбородова Л.А. Методика преподавания музыки и хор. класса в общеобразовательных учреждениях / Учебное пособие для студ. муз. фак. пед. вузов -М.: Изд. центр «Академия», 2002 .- 416с.
2. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности - М.: Психология, 2007 -112с.
3. Пономарьков И.П. Хоровое пение в школе / Хрестоматия по методике музыкального воспитания в школе. – М.: Просвещение, 1987.- 270с.
4. Струве Г.А. Школьный хор - М.: Просвещение, 1981. -231с.
5. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. -М.: Педагогика, 1990

## ДУХОВНО – ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ. ЗНАЧИМОСТЬ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ

*Кириллова Н. М.,  
преподаватель  
МАУДО «Детская художественная школа №1»  
г. Набережные Челны*

Сегодня дополнительное образование детей по праву рассматривается как важная составляющая образовательного пространства, сложившегося в современном российском обществе. Развитие личности всегда

происходит в социокультурном пространстве жизни своего народа, истории, культуры.

Искусство оказывает большое влияние на личностное развитие человека и его деятельность. Именно поэтому огромное значение в обществе придается развитию литературы, музыки, изобразительному искусству, в которых воплощаются идеалы прекрасного. Перспективы развития нашей страны во многом определяются тем, каким вырастет подрастающее поколение.

Детство – этап подготовки к будущей жизни, дитя не рождается на свет разумным. Только слушая, созерцая, пробуя все на ощупь и вкус, оно начинает познавать разницу между хорошим и плохим. Чем больше видит и слышит дитя, тем больше узнает.

Воспитание детей – это огромные инвестиции в будущее. Такой подход, безусловно, верный, учитывая современные тенденции, когда все мировое сообщество остро нуждается в поколении молодых, грамотных, конкурентоспособных, морально-нравственных граждан, способных подсказать правильные пути решения проблем, вывести общество из социально-экономического, политического, нравственно-идеологического кризиса.

Мы уверены, что каждый ребенок талантлив и неповторим по-своему, только надо вовремя заметить, поддержать и в процессе воспитания развить ростки детской творческой одаренности. Формирование личности происходит не только в семье, детском саду, на учебных занятиях в школе, а еще тогда, когда дети самостоятельно решают, чем заниматься, кем быть, каким быть? В такие минуты они наиболее социально значимо раскрываются, реализовывают свою индивидуальность. Такую возможность детям представляет дополнительное образование.

Известно, что примерно 70% детей не имеют ярко выраженных склонностей к какой-либо деятельности. В данной ситуации родители, педагоги дополнительного образования могут и должны помочь ребенку «раскрыться», проявить свои лучшие качества, максимально реализовать потенциальные возможности.

Следовательно, школа и организация дополнительного образования должны создавать условия для раскрытия способностей каждого обучающегося, воспитания порядочного и патриотичного человека, инициативного, способного творчески мыслить и находить нестандартные решения.

Создание системы дополнительного образования обучающихся позволяет сохранять и укреплять физическое и психическое здоровье детей, воспитывать устойчивый интерес к познавательной деятельности, высокий уровень саморегуляции, развивать творческие способности.

Основная цель дополнительного образования – развитие мотиваций личности к познанию и творчеству, реализация дополнительных программ с учетом интересов личности ребенка. Система дополнительного образования детей должна реализовывать следующие задачи: развивать творческие

способности и творческую активность обучающегося, развивать познавательные интересы, формировать мотивацию успеха, создавать условия для самоутверждения, создавать условия для всестороннего развития личности.

Занятость обучающихся во внеучебное время содействует укреплению самодисциплины, развитию самоорганизованности и самоконтроля, появлению навыков содержательного проведения досуга, позволяет формировать практические навыки здорового образа жизни, создает условия для разностороннего развития личности.

Современная система дополнительного образования готова предложить обучающимся широкий выбор образовательных программ по различным видам творческой деятельности.

Одним из самых массовых и популярных среди детей и родителей является художественное дополнительное образование. Искусство, художественное творчество позволяют передать обучающимся духовный опыт человечества, способствующий восстановлению связей между поколениями. Учреждения дополнительного образования художественной направленности (художественные школы, музыкальные школы, творческие мастерские, студии, школы искусств и другие) способствуют воспитанию творческой личности, помогают развивать коммуникативные качества, умение выразить себя.

Немаловажен тот факт, что дополнительное образование оказывает существенное влияние на процесс самоопределения обучающегося, так как в системе дополнительного образования они получают основательную допрофессиональную подготовку, хорошо ориентируются в мире профессий.

Кроме того, большинство обучающихся, занимающихся дополнительным образованием, считают себя самостоятельными, они более уверенно ощущают себя в любом обществе, знают себе цену, у них адекватная оценка себя и окружающих. Более всего во взаимоотношениях с окружающими они ценят доброжелательность, справедливость, внимание, помощь и поддержку, проявления любви, умение и желание прощать недостатки. Чем дольше обучающийся занимается в системе дополнительного образования, тем выше выражены у него познавательные интересы, чем шире и разнообразнее интересы, тем более он альтруистичен и готов принести пользу обществу, чем больше занятость детей вне школы, тем более они самостоятельны, тем более оптимистично они смотрят в свое будущее, тем более они ориентированы на собственный успех и тем выше процент детей, определивших на данном этапе выбор как своей будущей профессии, так и жизненного пути в целом.

Если для народа главное богатство – здоровье, главные богатства для души – знания и искусство. Только при их помощи народы находят свое место в рядах цивилизации. Главная задача – дать знания молодежи, научить ремеслу, дать им профессию.

Искусство - важнейшее средство приобщения человека к общечеловеческим духовным ценностям через собственный внутренний опыт, через личное эмоциональное переживание. Оно выражает и формирует отношение человека ко всем явлениям бытия и к самому себе. Поэтому

художественные дисциплины по самой сути своей должны быть направлены на формирование внутреннего мира растущего человека, его духовно-нравственного облика. Этим и определяются особые возможности художественного цикла.

В основе преподавания художественных дисциплин должно лежать приобщение ребенка, подростка, юноши к великому духовному и эмоциональному опыту, заложенному в искусстве народов Земли, через полноценное творчество и сотворчество детей, восприятие и создание художественных образов. Следствием этого станет развитие художественных способностей, художественно-образного творческого мышления, воображения, эстетического чувства, ценностных критериев, а также приобретение специальных знаний и умений. Итак, предметы художественного цикла имеют свое особое предназначение, выполняют прежде всего гуманистическую, нравственную функции. Для адаптации в социуме.

История художественной культуры — это и история развития человека, его представлений о красоте, о прекрасном, об искусстве, о жизни. Во все времена подлинное искусство оказывало особое, ничем не заменимое влияние на человека, преобразуя его внутренний мир.

Художник Б.М. Неменский разработал программу по изобразительному искусству, которая вместо традиционного обучения рисованию отдельных предметов предусматривает побуждение их к творческому отражению окружающей жизни средствами изобразительного искусства. Это существенно улучшает эстетическое развитие обучающихся, понимание ими тесной связи искусства с человеческой жизненной практикой.

Современные обучающиеся Детских художественных школ - пытливые исследователи окружающего мира, они с большим интересом и эмоциональным откликом воспринимают информацию.

Главной задачей является не только формирование художника, но и формирование развивающейся личности в развивающемся мире. «Человек, испытавший радость творчества даже в самой минимальной степени, углубляет свой жизненный опыт и становится иным по психическому складу», — утверждал Асафьев. Искусство развивает в ребенке способность воспринимать прекрасное в жизни, раскрывает перед ним огромный мир чувств и возвышенных мыслей. Духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения в художественных школах — это подготовка для ориентации в социокультурном пространстве.

### Список литературы:

1. Неменская, Л.А. Учебник по изобразительному искусству «Искусство вокруг нас/под редакцией Б.М. Неменского. - Ростов на Дону: Феникс, 2014
2. Николаев Е.И. /Психология детского творчества. - СПб: Питер, 2010. — С.232

3. Инновация деятельности в учреждениях дополнительного образования детей: основание, качество, последствия. Материалы для обсуждения на городской научно-практической конференции 28-29 февраля 2000. – СПб, 2000

## ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПЬЮТЕРНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ В ДМШ

*Козук К. А.,  
преподаватель по классу фортепиано  
МАУДО «Детская школа искусств №7»  
г. Набережные Челны*

Урок — главная составная часть учебного процесса. Форма урока существует более 300 лет. На протяжении этого времени урок совершенствовался трудом и творчеством многих педагогов.

Рассмотрим понятие «современный урок».

Современный урок — урок, отвечающий условиям сегодняшней жизни, направленный на решение актуальных проблем образования и воспитания детей. Мы идем в эпоху внедрения компьютерных технологий. Обновление образования, развитие его в новых направлениях, требует от преподавателей ДМШ и ДШИ знания инновационных педагогических технологий и владения современной техникой, освоения новых форм и методов обучения. Использование информационно-коммуникативных технологий в образовательном процессе — один из показателей современных, творчески работающих педагогов.

Если мы обратимся к современным общеобразовательным школам, то увидим, что инновационные процессы протекают здесь активно и связаны с применением эффективных образовательных технологий. Кроме того, школы оснащены новейшими техническими оборудованием. В классах стоят компьютеры, мультимедиа, интерактивные доски.

Возникает вопрос: как можно использовать на индивидуальных уроках современные инновационные технологии?

Сегодняшнее поколение детей свободно владеет компьютером, поэтому можно давать такие задания, как:

- 1) прослушивание в Интернете изучаемых произведений;
- 2) изучение статей о жизненном и творческом пути композиторов;
- 3) составление рефератов, подготовка презентаций.

Необходимо не забывать, что «живое» исполнение не заменит прослушивание записей в Интернете. Посещение концертных залов остается традиционным. Вместе с тем мультимедийные технологии позволяют в любое время просмотреть записи лучших образцов мировой музыкальной культуры, оказаться в виртуальном концертном зале мира.

Интернет дает возможность дистанционного общения с учениками и коллегами. Есть возможность проводить уроки в программе Skype или по конференциям Zoom.

Посредством фиксации цифровой техники (фотоаппараты, видеокамеры, запись в телефоне) мы можем запечатлеть лучшие моменты школьной, концертной, экскурсионной жизни.

Сейчас у преподавателя «под рукой» огромная электронная база нотного и методического материала, возможность в любой момент распечатать нужный материал.

Результатами применения современных технологий являются: повышение интереса детей к обучению; побуждение их к творческой, самостоятельной деятельности; повышение уровня кругозора; заряд позитивных эмоций; получение новых впечатлений.

Большинство детей испытывают огромное удовольствие от посещения музыкальной школы. Даже если не делают больших успехов в концертной и конкурсной деятельности, они всей душой любят музыкальное искусство.

В заключении можно сказать, что Интернет-технологии активно внедряются в сферу музыкального образования, оказывая огромную помощь в творческой деятельности преподавателей и учеников. Современные технологии будут совершенствоваться, электронные ресурсы обогащаться. Задача педагога — «идти в ногу со временем», осваивать новшества и применять их в своей деятельности.

### **Список литературы:**

1. Никишина И.В. Инновационные педагогические технологии и организация учебно-воспитательного и методического процессов в школе: использование интерактивных форм и методов в процессе обучения учащихся и педагогов.-Волгоград: Учитель, 2008

2. Фрадкин Ф.А. Школа в системе социализирующих факторов. – М.:Педагогика, 1998

## РАБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НАД НЕКОТОРЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

*Литвина А. А.,  
концертмейстер*

*МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Главной задачей концертмейстера, совместно с педагогом, является цель - приобщить ребенка к миру прекрасного, помочь ему выработать навыки игры в ансамбле, развить его общую музыкальность. Бывают моменты, когда концертмейстеру приходится самому знакомить ученика с новым произведением. Знакомясь с пьесами для духовых инструментов, концертмейстер должен знать производные моменты звукообразования на этих инструментах, такие как артикуляция, атака, штрих. Артикуляция, то есть произношение различных слогов - условно, так как произносить тот или иной слог при исполнении практически невозможно, но условность эта нужна - она ориентирует исполнителя и помогает ему в правильной оформлении звука. А такой принято называть самое начало звукоизвлечения. Она занимает незначительную для слуха почти неуловимую часть длительности - порядка сотых долей секунды. Разновидность атаки зависит от характера движения языка - энергичного или плавного. В исполнительской практике духовиков применяются два основных вида атаки: твердая и мягкая, а также еще существует вспомогательная или комбинированная и фриктивная.

Медные духовые инструменты обладают большими динамическими возможностями. Концертмейстеру не обойтись без умения слышать каждую деталь партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями солирующего инструмента и художественным замыслом исполняемого произведения. Динамика фортепианного звучания в ансамбле с каждым из инструментов отличается большей или меньшей плотностью, и насыщенностью.

При разучивании нового произведения, концертмейстеру сначала лучше ознакомить ученика с краткой биографией композитора и характером его творчества. В нашем случае это произведение В.Щелокова «Шутка». Вячеслав Иванович Щёлоков трубач, дирижёр, композитор и педагог, профессор Уральской консерватории. Начав свой исполнительский путь трубачом духового оркестра, а впоследствии возглавляя различные оркестры, Щелоков сочинял много музыки для спектаклей. Это в основном вальсы, марши, один из которых был отмечен в 1930 году на конкурсе маршей для Красной Армии. В военные годы композитор писал музыку, соответствующую этому тревожному времени: «Гастелло» — симфоническая поэма, «Победный марш» — для симфонического оркестра. В историю отечественного музыкального искусства Щёлоков вошёл как создатель большого количества произведений для своего

любимого инструмента — трубы, как мастер этого жанра. Им создано десять концертов для трубы, множество произведений малой формы, от детских до виртуозных. Среди них: Пять пьес - «Маленькой марш», «Юный кавалерист», «Сказка», «Шутка» и «Баллада».

В своих произведениях для трубы композитор расширил рамки уже сложившихся приёмов игры, ввёл новые выразительные краски, разнообразные технические средства для более глубокого художественного воплощения своих мыслей.

Произведение «Шутка» широкого диапазона. Обращаем внимание ученика на важнейшие художественные и исполнительские особенности разучиваемого произведения, чтобы материал усваивался сознательно. Такая беседа систематизирует эстетические представления учащегося и расширяет его кругозор, и также формирует музыкальный вкус. В работе над музыкальным произведением необходимо проследить связь между художественной и технической стороной изучаемого произведения. Музыкальным содержанием произведения являются эмоции, чувства, настроения, которые ощущает и передает ученик.

Обычно работа учащегося над произведением состоит из следующих стадий: разбор, фрагментарное исполнение, исполнение подряд от начала до конца (репетиционное), которое предшествует концертному. Объясняем учащемуся тональности произведения, появление встречных знаков, смены характера в произведении, изменения динамической гибкости, точности в передаче различных штрихов, технической беглости.

Произведение написано в трехчастной форме. Крайние части повторяют друг друга, серединка является контрастом и имеет другой характер и тональность. Имеется переменный темп движения, смена знаков альтерации в произведении. Первую часть ученик исполняет легким звуком с четкой атакой.

В произведении есть вступление 4 такта, его играет концертмейстер. Он должен с особой осторожностью и тщательностью использовать педаль, максимально приблизить звучание фортепиано к звучанию трубы. Партия фортепиано должна быть точно согласована с его исполнительским дыханием. В пятом такте вступаем вместе, в 9 такте играем соль диез на полутон выше, в 13-14 такте усиливаем звук уходим на форте четвертные ноты, продолжаем играть не очень громко, снова идет смена знаков альтерации на бемоль и бекар, снова усиливаем звук «крещендо», заканчиваем на форте четвертные ноты. Говоря о динамической стороне ансамбля с юным солистом, следует учитывать такие факторы, как степень обще музыкального развития ученика, его техническую оснащенность. В этих условиях хороший концертмейстер не должен выделять преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста», подчеркнуть и высветить лучшие стороны его игры.

Средняя часть строится на новом, контрастном музыкальном материале. Общая целостность и законченность исполнения в ансамбле трубача и концертмейстера в большей степени зависит и от темпа ритма. Синхронность звучания помогает ярче воплотить художественный замысел произведения



композитора. Опытный концертмейстер умеет держать взятый темп, легко переключаться на новый и возвращаться к первоначальному темпу. Он не только аккомпанирует партнеру в ансамбле, но и ведет за собой, направляет общее движение, работает в данном случае, как дирижер. Играем в медленном темпе, мелодию нужно исполнять ровно, мягкой атакой языка. Смена знака альтерации на си бемоль, два такта на одном дыхании играем легато. Постепенно усиливаем звук, в 11,12ом такте ми бемоль играем легато и уходим на «фа». Четвертную нотку с точкой второй октавы на форте. Следующие 4 такта играем на легато, уходим на половинные ноты, слегка усиливая звук и затихая в конце.

Третья часть является повторением первой.

Основной задачей этого произведения является работа над динамическими оттенками. Попутные задачи: правильное дыхание. Распределение пунктов смены дыхания имеет огромное значение для выразительности исполнения. Корпус необходимо держать прямо, плечи несколько развернутыми и локти слегка приподнятыми, чтобы грудная клетка не была сжатой и дыхание было свободным. Исполнительское дыхание является активным выразительным средством музыканта – духовика. Сила, тембр, высота, длительность звука зависят не только от характера атаки и степени напряжения губных мышц, но и от интенсивности, концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключенным в канале инструмента.

Концертмейстеру нужно обратить внимание на повышенную роль ощущения дирижерской руки, ауф-такты, моменты взятия дыхания солистом, точное ощущение темпа. В отличие от обычного, нормального вдоха, скорость исполнительского вдоха определяется характером музыки; при этом правильно осуществленный вдох является как бы ауф-тактом.

При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать и возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия дыхания при фразировке, артикуляции, нюансировки. При аккомпанировании духовым инструментам следует быть особенно чутким, чтобы уметь компенсировать, где это необходимо, темп, настроение, характер.

На плечи концертмейстера ложится большой груз ответственности за исполнителя-солиста, который требует повышенного внимания, помощи, мощной эмоциональной поддержки. Пианист отвечает за темп, движение, агогику, за образ и общую целостность произведения. Поэтому, концертмейстер постоянно должен совершенствовать своё пианистическое мастерство. Без этого просто не интересно работать.

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ «УЙТИ НЕЛЬЗЯ ОСТАТЬСЯ»  
О. ЛУКШИНОЙ, Д. ДЗИРАЕВОЙ, Т. САЛАХИЕВОЙ-ТАЛАЛ.  
АКТУАЛЬНОСТЬ ПРОБЛЕМЫ «ВЫГОРАНИЯ»  
В СРЕДЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ-РЕЖИССЁРОВ  
УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*Макаров В. В.,  
преподаватель актерского мастерства и сценической речи  
МАУДО «Детская школа театрального искусства»  
г. Набережные Челны*

Все авторы этой книги (их трое) специалисты в сфере кино. Опытные. И то, о чем они пишут, пережили на своей «шкуре».

Ольга Лукшина, Дина Дзираева – сценаристы. Профессия, в которой нужна четкая организация процесса, гибкость, умение работать в условиях ограниченных сроков. Татьяна Салахиева-Талал – психолог, которая написала книгу «Психология в кино» и имеет обширную практику работы с людьми искусства.

Книга разделена на три части.

В первой части 20 человек из сферы кино рассказывают свои истории. Истории о том, как они пришли к ситуации личного и профессионального «выгорания».

Также они делятся тем, что им помогло преодолеть этот тяжелый период в жизни.

Вторая часть книги посвящена «подводным камням» киноиндустрии, психологическим феноменам кинопрофессий и сложностям на разных этапах карьеры.

Третья часть показывает ресурсы и смыслы для творческих людей.

В книге затрагиваются такие важные темы как: поглощенность профессией, стыд, страх оценки и нарциссизм, тупики и кризисы, эмоциональное выгорание.

Кажется, ну чем нам может помочь разбор и исследование проблем людей киноиндустрии? Смею предположить, что для педагогов-режиссеров детских театральных школ материал данной книги будет сверх актуален и полезен. Почему?

Они (педагоги-режиссеры) создают спектакли и работают с большим количеством разных детей. Спектакль напрямую зависит от включения учащихся в процесс создания. А когда ты имеешь дело с личностью (маленькой, но личностью) все непредсказуемо. Настроение, разный возраст, ограниченные временные рамки, скудность современного драматургического материала...

Эмоциональная, длительная работа с большим количеством людей ведет к «выгоранию». Мы знаем много примеров педагогов, которые «сгорели», плывут по течению и не способны больше никого ничему научить. Проблема эта известная, но непопулярная для обсуждения. На русском языке очень мало

работ о профилактике «профессионального выгорания» в среде педагогов творческих дисциплин.

Несколько интересных цитат из книги.

Говоря о причинах выгорания: «Выгорание, как правило, связано с переработкой. Ты очень много работаешь и в какой-то момент просто попадаешь в цейтнот. Это как карточный домик, который начинает рассыпаться. Выгорание наступает, когда ты действительно берешь больше, чем можешь» [1, 1 гл.].

О том, как люди творческие определяют свою идентичность: «Коварство творческой идентичности заключается в том, что ей свойственно занимать центральную роль, поглощая все прочие сферы нашей жизни» [1, 3 гл.] и «Если же я настолько слита с профессиональной идентичностью. Что меня без нее нет, то любая турбулентность в этой области переживается, как девятибалльное землетрясение, я теряю абсолютно все точки опоры» [1, 3 гл.].

Книга «Уйти нельзя остаться. Кризисы, выгорание, смыслы и ресурсы в кинопрофессии» поднимает проблему и намечает пути ее решения.

Что же предлагают творческим людям авторы? Что поможет избежать «выгорания» и работать в профессии долго и плодотворно?

Отмечу самое важное, на мой взгляд, что будет применимо именно для педагогов-режиссеров.

#### **Забота о себе, как постоянная практика.**

Педагог-режиссер, также, как и сценарист, актер и художник, сам является главным рабочим инструментом. А потому себя нужно беречь. Внимательно следить за своим психическим и эмоциональным состоянием. Что приносит вам радость? В каких условиях вы работаете наиболее эффективно?

#### **Насыщение идентичностей и контекстов, не связанных с профессией.**

Еще раз дадим слово авторам: «Семья, друзья, интересы, хобби, социальная активность, развлечения, путешествия, отдых, культурная жизнь – все это очень помогает не потерять себя в работе и ослабить риски негативных последствий той изоляции, которая неизбежна для некоторых кинопрофессий» [1, 5 гл.].

#### **Принадлежность в профессиональном сообществе: круг единомышленников, регулярное общение с коллегами.**

Одному всегда тяжелее, поэтому позаботьтесь об общении, ходите к коллегам на показы, обсуждайте трудные вопросы, делитесь интересными идеями. Не замыкайтесь в своей «скорлупе».

#### **Постоянное профессиональное и личное развитие, повышение компетенций, обмен опытом.**

Изменения в творческой среде происходят постоянно. Не останавливайтесь в профессиональном росте. Читайте новые книги, смотрите свежие спектакли, изучайте перспективные методики, участвуйте в мастер-классах. Это станет хорошей «прививкой» от творческого выгорания.

#### **Связь с ценностями и смыслами профессии.**

Для чего мы делаем, то, что делаем? Ответ на этот вопрос нужно знать. Мне кажется, наша работа, и педагогическая и постановочная тесно связана с влиянием на молодых людей. Мы видим их постепенный рост в разных сферах, мы помогаем им делать правильный выбор в трудных жизненных ситуациях, мы свидетели и участники человеческого взросления. Важно ли это для вас? Что важно?

Авторы напоминают, что «Человек, столкнувшийся с эмоциональным выгоранием, не может создавать нового, поскольку его энергии хватает только на автоматическое функционирование, он избегает нагрузок и выбирает путь наименьшего сопротивления» [1, 4 гл.]. Следуя вышеперечисленным советам, такой ситуации можно избежать. Данную книгу можно рекомендовать к прочтению педагогам, а также работникам любых творческих профессий.

### **Список литературы:**

1. Лукшина О., Дзираева Д., Салахиева-Талал Т. Уйти нельзя остаться. - ООО «Альпина нон-фикшн», 2021. - 426 с.

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В СИСТЕМЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*Мингалимов Р. К., Мингалимов Р. К.,  
преподаватели рисунка, живописи, композиции,  
МАУ ДО «Детская художественная школа №1»  
г. Набережные Челны*

В настоящее время дополнительное образование находится в процессе масштабных изменений, вызываемых социально-экономическими изменениями, происходящими в нашей стране. Все чаще говорят о зарождении информационной или техногенной цивилизации, которая предъявляет новые, более высокие образовательные требования к подрастающему поколению. Одной из тенденций в развитии дополнительного образования является переход к инновационной деятельности, позволяющей своевременно отвечать на требования окружающей социальной среды и потребностям обучающихся. Современность требуют от педагогов необходимости умело ориентироваться в широком спектре инновационных технологий, направлений и идей. Это означает разработку и внедрение чего-то нового в различных областях жизни человека. На смену «традиционному» педагогу приходит педагог с инновационным и нестандартным стилем мышления, личность, предрасположенная к творческой и профессиональной деятельности, способная

к самовыражению, к самореализации, и, как следствие, стимулирование развитию творческого потенциала у обучающихся.

Одним из показателей современных, творчески работающих педагогов является использование инновационных педагогических технологий, интернет-ресурсов, личностно-ориентированного обучения, средств арт-терапии, информационно-коммуникационных технологий. Данные технологии оказывают значительную помощь в творческой деятельности преподавателей и являются мощным фактором повышения учебной мотивации у обучающихся.

Сегодняшнее поколение детей достаточно свободно владеет it-технологиями, поэтому, начиная с младших классов, даются задания просмотреть с помощью Интернет-ресурсов изучаемое художественное произведение или определенную тему в исполнении разных мастеров-профессионалов с последующей беседой-сравнением.

В своей педагогической практике инновационные технологии помогают нам решать поставленные цели и задачи. При этом у учащихся наблюдается повышение интереса к учебному процессу, у них начинают «зажигаться глаза», появляется желание выполнять больший и более качественный объем заданий.

Использование в работе нового и нетрадиционного, позволяет нам - педагогам уйти от такого понятия современности, как профессиональное выгорание. Ведь обыденная, рутинная деятельность у работников творческих деятелей снижает профессиональный тонус. Лишь с интересом и увлечением работающий художник может выполнить замечательные полотна и заинтересовать молодое поколение своим творческим энтузиазмом.

При проведении уроков мы стремимся использовать мультимедийную технику с целью разнообразить ход учебного процесса, а главное улучшить результат обучения. Так при изучении сложного материала, например, по ходу своего объяснения темы «Набросок человека» фотографируем порядок выполнения работы. Затем в программе Power Point из фотографий делаем презентацию-объяснение, которые в дальнейшем используем для повторения изученной темы.

В период дистанционного обучения хорошим подспорьем было использование интернет-ресурсов. При выполнении домашнего задания с целью корректировки работ учащихся, отправленных через интернет, на помощь приходили программы Paint, функция «Редактор фотографий» и т.п.

В этом году при организации летнего пленера учащимся было дано задание: составить подборку видеоряда хода выполнения набросков. Затем был проведен онлайн конкурс выполненных видеомонтажей. Данный вид работы вызвал живой отклик у учащихся и их родителей.

Таким образом, инновационная деятельность педагога дополнительного образования становится обязательным компонентом личной педагогической системы. Это предполагает осуществление инновационной педагогической деятельности, внедрение в практику разнообразных современных технологий.

## Список литературы:

1. Воронкова О.Б. Информационные технологии в образовании: интерактивные методы. – Ростов на Дону: Феникс, 2010
2. Ривкин Е.Ю. Профессиональная деятельность учителя в период перехода на ФГОС. Теория и технологии. – Волгоград: Учитель, 2018

### КОНСПЕКТ УРОКА «СЛУШАНИЕ МУЗЫКИ» НА ТЕМУ: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР: БАЛЕТ (НА ПРИМЕРЕ БАЛЕТА К. ХАЧАТУРЯНА "ЧИПОЛЛИНО")

*Мирошева Е. В.,  
МАУДО "Детская музыкальная школа №4"  
г. Набережные Челны*

Цель урока: познакомиться с искусством балета, понять специфику этого вида искусства.

Задачи:

- Образовательные: ознакомить обучающихся с новым музыкально-сценическим произведением, добиться осознанного понимания характера произведения.

- Развивающие: расширение кругозора, обогащение словарного запаса, развитие образного мышления, приобретение навыков анализа музыкально-сценического произведения, рассказа о музыке и танце.

- Воспитательные: воспитание навыка слушания музыкального произведения, внимательности, усидчивости.

Тип урока: комбинированный.

Форма урока: групповая.

Возраст обучающихся: 7-8 лет.

Группа обучающихся: 1 класс вокального отделения ДМШ в количестве 10 человек.

Методы и технологии обучения:

- Словесные: беседа, рассказ, опрос.
- Наглядные: художественные иллюстрации, видеофрагменты балета.
- Практические: анализ произведения музыкально-сценического жанра;
- Здоровьесберегающие: разнообразие форм работы, смена деятельности в течение занятия.
- Интерактивные методы: соревновательные элементы.

• Технологии личностно-ориентированные (выявление индивидуальности обучающихся, опора на их субъективный познавательный опыт) и активного обучения (игровые формы изучения материала).

Оснащение урока:

Раздаточные материал: текст либретто балета, медиапроектор, экран, музыкальный центр, видеозаписи фрагментов балета «Чиполлино» в постановке Михайловского театра (Санкт-Петербург), концертных и конкурсных исполнений вариаций из балета (для видео-викторины): вариация Чиполлино, вариация Вишенки, вариация Редисочки, вариация Магнолии и тд.

### Ход урока

Этапы	Содержание этапа	Кол-во минут
1	Организация, вводное слово	1
2	Повторение темы прошлого урока. Вспоминаем, что такое балет, театр оперы и балета, пуанты, пачка, антракт, дуэт, вариация.	5

3

Рассказ педагога о писателе Джанни Родари

А сейчас, ребята, мы перенесемся с вами в сказочную страну! В этой стране — голубое море с белыми корабликами, нежные облачка, летающие ласточки и бабочки, прилепившиеся друг к другу домики с резными балкончиками. Почему же эта сказочная страна так напоминает лучезарную Италию? Потому что автор сказки — итальянец Джанни Родари.

Детский писатель, сказочник, журналист, педагог, поэт Джанни Родари родился 23 октября 1920 года, то есть в этом году мы отмечаем его столетний юбилей. Родари был сыном булочника, поэтому его всегда волновала тема притеснения бедняков со стороны богачей. Этому вопросу он и посвятил свою самую известную сказку «Приключения Чиполлино». «Чиполлино» в переводе с итальянского означает «мальчик-луковка» (фото Джанни Родари).



Чиполлино в сказке сражается с деспотичным синьором Помидором за благополучие обиженных и нуждающихся, защищает свою семью и находит новых друзей. Рассказывают, что идея сказки появилась у Джанни Родари во время посещения продуктового рынка (слайд с фотографией Родари и его дочери на рынке).

5





Большую популярность книга про Чиполлино приобрела именно в нашей стране. Советские дети полюбили сказку про находчивого и смелого мальчика-луковку, и Джанни Родари стал частым гостем в СССР. Особенно нравился писателю магазин «Детский мир», где продавались игрушки по мотивам сказки «Чиполлино». Родари — педагог со стажем, поэтому он всегда находил время для общения с советскими школьниками. Однажды он провел двухчасовой урок с учениками обычной школы в Угличе. Он рассказывал детям о том, что в детстве мечтал стать великим художником, но рисовал неважно. Не вышло из Джанни и изобретателя игрушек. Зато, став взрослым, он научился «делать игрушки из слов». В 1961 году в Советском Союзе появился мультипликационный фильм про Чиполлино, в 1973 году — художественный фильм, а в 1977 году в Большом театре состоялась премьера балета «Чиполлино».

Музыку к балету написал композитор Карэн Хачатурян, хореографию сочинил Генрих Майров, а яркие забавные костюмы придумал художник–постановщик Валерий Левенталь. Именно эти костюмы и декорации в течение сорока лет бережно сохранялись и повторялись в Большом театре. В наше время спектакль «Чиполлино» с костюмами и декорациями Валерия Левенталья можно увидеть в Михайловском театре в Санкт–Петербурге.

4.	<p>Давайте познакомимся с героями балета</p> <p>Площадь сказочного города. Это только кажется, что на ней стоят корзинки для овощей и ящики для фруктов. На самом деле, это большие и маленькие домики, где живут овощи и фрукты, которые так напоминают людей...</p> <p>На площади встречается семья Редисок с семьей Луковиц. Мама Чиполла и отец Чиполлоне одергивают неугомонного Чиполлино, которому надоело нянчить сестричку Чиполлетту. Неожиданно на площадь врывается синьор Помидор и объявляет, что вскоре прибудет сам принц Лимон, который хочет поговорить со своим народом. Принц издал новый закон: каждый должен платить за то, что ему светит солнце, что идет дождь, веет ветер. Народ возмущен. В образовавшейся давке Чиполлино наступает Лимону на ногу. Охрана в негодовании — оскорблен принц! «Бунтовщика» необходимо наказать. Но он исчезает, и стража арестовывает старого Чиполлоне.</p> <p>Тыкве тоже не легко — он сам не может построить себе домик. Жители города во главе с Чиполлино помогают ему в этом. Как только заканчивается строительство, появляется синьор Помидор. Он едва не лопаются от злости, когда видит домик: ведь он построен на земле графинь Вишен. Никто, кроме них, не имеет права пользоваться ею. Гвардия принца Лимона разрушает домик Тыквы. Бедный старик в отчаянии. Чиполлино решает отомстить обидчикам.</p> <p>(видеофрагменты балета: первое появление семейства Луковиц, строительство домика Тыквы, арест Чиполлоне)</p> <p>Чиполлино вместе с подружкой Редисочкой идет во дворец, чтобы разыскать подземелье, где Лимон заточил старого Чиполлоне. В пути они встречают Вишенку, которому тоскливо и одиноко жить во дворце, и между ними возникает дружба. Пытаясь отыскать узника, друзья едва не попадают в руки синьора Помидора, но им удается спастись. Пока идет бал, который графини Вишни дают в честь принца Лимона, друзья освобождают старика Чиполлоне.</p> <p>(видеофрагменты балета: вариация Чиполлино, вариация Редисочки, вариация Вишенки)</p>	<p>7 минут</p> <p>5 минут</p> <p>3 минуты</p>
----	---	---

	<p>Гвардия Лимончиков и полиция повсюду ищут беглецов. Чиполлино прячет отца, а потом и Редисочку, но самого Чиполлино окружает стража и бросает в подземелье.</p> <p>В замке тихо. Вишенка и красавица Магнолия разыскивают Чиполлино. Магнолия своим пьянящим запахом усыпляет стражников, и Вишенка, связав их, освобождает Чиполлино. Принц Лимон спускается в подземелье наказать негодного бунтовщика и видит, что стража связана, а в подземелье пусто. Разъяренный принц приказывает стрелять по городу из пушки. Дым от выстрела рассеялся. Нет ни Лимона, ни пушки, ни гвардии. Отныне все в сказочном городе будут жить мирно. Под теплым солнцем и синим небом вырастет новый город. Город друзей!</p> <p>(видеофрагмент балета: танец Магнолии)</p>	
5.	Работа с раздаточным материалом (фотографии театральных костюмов к балету «Чиполлино», фрагментов балета) – см. приложение	5 минут
6.	<p>Контроль и оценивание. Видеовикторина.</p> <p>Ребята, мы с вами познакомились с главными героями балета, обратили внимание на то, какими музыкальными и танцевальными средствами охарактеризованы эти герои. Вы внимательно рассмотрели костюмы действующих лиц, обратили внимание на цвет. Ваша память и наблюдательность должны помочь вам при выполнении следующего задания. Сейчас вам будут предложены для просмотра несколько фрагментов балета «Чиполлино», каждый фрагмент – примерно 20 секунд. За это время вы должны определить, какой именно персонаж балета перед вами. В кадре может быть и два персонажа – нужно будет вспомнить имена каждого из них. Обратите внимание: видео, которое сейчас будет вам показано – это фрагменты не того спектакля, который мы с вами смотрели. Это номера в исполнении разных танцовщиков и танцовщиц (в том числе и совсем маленьких – ваших ровесников), исполненные в различных концертных и конкурсных программах.</p> <p>Итак, смотрим, поднимаем руки и отвечаем!</p>	7 минут
7.	<p>Домашнее задание</p> <p>В качестве домашнего задания я предлагаю каждому из вас нарисовать любимого персонажа балет «Чиполлино». Не забывайте, что костюм вашего персонажа должен быть не только красивым, но и удобным для танцев!</p>	2 минуты

*Приложение.* Работа с раздаточным материалом (фотографии театральных костюмов к балету «Чиполлино», фрагментов балета)



1. Красное платье, зеленый пучок на макушке... Как вы думаете, какого персонажа сказки придумал изобразить таким образом художник Валерий Левенталь?



2. Какие герои балета «Чиполлино», изображены на этой фотографии?



3. Какие герои балета «Чиполлино», изображены на этой фотографии?



4. Какой персонаж балета «Чиполлино» изображен на этой фотографии?



5. Эта часть мужского театрального костюма называется колет. Этот колет был придуман Валерием Левенталем для одного из персонажей балета «Чиполлино». Костюм, изображенный на фотографии, хранится в музее Большого театра. Его сшили для первого исполнителя этой партии – танцовщика Мариса Лиепы. Как вы думаете, для какого персонажа балета «Чиполино» был предназначен этот костюм?



6. Так художник Валерий Левенталь представлял себе костюм одного из героев балета. Какого именно?



7. Вот в таком красивом платье, по задумке художника Валерия Левенталья, должна была появляться на сцене танцовщица в сцене бала. Этот костюм, так же, как и колет Мариса Лиепы, сейчас бережно хранится в музее Большого театра. Как вы думаете, для какого персонажа балета «Чиполлино» был предназначен это платье?





8. Вот такое нежное зелено-розовое платье придумал для одного из персонажей балета Валерий Левенталь. Но современные танцовщицы чаще появляются на сцене в другом варианте костюма.

Для какого персонажа балета «Чиполлино» предназначались эти костюмы?

#### Список литературы:

1. Ванслов В. Чиполлино // Гл. ред. Ю. Н. Григорович. Балет: энциклопедия. — М.: Советская энциклопедия, 1981. — С. 579
2. Родари Д. Приключения Чиполлино / Г. В. Языкова. — М.: Детская литература, 1965. — 256 с.
3. Родари Д. Здравствуйте, дети! / Худож. А. В. Кокорин; пер. с итальянского С. Маршак. — М.: Малыш, 1976. — 87 с.
4. Родари Д. Римские фантазии — М.: Правда, 1987. — 704 с.
5. Родари Д. Зоопарк историй / Худож. Фульвио Теста; пер. с итальянского К. Тименчик. — М.: Детский Медиа, 2010. — 40 с.
6. Родари Д. Сказки. Стихи — Л.: Лениздат, 1980. — 640 с.

## ХОРОВОЕ ПЕНИЕ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

*Мирьякупова Г. В.,  
преподаватель вокально-хоровых дисциплин  
МАУ ДО «ДШИ №13(татарская)»  
г. Набережные Челны*

### Обучение пению в хоре

#### 1. Пение в хоре — развитие личности.

Для чего мы учим детей петь в хоре? Надо думать, что не для смотров, концертов и школьных праздников. Главная цель — развитие личности ребенка, развитие его эмоциональной сферы, интеллекта, зарождение и развитие эстетических чувств, становление нравственной позиции, познание законов человеческой морали, развитие личности через развитие эмоциональной и интеллектуальной сферы ребенка средствами музыкального искусства. Путь такого развития видно только во включении ребенка в любую форму активной музыкальной деятельности. Пение — ведущий способ музыкальной деятельности. Почему пение? На мой взгляд, певческая деятельность — единственный в настоящее время общедоступный способ музицирования. Петь хочет и может практически каждый ребенок за очень небольшим исключением. Для того, чтобы дети захотели петь, учителю просто надо показать им красоту звучания певческого голоса, сделать процесс обучения интересным, убедить ребят в успешности обучения при определенном трудолюбии, внимании и настойчивости с их стороны.

Голос — инструмент общедоступный, и именно он позволяет привлечь ребенка к активной музыкальной деятельности, к познанию красоты и законов музыкального искусства. Конечно, мало только петь, но певческая деятельность является стержнем всей работы по музыкальному воспитанию.

Что же кроме пения чаще используют в хоровой работе? Прежде всего это импровизация — ритмическая, вокальная, хоровая и пластическая; ритмические многоголосные упражнения, в том числе и с применением простейших музыкальных инструментов; освоение детьми элементарных приемов дирижирования: так называемое свободное дирижирование; изучение музыкальной грамоты в необходимом объеме в строгом соответствии с возрастом детей; различные развивающие музыкальные игры. Фундаментом всей работы по музыкальной грамоте является относительная сольмизация. Систематическая работа в рамках системы относительной сольмизации, предполагающая демократические и игровые формы знакомства с музыкальной грамотой, дает хороший развивающий эффект, а в последствии позволяет без сложностей освоить и абсолютную нотацию.

#### 2. Методы хоровой работы.

Обучение пению начинается всегда с небольших попевок — интонаций, состоящих из двух-трех разновысоких звуков. Попевки основаны на



нисходящем движении, это позволяет, во-первых, сохранить головное резонирование, во-вторых, высокий звук лучше отражается в сознании, следовательно, чище интонируется. Стремиться к тому, чтобы звук при пении был мягкий, негромкий, динамика меццо-форте; призывать ребят все время внимательно себя слушать.

Подводя некоторые итоги сказанному, хочется подчеркнуть, что на первом этапе обучения пению перед учителем и детьми стоят три главные задачи:

- 1) освоение певческой установки;
- 2) освоения навыка одновременного начала пения (сюда входит и момент организации единовременного вдоха, и момент начала фонации) и одновременного окончания пения;
- 3) освоение навыка кантиленного пения, так как именно наличие кантилены в первую очередь свидетельствует о степени овладения певческим процессом.

### 3. Вокальные принципы работы с детьми.

1. Развивать голос из примарных тонов, постепенно, не спеша, расширяя диапазон. Полезен тот звук, который при повторении не вызывает напряжения.

2. Главным методом вокальной работы является устное объяснение и пение учителя и лучших учеников. Их пение часто является наиболее эффективным показом правильного звучания. Важно никогда не передразнивать детей, всегда демонстрировать им правильное пение. Всю работу вести в спокойной и доброжелательной обстановке. Не повторять плохо прозвучавшую фразу до того, как будет точно сформулирована задача.

3. Главным критерием в занятиях является качество звука и свобода при пении.

4. Вся певческая работа должна быть тесно связана с развитием музыкального слуха и музыкальным развитием личности ребенка.

5. На первоначальном этапе обучения роль вокальных упражнений выполняют русские народные попевки и песенки.

6. Работать без торопливости; критерий — не количество, а качество выученного. Дети с удовольствием поют небольшие попевки, песенки, которые ими выучены и получают.

7. На каждом занятии, особенно с малышами, необходимо повторить выученное. Повторение выученного с одной стороны является фундаментом для последующей работы, с другой — позволяет детям уже на первых этапах обучения пению получать удовольствие от процесса.

8. По возможности использовать в работе показ видимых движений артикуляционного аппарата — губ, челюстей, языка.

Известно, что одним из самых распространенных недостатков у детей является зажатость нижней челюсти. Предложите ребятам подставить к подбородку кисть руки и следить, отпускаем ли подбородок при пении, особенно при пении гласных «о», «а». «у». Очень полезно такое упражнение: приложить кисть руки к уху или закрыть слуховой проход указательным

пальцем, чтобы лучше услышать себя. Это прекрасный способ контроля, и плохо интонирующие дети могут петь, прикрыв ухо. Надо внимательно следить за тем, чтобы ребята не задирали и не отпускали низко подбородок, так как и то и другое свидетельствует о неправильном положении гортани, о нарушении физиологии певческого процесса. Необходимо также следить, чтобы учащиеся во время пения не наклоняли головы в разные стороны, так как важно сохранять вертикальное положение гортани.

#### 4. Работа над песней.

Новое произведение всегда показывать целиком, все куплеты, максимально выразительно, чаще всего педагогом, реже в записи или в исполнении других учащихся, обычно старших. Можно показать песню в разном исполнении, сравнить и определить то, которое глубже раскрывает ее содержание. Хорошо показать произведение, если есть такая возможность. В исполнении профессиональных певцов, хоров. Показать произведение надо так, чтобы ребенок понимал, к чему он должен стремиться при разучивании и исполнении.

После показа непременно обсудить услышанное с детьми: выяснить, как они поняли содержание песни, объяснить непонятные слова; проанализировать характер музыки, так как более подробный анализ происходит в процессе разучивания. Маленьким детям надо все показывать очень четко и точно — и качество звука, и необходимые штрихи, и когда брать дыхание, и логику развития музыкальной фразы. На начальном этапе обучения при показе можно несколько утрировать желаемое качество пения: более долгое «удивление» - задержка, более яркое замыкание слов, а главное — большая, чем обычно, протяженность звуков при пении.

Учить ребят пропевать, протягивать гласные звуки, учить правильному вокальному разделению на слоги. Протягивая, удлиняя звучание гласных звуков, вместе прослушивать как льется голос. С самых первых занятий дети должны понять и усвоить главное правило вокальной орфоэпии — согласный звук, замыкающий слог, относится при пении к следующему слогу, давая гласному свободу и время для звучания. Для наглядности можно выписать слова на доске, «неправильно» деля их на слоги:

У кого в по-ря-дке  
Кни-жки и те-тра-дки.

При работе с детьми стараться больше внимания уделять орфоэпии.

Перед началом разучивания любого, самого простого произведения желательно в партитуре проставить все требования к исполнению: дыхания, снятия, динамику, фразировку. Также нужно проанализировать интонационно-ритмическую структуру произведения, текстовые сложности, форму.

Главный метод разучивания — метод предупреждения ошибок. Когда-то А.Свешникова спросили: «Что делать, чтобы хор пел чисто?» он ответил: « Не давать петь фальшиво!». Мы все из практики знаем, как трудно, а порой и

невозможно переучить популярные песни, которые дети поют с ошибками. Это происходит потому, что первое впечатление обычно бывает наиболее ярким и, согласно законам человеческой психики, часто особенно глубоко врезается в память. Отсюда следует, что лучше лишний раз правильно показать произведение детям, спеть его «про себя», вычленить сложную интонацию, сложный ритм, трудный с точки зрения вокала слог. Выучить, освоить их отдельно — по нотам, в процессе музыкальной игры, вокализируя, - но не допустить неверного пения!

Традиционно песню учим частями: фразами, предложениями, куплетами. Начинаем обычно с первого куплета, но если фонетически текст неудобен, то лучше учить куплет с наиболее удобной фонетикой.

Перед первым пропеванием учащиеся должны услышать предназначенную для разучивания часть не менее трех раз, при этом каждый раз перед прослушиванием педагог ставит новую задачу. Например, «Спой про себя», «Покажи движение мелодии рукой», «Найди главный звук фразы и покажи его рукой» и т. п. Конкретных задач может быть поставлено много, а цель одна — выучить правильно и грамотно. Сложные фрагменты обязательно вычленим и учим отдельно.

Разучивать песню можно различными методами, например, учить по слуху, с применением высотного тактирования, по графической записи, с опорой на нотную запись, сольфеджируя, с помощью ручных знаков, принятых в ладовой сольмизации. Можно использовать кисть руки по Г.Струве («рука-нотный стан») или свободное дирижирование.

Разучив по фразам весь первый куплет, в заключении нужно обязательно спеть выученный фрагмент целиком, чтобы у детей в сознании остался целостный образ.

### Список литературы:

1. Осеннева М.С. Методика музыкального воспитания младших школьников /ред. М.С. Самарин, Л.А. Безбородова. – М.: Академия, 2001. –95с.
2. Осеннева, М.С. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – М.: Академия, 1999
3. Осеннева, М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 192 с.
4. Панюфка, Г. Искусство пения. – М.: Издательство Музыка, 1968. – С. 3-7

## ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО

*Мищенко Л. Г.,  
преподаватель по классу фортепиано  
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Предмет общего фортепиано является важным компонентом музыкального обучения в детской музыкальной школе. В классе общего фортепиано, на основе изучения материала, обучающиеся приобретают навыки игры на фортепиано. Занятия по общему фортепиано помогают учащимся в подготовке по теоретическим предметам и дополняют уроки по специальности следующими видами работы: подбор по слуху, аккомпанемент и игра в ансамбле. Таким образом осуществляется межпредметная связь, и наряду с этим урок планируется с учетом специфики инструмента, на котором данный ученик занимается. Педагог должен использовать навыки обучающегося, приобретённые в классе по специальности (выразительный певучий звук у скрипачей, ансамбль с концертмейстером, пение своего голоса в хоре). И с учётом вышесказанного составление программ для учащихся разных отделов имеет свои особенности.

Применительно к предмету общего фортепиано это означает, в первую очередь, возможность для ученика лично, в собственной исполнительской практике познакомиться с огромными фактурными возможностями роли фортепиано с первых шагов обучения. Ознакомление с широким кругом музыкальных произведений отечественных и зарубежных композиторов способствует расширению кругозора учащихся и позволяет значительно углубить общетеоретический и культурологический аспекты музыкального образования.

Поэтому фортепиано – это второй инструмент, которым овладевают юные трубачи, скрипачи, баянисты, виолончелисты и т.д., несмотря на сложность процесса обучения, преподаватель находит способ увлечь детей игрой на фортепиано с помощью интересного репертуара. В него входят народные песни, разнообразные произведения русской и зарубежной классики, а также современных композиторов. Не следует требовать выучивания всех произведений наизусть, взятых в работу, лучше больше уделить времени знакомству с широким кругом музыкальных произведений.

На занятиях по общему фортепиано, обучающиеся на отделении народных инструментов (баянисты) встречаются с такими трудностями, как игра левой рукой квинт, терций, аккордов, то есть одновременное взятие двух и трёх звуков. Всё это связано со спецификой строения панели баяна, если взять одним пальцем одну кнопочку, то она даёт звучание трезвучия, а на фортепиано это просто невозможно. Чтобы овладеть таким видом игры, ученику требуется определённое время. По специальности учащиеся этого отдела больше изучают произведений, основанных на народно-песенном материале, поэтому следует

на уроках общего фортепиано дать возможность ученикам познакомиться с классическим репертуаром, а также танцевальными жанрами, полифоническими произведениями и т.д. Такие пьесы способствуют воспитанию чувства стиля, подготавливают ученика к исполнению более сложной классической полифонии, значительно обогащают музыкальное мышление во всех его направлениях.

При работе с учащимися по классу скрипки, домры, балалайки надо обратить внимание на изучение нот в басовом ключе, на уроках по специальности запись нот в басовом ключе не используется. Возникает трудность у скрипачей и с аппликатурой. Здесь нужно терпеливо приучать ученика играть различные упражнения для первого пальца, добиваться правильного положения кисти. Ввиду того, что у скрипачей, домристов, виолончелистов правая рука держит смычок или медиатор, то отсюда и слабая пальцевая активность правой руки. Поэтому целесообразно использовать в программе этюды, упражнения для беглости правой руки. В репертуаре учащихся струнного отдела (скрипка, виолончель) следует включать произведения, основанные на народно-песенном материале, так как на уроках по специальности очень редко встречаются произведения такого характера. А учащимся народного отдела (домра, балалайка) необходимо играть полифонические пьесы.

Специфика упомянутых выше отделов такова, что учащиеся на уроках специальности исполняют только мелодическую линию произведения, поэтому у них менее развито гармоническое восприятие. Даже игра с концертмейстером не даёт полного ощущения гармонии. Задача – развить гармонический слух. Полезно играть аккомпанемент своих произведений по специальности, но предварительно сделать гармонический анализ, учитывая уровень знаний ученика по музыкальной грамоте. В произведениях полифонического склада прорабатывать линию баса.

Для учащихся хорового отделения фортепиано является одним из основных предметов. Количество учебных часов больше, поэтому требования к этим детям выше. На уроках помимо чтения с листа фортепианных пьес следует читать несложные хоровые партитуры. Работа над хоровой партитурой начинается с доступных произведений, где необходимо научить детей петь один голос и играть второй. Но предварительно объяснить учащимся, что партия сопрано играет правой рукой, а партия альты – левой. С первого по третий класс дети поют одnogолосные произведения, поэтому большую помощь педагогу по специальности окажет развитие навыка видеть хоровую партитуру под прямой скобкой, а фортепианную партию под фигурной и проанализировать, дублирует ли фортепианная партия хоровую. С четвёртого класса дети исполняют двух- и трёхголосные произведения, где в дальнейшем прививается умение пропевать один голос из двух- и трёхголосного произведения с одновременным исполнением остальных на фортепиано. Необходимо обращать внимание на ритмические сложности хоровых партий и наличие ключевых и случайных знаков. При игре хоровых партитур заострить

внимание на исполнение легато, добиваясь выразительности, правильной фразировки. Чтение партитур подготавливает почву для работы над полифоническими произведениями, так как именно полифонические произведения развивают гармонический слух. Большую помощь в развитии музыкального мышления ребёнка окажет и транспонирование. Иногда возникает необходимость транспонировать хоровую партитуру в удобную для голоса тональность. Для того чтобы учащиеся этого отдела в достаточной мере владели инструментом, требуется работа над развитием технических приёмов игры (гамм, арпеджио, аккордов). Чтение с листа – немаловажная форма работы на уроке. Быстрота чтения не сводится только к знанию названия каждого звука. Необходимо определять и направление движения мелодии (гаммообразное, арпеджированное, волнообразное и т.д.), расстояние между звуками в интервалах и аккордах, узнавать одинаковое построение мотивов, фраз. Этой формой работы надо заниматься каждый урок, а не только перед зачётом.

Подбор по слуху – форма работы, которой учащиеся занимаются с удовольствием. Здесь проявляется творческая способность каждого ученика, его вкус и интуиция, а учащиеся, не обладающие этими качествами, нуждаются в помощи педагога. Необходимо научить учащихся пользоваться простейшими гармониями (T-S-D), используя различную фактуру, которую способен охватить ученик. Высокую оценку получает тот подбор учащегося, в котором сочетается содержание, мелодика, точная гармония, фактура баса и выразительное исполнение.

Академические концерты – одна из форм отчётности, которая выявляет технический и музыкальный рост ученика, а также стимулирует активность учащихся в домашней работе. Оценка исполнения определяется возможностями каждого ученика, а к учащимся, которые дома не имеют инструмента, требования несколько заниженные.

Особенности работы педагога отдела общего фортепиано заключаются в том, что он общается с большим количеством учеников. Это требует огромного внимания, сосредоточенности, умения находить индивидуальный подход к каждому ребёнку.

### Список литературы:

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. -М.: Музыка, 1978. - 125 с.
2. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. -М.: Музыка, 1982. – 175 с.
3. Милич Б. Е. Воспитание ученика-пианиста. - М.: Кифара, 2002. - 137 с.
4. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. - М.: Просвещение, 1984. - 24 с.
5. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. - М.:Классика – XXI, 2001. - 154 с.

## **ЗНАЧЕНИЕ ПЛЕНЭРА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЫ. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОВЕДЕНИИ ПЛЕНЭРНОЙ ПРАКТИКИ**

*Мустафина-Хазиева Л. Ф., Шайдуллина Д. Н.,  
преподаватели  
МАУ ДО «Детская художественная школа №1»  
г. Набережные Челны*

Слово пленэр пришло в русский язык из французского сочетания «en plein air», что переводится «на открытом воздухе». Это деятельность подразумевает изображение предметов в естественной среде. А основателями пленэра считаются Джон Констебль и Ричард Паркс Бонингтон, жившие в Англии в начале XIX века. Живопись «на открытом воздухе» пришлась по вкусу не только французским импрессионистам, но и российским художникам, таким как, например, Василий Поленов, Исаак Левитан, Валентин Серов, Константин Коровин, Игорь Грабарь.

В настоящий момент пленэр и пленэрная практика – важные составляющие программы по художественному образованию.

Проведение практики по пленэру способствует обогащению воображения, активизации творческого потенциала, развивает пространственное, образное, техническое, логическое мышление, вдохновляет детей.

Основная цель практики состоит в углублении и закреплении теоретических и практических знаний, учащихся по художественным дисциплинам, полученным в процессе обучения.

Пленэрная практика решает множество дидактических задач:  
обучающие:

- Обучение приемов рисунка с натуры в работе на пленэре при изображении элементов пейзажа (природы, видов местности и пр.), элементов архитектуры, архитектурных сооружений;
- Обучение сравнительному анализу в тоновых цветовых отношениях изображаемых объектов, передаче их пропорциональных отношений;
- обучение использованию знаний линейной и световоздушной перспектив в изображении городского и сельского пейзажей;
- обучение передаче естественного освещения;
- обучение воспроизведению реальных предметов, оттенков цвета, непосредственно наблюдаемых в природе;
- обучение учащихся организовывать своё рабочее время, самостоятельно вести и завершать работу;
- Обучение приемам работы в разных художественных техниках с использованием разнообразных современных материалов.

воспитательные:

- воспитание любви к родному краю, малой родине, Отчизне;
- воспитание будущего художника как человека высокой культуры, специалиста с хорошим вкусом;
- воспитание аккуратности, бережного отношения к природе, труду художника, к экологии;
- воспитание самостоятельности, внимательности;
- воспитание личности в коллективе, сплочение группы в единый коллектив;

развивающие:

- развитие коммуникативных способностей личности через творческую деятельность, расширение кругозора через знакомство с природными и культурными памятниками;
- развитие у учащихся таких главных качеств художника, как воображение, умение осознано анализировать увиденное, претворять зрительные впечатления в изобразительной форме;
- развитие знаний о краеведении, природе, особенностях родного края, малой родины.

Это применение навыков использования линейной и световоздушной перспективы, нахождение в объектах цветовых отношений, соблюдение тональных и цветовых масштабов, использование различных техник.

В 2018 году МАУ ДО города Набережные Челны «Детская художественная школа №1» отметила свой 45-летний юбилей. За время работы школы был накоплен большой и бесценный опыт работы.

Наша художественная школа ориентирована на начальное художественное образование. Детям преподаются такие предметы, как рисунок, живопись, композиция, история изобразительного искусства, скульптура. Также дети изучают различные виды декоративно прикладного искусства, основы дизайна. А завершается учебный год 1-х, 2-х и 3-х классов пленэром. Учащиеся с большим удовольствием ходят на пленэрную практику, которая длится две недели и включает в себя 56 учебных часов. Во время практики по пленэру обучающиеся оттачивают свои знания и навыки работы с натуры, собирают материал для будущих композиций. Дети работают в свободной и непринужденной обстановке, общаются, делятся знаниями и художественными находками друг с другом.

На пленэре обучающиеся пробуют себя в изображении природы, городской и загородной архитектуры. Пленэр не только развивает и выражает творческое начало обучающегося, но и является материалом для последующих композиций, помогает преподавателю выявить внутренний мир ребенка, тем самым облегчает определение темы итоговой аттестационной работы.

Сложные и важные задачи пленэрной практики диктуют высокую степень методической подготовки преподавателя к пленэру. Всю работу необходимо строить «от простого к сложному», постепенно усложняя и вводя новые задачи.



Начинать целесообразно с растений, элементов пейзажа, обогащая представления детей о природных явлениях и формах.

Преподаватель должен акцентировать внимание учеников на каждый изгиб стебелька, движение ветки, травинки, на прожилки на листочках. В процессе работы дети учатся видеть неповторимость каждого объекта. Также следует учитывать метеорологические условия местонахождения объектов их наиболее выгодный ракурс.

Программа 1 класса включает зарисовки растений, птиц, животных, транспорта, несложных архитектурных построек и элементов архитектурных сооружений. Главной задачей на этом этапе является научить передавать характерные особенности объекта, тоновые и цветовые отношения элементов. Так, как в этот период зарисовки и этюды носят быстрый характер (в основном избегаем работы над вторым и дальним планом-только сам объект), лучше если педагог будет показывать всю работу от начала до конца на отдельном листе и объяснять какие приемы и материалы нужно использовать и как.

От учащегося требуется передача характерных особенностей объекта изображения, передача тоновых отношений, если это графика и изменение локального цвета в зависимости от освещения, если это живопись.

Программа 2 класса включает зарисовки группы деревьев, несложные архитектурные сооружения, объекты с отражением в воде, наброски фигуры человека. На этом этапе учащиеся знакомятся с основными законами световоздушной и линейной перспективы. учатся сравнительному анализу: отношения объектов друг к другу, отношения «больше-меньше», «ближе-дальше», «темнее-светлее», «теплее-холоднее».

Очень важный этап для учащихся, здесь идет объединение больших отношений. Ребенок в своей работе должен передать главный объект и окружение (второй план), применив основные приемы этого совмещения. В рисунке второй план-это более легкий тон, обобщенность, а в живописи плюс к этому, более холодная и сложная гамма цветов.

Программа 3 класса включает зарисовки и этюды с передачей линейной и световоздушной перспективой. На этом этапе закрепляются знания о световоздушной и линейной перспективе, совершенствуются навыки самостоятельной работы и умения завершать. Очень важно научить учащихся анализировать, мыслить в работе на пленэре.

Итогом каждого пленэра является создание творческой композиции.

На сегодняшний день мы имеем богатый выбор художественных материалов. Еще 15 лет назад мы понятия не имели, что будем применять на пленэре маркеры, акварельные карандаши, тонированную бумагу. Благодаря техническому прогрессу и развитию промышленности сегодня можно воплотить много творческих замыслов. Роль преподавателя - подсказать ребенку, какой лучше выбрать материал для данного мотива, показать приемы работы этим материалом.

Современная методика располагает следующими художественными материалами и техниками: простые карандаши (4В-8В), цветные мягкие

карандаши, угольные и пастельные карандаши, маркеры, акварель, гуашь, пастель, акрил и работа в смешанной технике.

На сегодняшний день, учитывая развития современных технологий, мы можем дополнять этот учебный процесс записью мастер-классов в режиме онлайн, использовать для завершения работ фото с места написания этюдов, консультации по работе над композицией в групповых чатах. Такая работа дополняет возможности учащихся и педагога, позволяет работать в разных направлениях.

Таким образом, летняя художественная практика - это неотъемлемая часть учебного процесса. Большая ответственность в данном виде деятельности лежит на преподавателе, который должен руководствоваться индивидуально-личностным подходом в обучении, раскрывать сильную сторону каждого ребенка, помогая ему расти, как творческой личности.

### Список литературы:

1. Авсиянов О.А. Натура и рисование по представлению. - Москва, 1985. - 243с.
2. Башаева Т.В. Развитие восприятия у детей. Форма, цвет, звук. Популярное пособие для родителей и педагогов. - Ярославль: Академия развития, 1998.- 240 с.
3. Бесчастнов Н.П. Графика пейзажа. - Москва: Владос, 2005. - 300 с.
4. Бесчастнов Н.П. Изображение растительных мотивов. - Москва: АСТ, 2004. - 116 с.
5. Бесчастнов Н.П. Черно – белая графика .- Москва: Владос, 2002. - 162 с.
6. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте . - Москва: Просвещение, 1991. - 174 с.
7. Зубарева Н.М. Дети и изобразительное искусство. - Москва: Просвещение, 1969
8. Игнатьев Е.И. Психология изобразительной деятельности детей. - Москва: 1959.-35 с.
9. Кузин В. С. наброски и зарисовки . - М.: Просвещение, 1981. - 96 с.
10. Савенкова Л.Г. Изобразительное искусство и среда. - Москва: Владос, 2001. – 102с.

## ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВНЫХ НАВЫКОВ В НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА ВИОЛОНЧЕЛИ

*Насыбуллина Г. С.,*

*преподаватель по классу виолончели  
МАУДО «ДМШ №6 им. С. Сайдашева»  
г. Набережные Челны*

Обучение в музыкальной школе – это, прежде всего, формирование нравственной личности. Учебная деятельность имеет все возможности, позволяющие развивать у учащихся нравственные качества личности в процессе изучения любого предмета. И чем раньше этот процесс познания пойдет, тем больших результатов можно добиться. Поэтому очень важно, чтобы встреча с музыкой состоялась как можно раньше.

Начальный период обучения детей игровым навыкам на струнно-смычковых инструментах можно с полным основанием отнести к самому ответственному периоду работы педагога специального класса. Именно в этот период у учащегося складывается «фундамент» - основа сложных рациональных навыков игры на инструменте. Приспособления всего организма, рук многочисленным правилам игры на музыкальном инструменте. Этот период затрагивает многие разделы виолончельной методики, я ограничусь только некоторыми, наиболее часто встречающимися трудностями в начальном периоде обучения игре на виолончели в своей работе.

Довольно часто в виолончельные классы попадают дети, не имеющие достаточных данных для обучения игре на виолончели. Дети, почему-либо не принятые ни в класс фортепиано, ни в класс скрипки, оказываются принятыми в класс виолончели. Обычно пианисты на приёмных экзаменах отбирают лучших, но ведь требования, предъявляемые к обучающимся игре на виолончели ничуть не ниже, чем те, которые предъявляются пианистам и скрипачам.

Не всякий, кто отлично подходит для обучения на фортепиано, может также подойти для обучения на виолончели. Здесь совершенно определённые и ясные требования, своя специфика, игнорирование которых приводит к неизбежным неудачам.

К минимуму этих требований можно отнести следующие замечания:

а) Возраст начинающего обучаться игре на виолончели не должен превышать предельного уровня-10 лет. Есть в виде исключения случаи успешного овладения инструментом и в более поздние сроки, но лучше начинать заниматься в 6-7 лет. В школах существуют подготовительные классы, которые дают возможность всесторонней проверки и подготовки ученика к первому классу.

б) Обучающийся должен обладать хорошо развитым музыкальным слухом, чувством ритма, музыкальностью, умение интонационно чисто для

своего возраста выразительно петь, что показало бы его музыкальную способность.

в) Физические данные должны отвечать определенным требованиям: слишком тонкие, хрупкие, прогибающиеся пальцы, очень маленькая рука, слишком короткие пальцы, маленькая растяжка пальцев, узкая ладонь - являются противопоказаниями для обучения на виолончели.

Большая крепкая рука с ровными пальцами достаточной длины, наличие хорошо развитых подушек, достаточно устойчивый и опорный большой палец считаются хорошими физическими показателями при отборе в класс виолончели.

Нужно отметить, что методика отбора испытания музыкальных данных у начинающих, к сожалению до сих пор остается мало разработанной областью музыкальной педагогики. Может случиться, что отобранный для приёма ребёнок в точности соответствует всем, казалось бы, требованиям и, тем не менее в дальнейшем не оправдает возлагающихся на него надежд. В условиях единичной и короткой проверки чисто физических данных (наличие слуха, ритма, памяти), т.е. только вспомогательных средств музыкально - исполнительского дарования ребенка не удастся раскрыть полную картину музыкальных способностей, т.к. вся сложная психологическая сторона дарования его идейно-эмоциональной основы очень часто остаётся не выявленным. Сюда относятся эмоциональная отзывчивость на музыку, степень природной музыкальности, волевые качества, наличие здоровой нервной системы, потенциальные возможности ребенка к общему и музыкальному развитию, физиологическая приспособляемость организма, рук, пальцев к игровым приемам. Все эти качества выявляются значительно позже и во время приемных экзаменов остаются не выявленными.

Наиболее важным периодом начального обучения детей является постановка. Именно здесь совершается наибольшее число ошибок. От того, насколько верно освоены начинающим элементарные правила игры на виолончели, т.е. насколько свободна и естественна посадка, движения рук и пальцев играющего и насколько эти движения соответствуют конституционным и физиологическим особенностям учащегося - зависит не только первоначальный успех занятий, темп роста учащегося по специальности, но и успехи всех его дальнейших усилий, направленные на конечную цель - овладение искусством художественного исполнения на виолончели.

Чем естественнее и рациональнее постановка учащегося, тем легче будет его путь к достижению поставленной цели.

В процессе воспитания постановки большое значение имеют первые месяцы обучения. В этот период происходит приспособление учащихся к элементарным двигательным навыкам, дается направление всей его будущей исполнительской деятельности. В результате повторяющихся движений, обусловленных сознательно поставленной целью, в результате отбора наиболее рациональных движений, достигается автоматизация необходимых

исполнительских навыков, в том числе и навыков рациональной постановки. Поэтому трудно бывает исправить неправильную постановку с такими закрепившимися не рациональными условно-рефлекторными связями, которые мешают необходимым в процессе игры естественным движениям, затрудняя тем самым достижение художественной цели.

Преподаватели по опыту знают, что легче начинающему привить новые, незнакомые ему навыки, чем исправить допущенную ошибку. Иногда процесс исправления даже небольшого навыка длится годами или не удается исправить полностью в течении очень длительного времени. Поэтому начальный период обучения детей необходима особая наблюдательность, осторожность и вместе с тем настойчивость преподавателя. Необходимо быть твердым и не идти на поводу у учащегося, который может и заявить, что ему вот так-то удобнее всего, а на самом деле это может быть самым пагубным положением корпуса, рук, ног и т.д. В этот период необходимы как можно более частые встречи преподавателя с учащимся, как можно более широкий контроль за его занятиями. Например, ежедневные встречи - уроки по 10-20 минут.

Кроме удобства для игры постановка преследует так же и эстетическую сторону дела. Играющий должен сидеть за инструментом не только удобно для себя, но и красиво для слушателей.

Играющий не должен отвлекать внимание слушателя неуклюжей посадкой, излишними движениями корпуса, чрезмерно высоким или низким положением рук, прижиманием головы к грифу, прятанием ног за ножку стула и т. д и т.п. В большинстве случаев правильная постановка одновременно является и наиболее красивой посадкой играющего, наиболее естественной позой сидящего за инструментом.

Несколько замечаний о наиболее конкретных деталях воспитания постановки:

#### 1. Выбор инструмента:

- чрезмерно большой инструмент может нанести серьезный ущерб постановке учащегося, вызвать растяжение сухожилий, то же самое может случиться при игре на высоких струнах.

- маленький к росту учащегося инструмент заставляет сутулиться играющего, также может дать искажение постановки.

#### 2. Выбор шпиль:

Учитывать длину ног, точно подобрать и определить длину шпиль. Шпиль должен обеспечивать нормальный уровень высоты локтя рук при игре. Чрезмерно пологое или чрезмерное крутое положение инструмента. Верхний выступ верхней деки должен упираться в угол грудной клетки, а левая сторона нижней деки – под коленную чашечку, ограничивающую движение инструмента влево от играющего.

#### 3. Положение ног:

Должно быть красивым и естественным, левая нога чуть впереди, не прятать под себя. Если левая нога на носке – высокий шпиль. Слишком узкое положение ног- нижние деки лежат на коленях.

#### 4. Держание и ведение смычка. Наиболее часто повторяющиеся ошибки:

- держание смычка оттопыренными пальцами, когда можно увидеть недопустимо широкий просвет между пальцами. Иногда этот широкий просвет заметен между 1 и 2 пальцами. Это приводит к зажатости, мешает свободному держанию смычка, сильно отражается на качестве звука. Или наоборот – слипшиеся пальцы. Чаще 1-ый палец чрезмерно отдален от остальных слипшихся или слишком глубоко охватывает трость.

- держание смычка прямым изгибом пальцев вниз.

- неправильное положение большого пальца на колодке. Его чрезмерный нажим на колодку. Не округлый, а прогнутый. Съезжает со своей точки.

- все формы жесткого, судорожного держания смычка.

- ведение смычка лучше воспитывать в начале на 2-ух средних струнах и не всем смычком.

- слишком большой наклон смычка к себе, реже от себя;

- положение кисти, её роль при смене смычка у колодки;

- необходимость свободной, но не расхлябанной кисти;

- «мёртвая», не гибкая кисть при смене смычка, как у колодки, так и в конце смычка;

- излишне высокое положение кисти у колодки и слишком прогнутая в конце смычка;

- разное направление движения смычка на каждой струне (на «до»- к себе, на «ля»- от себя) и т.д.;

- чрезмерно высокое или низкое положение правой руки (учитывать длину руки).

#### 5. Левая рука. Наиболее часто встречающиеся отклонения от нормы:

- низкое положение левой руки (локтя);

- пальцы лежат на струнах, а не расположены округло;

- пальцы смотрят в разные стороны;

- большой палец глубоко охватывает шейку или прогнутый;

- пальцы расположены слишком наклонно, косо по отношению к грифу;

- слабые, прогибающиеся пальцы;

- проваленная кисть;

- излишний нажим пальцами на струны, отсюда и противонажим большого пальца на шейку, что затрудняет переходы и беглость пальцев.

Вот вкратце некоторые вопросы чисто постановочного характера, где ошибки преподавателя, допущенные в период обучения учащегося приводят к большим неприятностям в общем росте юного виолончелиста.

Роль постановки требует особых способностей преподавателя. Необходимы терпеливость, скрупулезность и настойчивость. Бывает, что преподаватель – хороший, играющий музыкант замечает ошибки у других, а сам допускает промахи.

Конечно же процесс воспитания постановки обоюдный – зависит не только от преподавателя, но и от ученика.

## ОСМЫСЛЕННОЕ ИЗУЧЕНИЕ ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ФИЛОСОФСКОГО ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

*Насырова Е. А.,  
преподаватель по классу фортепиано  
МАУ ДО «Детская школа искусств №7»  
г. Набережные Челны*

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

Основными свойствами этого стиля являются:

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

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

Три основных принципа риторики:

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

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

Старинная Сюита - это многочастное циклическое произведение, истоки которого идут из эпохи Возрождения. Сюита состоит из танцевальных пьес, предназначенных для концертного исполнения или обучения. Основу составляют четыре старинных танца:

- Аллеманда
- Куранта
- Сарабанда
- Жига

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

Аллеманда - это старинный, немецкий танец, танец-выход. Размер четырехдольный, с затактом. Двухчастная старинная форма: первая часть - «Земная», вторая часть - «Божественная», присутствует смена регистра.

Каждая тональность характеризует произведения Баха. Например, тональность ре минор (токатта и фуга) - это тональность печали, грусти, скорби человека на определенных этапах его жизни. Тональность четвертой французской сюиты - ми бемоль мажор, она являлась одной из любимых Баха,

а также часто использовалась и другими композиторами эпохи Барокко. Это тональность Благодати, возвышенности, любви к Богу и сокровенного разговора с Ним. Она символизировалась своими тремя бемолями, со «Святой Троицей» и «Триединством» (по убеждению христианства).

Аллеманда - звучит гибко, подвижно и текуче. Начинается она движением коротких мотивов, которая придает ей изящество и одновременно степенность и весомость. И, конечно же, это органное произведение. В левой руке, в басу, идет имитация органа с задержаниями. Нужно «гудеть», как орган, и при этом вести мелодию на крещендо.

Скрытая полифония - это мелодическая линия отдельных звуков на расстоянии в одноголосных линиях, образующих как бы ход второго голоса. Необходимо работать над этими голосами, выделяя скрытый голос, прослушать, «пропеть» их. Если говорить о форме, то Аллеманда - состоит из 2 разделов (частей). Как говорят музыканты - «Колен». Они мало контрастные между собой, потому что музыка эпохи Барокко - это долгое, длительное чувство, завораживание, витиеватость музыкальной ткани произведения. «Земная» часть танца - это разговор человека с самим собой, со своими мыслями и чувствами.

Далее следует 4-х голосие, в каждой руке по два голоса. Необходимо обратить внимание на дуэт двух голосов, который является разговором, где мелодии соревнуются между собой, а также на скрытую полифонию и задержание.

Задержание является одной из основ всей баховской полифонии и важнейшим импульсом развития. Неправильно исполнять эти задержания плоским, невыразительным звуком. После длинной ноты следующую восьмую ноту нужно не выпячивать, а «пропеть».

Реальное выдерживание всех голосов принадлежит к труднейшим проблемам, выдвигаемым музыкой Баха. Необходимо с самого начала учить правильной работе - играть каждый голос отдельно, двумя руками два голоса, которые должны быть исполнены одной рукой. При этом пальцы должны различать тембровое различие между этими голосами.

Далее следует линия баса. Также два голоса - дуэт-разговор. По линии баса проходят две секвенции. Секвенция - это повторяющийся мотив на разных ступенях гаммы, нисходящие и восходящие мелодии (вопрос-ответ). Человек сам задает вопрос и сам же отвечает (размышления о смысле жизни). Происходит работа над поступенным движением этих мотивов. После этого наступает заключительная часть первого периода, которая в свою очередь, заканчивается на каденции в тональности доминанты. Значит - это половинная каденция.

Начало второго «Колена», немного другое, так как происходит смена регистра. Это уже «Божественное» - разговор человека с Богом. Но в басу есть отличие от «Земной» части - органнй пункт, который олицетворяет незыблемость, неизменность. Органнй пункт - это выдержанный в басу звук, на фоне которого, часто не согласуясь с ним функционально, свободно



движутся другие голоса. Необходимо сравнить и поиграть начало, то одной, то другой части, «Земное и Божественное». Так же, как и в первой, вторая часть начинается с трех коротких мотивов. Опять секвенции - вопрос уже к Богу, ответ от Него (понять, услышать). Далее вступают в разговор переклички - имитации.

Имитация - это подражание, повторение темы, только что прозвучавшей в другом голосе. Опять две секвенции - вопрос-ответ (одна заканчивается в ля бемоль мажоре, другая в фа миноре). Нужно услышать «мажор-минор». Далее нарастает напряжение. Секвенции - вопросы: как? почему? за что? Широкое строение в басу, усиление звучности, все это создает самое большое напряжение в произведении. И в конце наступает примирение - согласие, согласие человека с Богом. И это является высшей ступенью развития духовности человека. Совершенствование человека, через такие аспекты его жизни, как мысли, слова, дела.

Изучение баховских сочинений - это, прежде всего большая аналитическая работа. Только в результате такой работы можно научиться воспринимать каждое, даже самое небольшое произведение композитора - как воплощение стиля, каким и является творчество И.С.Баха.

### **Список литературы:**

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

### **РАБОТА НАД РАЗЛИЧНЫМИ ФОРТЕПИАННЫМИ ФОРМУЛАМИ НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДОВ № 1 – 10 К.ЧЕРНИ - ГЕРМЕРА**

*Нестерова Е. Д.,  
преподаватель по классу фортепиано  
МАУДО «Детская музыкальная школа № 4»  
г. Набережные Челны*

Этюд – это инструментальная пьеса, основанная на применении определённого технического приёма игры и предназначенная для развития техники игры учащегося.

Этюд с французского языка – «изучение». Начинающие пианисты с первых месяцев занятий играют этюды – сначала совсем лёгкие: Е.Гнесиной, А.Гедике, Г.Беренса, Л.Шитте. Затем переходят к этюдам сложнее: К.Черни, А.Лешгорн, А.Бертини и М.Мошковский.

Этюд развивает технику музыканта. Каждый из них рассчитан на освоение какого-то технического приёма: развитие мелкой техники, игра октавами, техника двойных нот, аккордов, трелей, репетиций, стаккато.

Этюды К.Черни (ред. Гермера) являются настольной книгой начинающих пианистов. Большинство этюдов служат развитию мелкой пальцевой техники, требуют быстроты, чёткости и самостоятельности пальцев. Это в основном гаммообразные пассажи и производные от гамм технические формулы. Сборники этюдов К.Черни (ред. Гермера) имеет две части. Первая часть – 50 этюдов, вторая часть – 32 этюда.

В начале сборника этюды совсем маленькие (по две-три строчки), далее объём увеличивается. Уровень сложности – от первого по пятый классы.

К.Черни – австрийский пианист, педагог и композитор родился в 1791 году в Вене. Его ученики – Ф.Лист, А.Тальберг. Его наиболее известные фортепианные опусы: этюды ор. 299, ор.740, Токката и этюды различных опусов. Генрих Гермер – родился в 1837 году. После окончания Берлинской академии музыки жил в Дрездене. В основном занимался созданием сборников инструктивно-педагогического характера.

Рассмотрим работу над различными фортепианными формулами на примере этюдов №1 – 10 К.Черни-Г.Гермера.

**Этюд № 1.** В основе его лежит гаммообразная пятипальцевая последовательность в партии правой руки. В первом и во втором тактах композитор использует повтор мотива, исполняемого слабыми 4 – 5 пальцами. Цель этюда – укрепление слабых 4-5 пальцев.

Можно порекомендовать способ с удвоениями (несколько раз повторять сложный эпизод). Также можно сказать, что в этом этюде происходит подготовка к исполнению гамм (в 4 такте звучит гамма на одну октаву), такт 3 содержит опевание, которое потребует активности пальцев и свободы кисти. В партии левой руки используются аккорды, над которыми пойдёт тщательная работа.

**Качество, которое необходимо при исполнении аккордов:**

- синхронность;

- ощущение опоры в клавиатуру в сочетании с активностью и цепкостью кончиков пальцев.

В этом этюде приобретает важный навык правильного интонирования D7-T (в нотах это отмечено короткой лигой). Необходимо добиваться пальцевой связанности, а также более яркого звучания D7 и его мягкого разрешения в тонику.

Ещё одной важной проблемой в левой руке является внимание к паузам.

**Этюд № 2.** Этюд предназначен для развития техники левой руки. Музыкальный материал аналогичен первому этюду, но задачи несколько иные. Левая рука обычно менее развита у ученика и регистр, в котором используется этюд, требует больших мускульных затрат пальцев. Как способ работы над вторым этюдом будет исполнение мелодических линий в унисон с правой рукой. Этот способ называется «правая рука учит левую руку». Поэтому оба этюда необходимо использовать в работе одновременно. В левой руке также нужна активность и самостоятельность пальцев, работа 4 – 5 пальцев, гибкое запястье в третьем такте, и в целом необходима звуковая ровность в пассажах.

**Этюд № 3.** Этот этюд на вращательное движение кисти. В этом этюде используется скрытая мелодия, и в связи с этим кисть правой руки совершает вращательное движение. Наряду с этим необходима активность кончиков пальцев или, как мы говорим, более точная атака на звуке мелодии. Эту мелодию можно поиграть отдельно на стаккато. При вращательном движении необходимо свободное и гибкое запястье. Также надо обратить внимание обучающегося на более короткое извлечение созвучий аккомпанемента в левой руке.

**Этюд № 4.** Этюд аналогичен третьему. Развивает активность пальцев в левой руке. Для достижения активности и самостоятельности пальцев можно поучить 16-е ноты разными способами, только в медленном темпе. Это очень помогает развитию активности пальцев; также можно поиграть на стаккато и в медленном темпе. Все технические задачи аналогичны предыдущему этюду, только для левой руки.

**Этюд № 5.** Ещё одна техническая формула на самостоятельность пальцев. Мелодическая линия представляет собой ломаные терции в партии правой руки. Сложен размер этюда: 6/8 и очень важно почувствовать эту трёхдольность в каждом полутакте и правильно организовать движение **руки**.

Рекомендуются следующие способы:

1 способ. Игра гармоническими терциями (ломаные терции собрать в аккорд) с акцентирование первой ноты трёхдольного метра.

2 способ. Переходим к игре фактуры правильно, как написано в нотах, но продолжаем акцентировать сильную и относительно сальную доли.

Учащийся должен почувствовать небольшое движение руки от первого к пятому пальцу. Существует опасность игры «изолированными пальцами». Чтобы этого не произошло, следует использовать вышеописанные способы, а также выписанную в нотах динамику. Следует играть на легато, делая крещендо, кульминации и диминуэндо в конце этюда. Это позволит избежать стучащей игры и «выталкивания» звука.

**Этюд № 6.** Технические задачи этого этюда такие же, как и в пятом этюде. Здесь развивается левая рука. Полезно поиграть этюд в унисон с правой рукой, а также использовать способы, указанные в пятом этюде.

**Этюд № 7.** Построен на опеваниях мотивов, требующих гибкости кисти. Главная задача в этюде – добиться певучего легато. Артикуляцию

(произношение) пальцев не преувеличивать (высоко пальцы поднимать не следует). Чуть ярче и активнее звучит конец этюда.

Левая рука исполняет линию четвертей, которая является как бы вторым голосом в этюде. Поэтому можно исполнить её на легато. Динамика в этюде вначале пиано, к концу - крещендо и заканчивается на форте.

**Этюд № 8.** Этюд трудный, так как используются терцовые соединения, особенно длинные в левой руке. Этот вид техники – один из самых трудных и активному развитию подвергается достаточно поздно. Но в фактуре сонатин и других произведений предклассического и классического периода иногда используются небольшие элементы терцовых последований. Поэтому учащемуся, играющему такое произведение, будет полезно поработать над этим этюдом.

Работать над терцовыми соединениями надо отдельно, вычленив их фортепианной фактуры. В связанно расположенных терциях идеального легато достигать нет необходимости. Лишь один из голосов играет легато. А во втором голосе можно исполнять нон легато.

Упражнение на освоение терцовых соединений:

1. Беру терцию и оставляю звучать только верхний звук, с нижнего звука палец убирается. Так каждую терцию играть отдельно.

2. Терции поиграть на нон легато или даже на стаккато активным кистевым движением. Это необходимо для достижения синхронности звучания. Условием одновременности нажатия является следующее: сначала идёт прикосновение пальцев к клавиатуре, а потом нажатие.

Надо попытаться сыграть этюд выразительно. Темп сдержанный. В быстром темпе всё развалится, этюд прозвучит некачественно.

**Этюд № 9.** Исполняется 32-ми длительностями в размере 4/8. Играется двумя руками в унисон. Необходимо объяснить учащемуся, что 32-е длительности очень короткие, исполняются легко, активными кончиками пальцев (не перегружая звучание, не играя тяжело и маршеобразно). В музыке присутствует скрытая мелодия. Необходимо добиться того, чтобы этот скрытый мелодический голос был услышан с выполненными динамическими указаниями в пределах одного такта (нужно сделать крещендо и диминуэндо в первых двух тактах так, как это написано в нотах). Добиться одновременности исполнения двух мелодических линий в партиях обеих рук. В третьем такте этюда используются элементы арпеджио и коротенькой трели.

**Этюд № 10.** Этюд труден тем, что он полифоничен. Вначале потребуется работа отдельно над партиями левой и правой руки. В партии левой руки проходит одна линия. Для учащегося объединить звуки через паузы – это уже трудность. Поэтому, в начале работы над этюдом необходимо поиграть партию левой руки в подвижном темпе, чтобы ученик услышал выразительность этой линии, умел её фразировать. Фактура в правой руке имеет скрытую полифонию, усиленную терцовыми созвучиями. Над партией правой руки потребуется отдельная работа. Необходимо уточнить фразировку, динамику, расставить

правильно смысловые акценты. Только после такой тщательной работы можно соединять обе руки. Этюд играется в быстром темпе.

Постепенно уровень сложности в этюдах возрастает, увеличивается и объём звучания. Играя и работая над этюдами К.Черни (ред. Гермера) учащиеся освоят основные технические формулы и разовьют свою техническую подготовку, необходимую для владения фортепиано.

## ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ И ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПОДГОТОВКА К КОНЦЕРТНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ В КЛАССЕ СКРИПКИ

*Николаева М.В.,  
преподаватель по классу скрипки  
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Публичное выступление для скрипача – это решающий момент в творческой жизни, итог длительной работы музыканта (как зрелого, так и начинающего) над произведением. И, конечно же, это необходимый этап в системе обучения и становления музыканта, где все взаимосвязано: воспитание музыкального мышления, творческого воображения, предслышания, технических навыков, памяти, сосредоточенности в работе над произведением общей культуры. Уже в период обучения в детской музыкальной школе, ученик должен привыкать к тому, что выступление – это серьезное дело, за которое он несет ответственность перед слушателем, перед автором произведения, перед родителями, перед самим собой и перед своим педагогом. Выход на сцену – праздник, лучшие минуты его жизни, когда он может получить громадное художественное удовлетворение. Концертное выступление в большей степени зависит от индивидуальных способностей музыканта и контроль педагога в работе над произведением. Поведение на сцене, самочувствие во время игры, реакция на отношение слушателей – все это выявляется у каждого исполнителя по-своему. Даже у одаренных детей на этом этапе иногда происходят срывы, наносящие серьезные психические травмы, что служит причиной их отказа от выступлений.

Рассматривая причины срывов, происходящих с учеником на сцене, хочется подробнее остановиться на проблеме волнения на сцене – проблеме внутреннего раскрепощения «на людях», умения освободиться от нервной напряженности.

Для многих скрипачей концертное исполнение является далеко не простым

делом. Известно, что были превосходные виртуозы, которые боялись эстрады и обычно играли перед публикой гораздо ниже своего настоящего уровня.

### **Концертное волнение**

Концертное волнение нужно рассматривать как разновидность эмоциональных состояний. Одному ученику волнение помогает прекрасно справиться со своей творческой задачей, что способствует яркому исполнению, то другому приходится затрачивать больше энергии на преодоление волнения и при этом исполнитель не всегда достигает желаемого результата. Если произведение действительно выучено, то никаких сомнений памяти, не должно и быть. Сомнение в успехе, состояние беспокойства и неуверенности может подействовать разрушающе на творческую настройку. Музыкант не должен беспокоиться о том, как бы не забыть нотный текст. «Сама по себе память, — пишет Коган, — тут по большей части не причём. Музыканты волнуются оттого, что боятся забыть, забывают же оттого, что волнуются». Уверенность движений не менее важна, чем уверенность памяти. Если движения рук и пальцев вдруг становятся менее уверенными, то это сразу же отражается на звучании и эмоциональном тоне игры. Чрезмерная эмоциональная напряженность ведет обычно к «зажато́му» звуку, неустойчивому метроритму, ускорению «мелких» длительностей. Скрипач должен научиться игнорировать любой промах, допущенный во время исполнения. Вместо того чтобы думать о неудаче, надо направить свои мысли к случаям, когда он выступал с особым успехом. Как известно — приятные эмоции вытесняют страхи. Хотя волнение может иметь физические причины: например, холодные руки. Даже самый опытный музыкант не застрахован от провала на сцене, если он не готов к исполнению. Уровень подготовки исполнителя зависит не только от его опыта или мастерства, но и от того, что с ним происходит до начала исполнения. Возможны такие симптомы, как дрожь коленей, тряска рук, «выпадение» текста, просто боязнь выхода на сцену. Любая форма волнения обостряется усталостью. Нельзя, особенно в период подготовки к концерту допускать состояния утомления — как физического, так и эмоционального. Не зря Н.Перельман утверждал: «Настоящий музыкант отдыхает не от музыки, а для музыки». Музыканту-ученику важно тренировать психологическое и эмоциональное состояние, как на уроках, так и в домашних занятиях. Важно создать обстановку, приближенную к концертной. Перед выходом сделать 10 приседаний, чтобы участилось сердцебиение, сбилось дыхание. Лучше всего, чтобы ребенок стоял на возвышенности, это может быть и невысокий стульчик и импровизированная сцена. Объявить номер, при выходе ребенок должен кланяться – все как на сцене. Педагог не должен прерывать такое выступление, после проигрывания обязательно надо вместе с учеником проанализировать, проговорить положительные и отрицательные моменты в исполнении данного произведения.

Так же, полезна игра с помехами и отвлекающими факторами (для

концентрации внимания). Можно включить телевизор на среднюю громкость и попытаться сыграть программу. Более сложное задание – сделать то же задание с завязанными глазами. Подобные упражнения требуют большого нервного напряжения, но воспитывают внимание и сосредоточенность. Стоит следить за состоянием мышечной напряженностью. Главная мышца – на лбу, если ребенок хмурится во время игры, напряжен, это видно невооруженным глазом. Перед выходом на сцену важно посмотреть в зеркало, улыбнуться и похвалить себя за этот подвиг – выход на сцену. Многие музыканты (Рихтер, Ойстрах) пользовались таким методом – минут за 15 до выхода на сцену съедали 5-6 кусочков сахара, которые запивали теплым чаем или водой. «Глюкоза расслабляет мышцы желудка, который при стрессе испытывает спазмы. Это приводит к восстановлению кровообращения, а также к нормальному питанию мозга. Употребление сахара уменьшает ощущение «ватности» ног и «тумана перед глазами, устраняет дрожание рук». Чаще всего провалы на сцене связаны с верой в себя. Если педагог до последней минуты «улучшает» исполнение, то с каким настроением ученик выйдет на сцену? С каждым учеником по-разному, но за определенное время до выступления следует прекратить всякие замечания. Ученик должен верить, что он сыграет хорошо. Важным критерием готовности программы к выступлению является исчезновение ощущения технических трудностей. Более того, немаловажное значение имеет в связи с этим наличие технических резервов: резерва беглости, резерва выносливости, резерва силы и т.д. Лауреат Международных конкурсов, воспитанница скрипичного класса Д.Ф. Ойстраха Р.Гвасалия вспоминала, что у нее в третьей части концерта П. Чайковского никак не получался один из пассажей. Педагог успокоил ее: «Когда-то этот пассаж и у меня не выходил. «Застривал» в середине и никак дальше не шел. И вот я нашел выход: просто внушил себе, что если я закрою только левый глаз, крепко встану на правую ногу, то пассаж обязательно получится. И, правда, с тех пор он всегда получался, но, конечно, если я закрывал левый глаз!» Приведенный пример – типичный случай использования выше описанного приема привлечения внимания. В предконцертные дни, чем меньше занимается музыкант, тем лучше. Он должен, не напрягая внимания, просто просматривать программу. Накануне концерта нужно проиграть программу только один раз, обязательно по нотам. Если ученик чувствует, что ему нужно позаниматься, он должен ограничить себя упражнениями или проигрыванием других произведений. Хорошо подойдут упражнения Генриха Шрадика, многооктавные гаммы, произведения, исполняемые на предыдущих концертах, конкурсах. В конце концов, если программа не готова — учить ее уже слишком поздно. В процессе разыгрывания рук перед концертом нужно помнить о такой психологической особенности исполнителя, как темпы проигрывания: игра в быстром темпе перед самым выходом на сцену обычно ведет к усилению беспокойного состояния и ненужному растрачиванию нервной энергии.

## **Виды и формы сценического волнения**

Исполнительство – чрезвычайно тонкий и сложный процесс, который напрямую зависит от физического и морального состояния находящегося на сцене, как в момент непосредственно самого выступления, так и задолго до него. По своим характеристикам публичное выступление учеников относят к стрессовым ситуациям. Главным стрессом для них является зрительский зал, осознание того, что каждое их действие прослеживается и оценивается другими людьми. Поэтому возникают трудности психологического порядка. Зачастую публичное выступление становится настоящим испытанием «на прочность» даже у концертующих исполнителей, не говоря уже об учащихся ДМШ. Подготовка ученика к сцене должна вестись уже на начальном этапе обучения. И педагог, и ученик должны быть уверены в том, что пьеса полностью готова. При составлении репертуарного плана и выбора произведений для участия в творческих мероприятиях разного уровня необходимо предусмотреть предполагаемый срок для решения всех технических и исполнительских задач. Чтобы успеть добросовестно пройти все стадии разучивания: от тщательного разбора текста до овладения ритмическими, техническими, артикуляционными и другими трудностями, отработки пьесы по частям и их объединение в целое произведение с единым художественным замыслом. Выученное произведение должно исполняться учеником свободно, ярко и с удовольствием. Большинство психологов и педагогов – практиков сходятся в том, что впервые волнение дает о себе знать в возрасте 10-11 лет, у кого-то позже, у кого-то раньше.

Сценическое волнение проявляется в разных видах и формах. Оно может обнаруживаться в виде страхов, панического состояния, может трансформироваться в подавленное расположение духа, апатию, безволие, неверие в свои силы. В других случаях напротив, волнение вызывает в человеке празднично-приподнятые, возбужденно-радостные чувства. Волнуются практически все люди, выходящие на публику, но одни располагают достаточными волевыми ресурсами, другие по причине слабой воли – теряются. Большое значение имеет воспитание в учениках воли, ведущей к победе. Немалое число наших достижений на жизненном пути, в конечном результате – это победа над собой, над навыками преодолеть свои слабости, какие-то природные несовершенства. Волевой ученик может заставить себя сделать то, что он считает необходимым, а безвольный в этих же обстоятельствах отстывает. М. Норбеков пишет: «Когда одни видят перед собой пропасть, думают о бездне, другие думают о том, как построить через нее мост». Поэтому нужно воспитывать настойчивость, целеустремленность, упорство, смелость, инициативу, самообладание.

## **Причины концертного волнения и способы борьбы с ними**

Существует целый ряд причин, вызывающих боязнь концертных выступлений: непривычная обстановка, недостаточная техническая оснащенность, неудачно подобранный репертуар, неуверенность в своих силах,



неправильное психическое воздействие на ученика со стороны педагога и окружающих.

Что должен сделать педагог, чтобы воспитать у ученика хорошее эстрадное самочувствие? Как и когда должно происходить его знакомство со сценой? Опытные педагоги и психологи считают, что приучать ребенка к сцене нужно как можно раньше, с первых шагов обучения. Известно, в детском возрасте формируются качества будущей личности музыканта – исполнителя. И очень важно не упустить это время, когда психика ребенка направлена в основном на выражение положительных эмоций, что является серьезной предпосылкой для формирования ощущения удовлетворения от собственной игры, удовольствия от общения со слушателями. Очень важно для дальнейшего развития ученика, чтобы самые первые его выступления были удачными. Большое значение для ученика имеет выбор программы и технические способности. Но даже менее удачное выступление не должно вызывать отрицательную реакцию у педагога на ученика. И со временем должна сформироваться вера в свои силы и желание общения с публикой. Именно это является важным в дальнейших успехах и формировании музыканта-исполнителя.

Возвращаясь к причинам концертного волнения, следует рассмотреть – непривычная обстановка. Изменившаяся обстановка вызывает чувство дискомфорта и неуверенности. Поэтому перед концертом необходимо позаботиться о предварительных репетициях на сцене, так как каждый зал имеет свои акустические особенности. Интересно наблюдение Юрия Исаевича Янкелевича по поводу особенностей исполнения в зале: «для комнаты хороша маленькая картина, но на площади нужен плакат. Чтобы увлечь, заинтересовать аудиторию своим замыслом, надо четко, представить себе, какое впечатление вы хотите произвести. Быстрая техническая игра в зале не производит впечатления, она сливается, делается мелкой. В зале нужна крупная, выпуклая игра, обостренная... мощное звучание, четкость пассажей техники. Для этого надо играть крупнее, выпуклее с фортепиано, но в несколько замедленном темпе, когда все контролируется. Тогда создается и ощущение спокойствия на эстраде. В то время как быстрая игра создает неустойчивость». Еще одна особенность, о которой не следует забывать. Во время работы, дома или в классе, мы позволяем себе играть «не в полную душевную силу», как бы упражняясь, проучивая. Этап проучивания произведения нельзя исключать, но чтобы музыкальное произведение не превращалось в упражнение или этюд, требуется в конце занятия проигрывать его в темпе, словно на концерте, т.е. в присутствии воображаемых слушателей. Многие музыканты считают, что работу над произведением нельзя считать законченной, если оно не было исполнено публично несколько раз. На раннем этапе, в музыкальных школах, можно приучать ученика играть в присутствии других учащихся. Также полезно исполнить программу родным, знакомым. Такие проигрывания-исполнения приучают ученика сразу включаться в образ произведения, вызывать в себе нужную эмоциональную настройку, достигать полной сосредоточенности в процессе игры и т.д.

Желательны пробные звукозаписи своего исполнения – пусть даже самые любительские несовершенные. Именно в процессе такой проверки, можно выявить свои недочеты, которые требуют последующей отдельной проработки. Обязательно следить по нотам, прослушивая звукозапись. Есть несколько способов выучивания пьес наизусть, применяя которые, можно достичь более прочного и осмысленного запоминания. Учить надо начинать как можно раньше, с заучивания отдельных кусков, предварительно, анализируя, выявив более неудобные технически и гармонически эпизоды. Обычно пьесу учат наизусть на инструменте по нотам и без нот. Полезно также учить по нотам без инструмента. Некоторые педагоги и исполнители советуют учить без нот и без инструмента, например, во время прогулки, продумывая сочинение. Следует разобрать мелодическое и гармоническое строение пьесы, заучить не только звучание, но и сам текст, авторские указания и мелодико-гармоническую структуру, а также мышечные ощущения. Очень важно во время запоминания пьесы на память – не забывать о художественной стороне. Всякое усилие, направленное на запоминание, должно сочетаться с усилием, направленным на улучшение качества игры. Работа памяти, в известной мере, зависит от эмоциональной значимости воспринимаемого материала. Ни для кого не секрет, что материал, вызывающий интерес, запоминается легче и прочнее, чем тот, что заучивается неохотно. Дело тут в том, что когда мы взволнованы, все наши чувства обострены, мы видим и слышим острее, а когда мы видим и слышим острее, то и запоминаем лучше.

«В холодной душе, – говорит Г. Коган, – также трудно оставить глубокий след, как отлить что-то из холодного чугуна». При запоминании важна направленность на прочность запоминания. Если перед человеком ставится задача – запомнить материал «надолго», «навсегда», то он обычно запоминает этот материал на более длительный срок, чем при инструкции – запомнить на «короткий срок». Очень полезной является игра в медленном темпе, причем не только тогда, когда произведение еще разучивается, но и тогда, когда оно уже выучено и даже исполнялось на сцене. Игра в медленном темпе нужна для того, чтобы заложить прочный «психический фундамент», вникнуть в разучиваемое место, вслушаться в интонацию, «рассмотреть» все это, как говорит Г. Коган «в лупу» и «уложить в мозг», «надрессировать» нервную систему на определенную последовательность звукодвижений, развить и украсить психический процесс торможения.

Рассмотрев причины концертного волнения, можно сказать, что большую роль для успешного выступления играет правильный психологический настрой музыканта, который влияет как на эффективность работы, так и на стабильность выступления. Говоря об общем режиме перед концертом, можно сказать, что он не должен резко отличаться от ритмической жизни и работы исполнителя. Лучше всего находится в одиночестве и спокойно обдумывать программу, так как пустая болтовня вредна. Некоторые исполнители прибегают к использованию дыхательной гимнастики, тот же совет дает и Б. Струне, отмечая, что волнение сопровождается повышением импульса и учащением

дыхания.

Не надо забывать о режиме питания, главное не играть на концерте сытым, так как общая активность снижается, и мышечная деятельность препятствует пищеварению. Разобрав некоторые средства борьбы с волнением, главное, чтобы, выходя на сцену, исполнитель верил в себя, в свое исполнение. Надо развивать радостное отношение к концертному выступлению, чтобы оно было праздником, а не «страшным судилищем». Не нужно бояться эмоциональных выступлений, ибо бояться их – значит бояться жизни. Эмоция – это выражение жизни и не иметь их, значит не жить.

### **Пять фаз предконцертного и концертного состояния**

Предконцертное и концертное состояние имеет четкую периодичность со своими психологическими особенностями, позволяющими выделить в них пять фаз.

Первая фаза – длительное предконцертное состояние. Она не имеет четких временных границ, так как наступает, как только учащемуся становится известна дата выступления. В зависимости от подготовленности к нему или от собственных расчетов волнения периодически возникает с той или иной силой. Однако по мере приближения выступления появляется раздражительность, частая смена настроений. Все это усиливается и в день концерта или накануне становится болезненно острым.

Вторая фаза – непосредственно предконцертное состояние. У некоторых изменяется давление, повышается температура, ощущается сильное недомогание, ученик жалуется, что заболел и выступать не может либо выявляется волнение – подъем, сопровождающийся легкой эйфорией, нетерпеливым желанием скорее выйти на сцену, мысленным планированием своего исполнения. Это оптимальное и наиболее желательное предконцертное состояние. Но бывают и другие. Это волнение – паника, связанная с сильным перевозбуждением, которое внешне проявляется в суетливости движений, отсутствии сосредоточенности, когда мысли перескакивают с одного предмета на другой, руки потеют и тревожность вырастает до страха. Такое состояние приводит к случайностям, исполнение часто становится неуправляемым. Преодолеть его можно, если с помощью волевого усилия переключить внимание на музыкальное произведение, продумывание исполнительского плана. Отрицательных результатов можно ожидать и от волнения – апатии, т.е. угнетенного и подавленного состояния, когда цель и содержание выступления уходят куда-то на периферию сознания, а в нем настойчиво звучит мысль — скорее бы все это кончилось.

Самая короткая и самая острая – третья фаза эстрадного волнения, когда наступает время выхода на сцену. Эта фаза проходит как в тумане и редко остается в памяти скрипача. Возможность такого состояния педагогу

необходимо предусмотреть. Для этого желательно прорепетировать с учеником выход на сцену, на которой будет проходить концерт, послушать акустику, привыкнуть к звучанию скрипки в этом зале. Четвертая фаза – начало исполнения. Здесь важно внутренне подготовиться к исполнению, сосредоточиться и представить себе темп, динамику, желательно пропеть про себя начало пьесы. Многое здесь будет зависеть от воспитания внутреннего слуха, которые вдумчивые педагоги придают большое значение. Именно темп и звучность наиболее уязвимые стороны для учащегося и начинающего музыканта.

Очень большое значение имеет послеконцертное состояние, которое входит в пятую фазу. К сожалению, она недооценивается или даже игнорируется многими педагогами. Между тем, переживание продолжается ещё довольно долго. Это радостный подъем после удачного выступления, чувство усталости вплоть до полного изнеможения, недовольство собой и запоздалое желание – «вот теперь бы я сыграл по-настоящему!». Как важна в этих случаях спокойная уверенность педагога, поддержка друзей, сверстников. Большая неустойчивость и ранимость детской психики требует особенно бережного отношения к послеконцертным переживаниям. После выступления ученик ждёт оценки своей игры 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 удачу, и промахи, найти их причину, извлечь полезные уроки для подготовки к другим выступлениям. Всё это воспитывает у детей умение целенаправленно работать. Ещё один очень важный момент – научить ученика правильно относиться к неудачам, воспринимать их как временное явление, а не катастрофу, как неприятный, но проходящий урок. Вспомним слова М.Лонг: «Не падать духом, вот в чём была моя опора в жизни». Неудачи должны вызывать не долгие размышления о них, уныние и апатию, а рождать стремление в следующий раз играть лучше. Поэтому педагогу надо избегать фиксировать внимание ученика на неприятных мыслях о бывших неудачах, а чаще говорить о тех выступлениях, когда ученик играл успешно.

#### **Этапы достижения эстрадной готовности**

- играть не отдельные пьесы, а всю программу, как на концерте.
- репетиции должны проходить с полной отдачей и ответственностью.
- репетировать перед специально приглашенными слушателями.
- не играть программу два раза подряд, так как второе проигрывание лучше первого, и создает неверное представление о готовности.
- выходя на сцену — сделать несколько глубоких вдохов и выходов, сердцебиение приходит в норму, появляется спокойствие.
- важно выбрать удобное местонахождение на сцене, встать ближе к концертмейстеру.

- важно освещение – затемненная сцена раздражает, так же, как и бьющий в глаза свет.
- необходимо удобство в одежде.
- на сцене стоять не сутулясь.
- вести себя необходимо естественно.
- держать инструмент на уровне, не опускать.
- не разглядывать публику в зале.
- выходить на сцену не торопясь.

### **Заключение**

В заключении хочется сказать, что, конечно, приобретение уверенности на сцене – это длительная работа музыканта и его педагога. Но часто от повышенного чувства ответственности происходят срывы на сцене. Замечательный альтист и педагог В.В. Борисовский напутствовал своих учеников перед выступлением: «Не играй лучше, чем ты можешь», – снимая тем самым излишнюю установку на максимум исполнения, приводящую к зажатости.

Полная отдача воплощению музыкального образа, процесс открытия, показ прекрасного в произведении, бережность к каждой детали и жажда выявить это в реальном звучании – вот путь преодоления сценического страха. Универсальных рецептов для преодоления негативных форм сценического волнения не существует; каждый должен выбрать для себя свой собственный, проверенный временем способ подготовки к концертному выступлению. Выбирая те или иные приемы психологической подготовки, необходимо учитывать индивидуальные особенности учащегося. Но главное – дело не только в знании рецептов. Любой музыкант должен помнить о том, что на сцене он обязан забыть о страхе и все свои мысли направить к осмыслению той музыки, которая будет исходить из-под его рук. Он должен выступить посредником между композитором и слушателем, показать наилучшую игру, на что он способен.

### **Список литературы:**

1. Баланчивадзе Л. В. Индивидуально-психологические различия музыкального исполнения. - Психологический журнал. - 1998,- №1.- С.126-1352.
2. Григорьев В. Ю. Исполнитель и эстрада. - Москва-Магнитогорск, 1998
3. Капустин Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика. - Л.: Музыка, 1985
4. Коган Г.М. О психологии творческой работы/ Избранные статьи, Выпуск III.- Москва: Советский композитор, 1985
5. Коган Г.М. У врат мастерства. - Москва, 1969.
6. Ойстрах Д.В. Воспоминание/ Статьи. – М.: Музыка, 2008

## ПРОЕКТ "ИНТЕРАКТИВНЫЙ МУЗЕЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТАТАРСТАНА": МЕСТО И РОЛЬ В ЭТНОКУЛЬТУРНОМ РАЗВИТИИ МОЛОДЕЖИ

*Нуруллина Р.В.,*

*преподаватель теоретических дисциплин, методист*

*МАУДО «ДМШ №6 им. С. Сайдашева»*

*г. Набережные Челны*

### **Введение**

В 8 Детских музыкальных школах и школах искусств г. Набережные Челны обучается порядка 4000 учащихся в возрасте от 7 до 15 лет. Это около 6,5% от общего количества школьников города (примерно 62 тыс.). Дети получают образование по 25 музыкальным специальностям. Далеко не все выпускники выбирают для себя музыку в качестве основной профессии, тем не менее, все они в перспективе выполняют в обществе значимую роль. Независимо от выбора профессии, они воспроизводят национально-культурную элиту республики, а значит определяют духовные потребности общества в целом и основные векторы социально-культурного развития региона. Нередко именно выпускники школ искусств заполняют концертные, театральные, выставочные залы, иницируют и реализуют культурные проекты, финансируют их и, тем самым, вносят важный вклад в духовное развитие общества.

В полиэтничных регионах выпускники школ искусств принимают активное участие в решении важнейшей задачи сохранения и развития единого российского культурного пространства, развития всех национальных культур, которые в него входят, развития идей гуманизма. В этом отношении республика Татарстан считается одним из наиболее благополучных регионов в России. Тем не менее, многочисленные исследования современной российской молодежи демонстрируют отсутствие понятных, общепринятых и актуальных жизненных ориентиров, и моральных ценностей [3]. А по результатам мониторинга социальных сетей в РТ имеет место латентный межэтнический и межконфессиональный конфликт, что в будущем чревато обострением социальных противоречий.

Согласно Концепции развития системы образования в Республике Татарстан до 2025 г. целью деятельности всех образовательных организаций является совершенствование системы национального образования как важнейшей составляющей сохранения и развития национальных культур и языков в условиях глобализации. Большую роль играет поликультурное музыкальное образование детей, направленное на изучение музыкальной культуры разных народов с учетом этнотолерантной парадигмы. Этническая музыкальная культура осознается сегодня как значительный фактор духовности, преемственности поколений, приобщения к национальным жизненным истокам. Его можно рассматривать как специально организованный процесс воспитания любви к Родине, формирования

ценностных ориентаций, культурных потребностей на основе родной музыкальной культуры и культуры народов региона, страны, мира, воспитания культурного плюрализма, толерантности.

Вместе с тем, данные социальных опросов демонстрируют недостаточную вовлеченность и осведомленность молодежи Татарстана в сфере музыкальной этнокультуры. Подобные выводы можно сделать на основе анализа публикаций в российской и республиканской печати, статистических сборников и информационно-аналитического бюллетеня «Молодежный вестник Татарстана». Об этом же свидетельствуют результаты республиканских социологических исследований по проблеме музыкального воспитания в городской и сельской местности [см.: 1; 2; 4]. Перегруженность детей в сфере общего и дополнительного образования делает целесообразным решение этой проблемы преимущественно за счет досуговой, внеурочной деятельности, в том числе, посещения учреждений культуры (театров, концертных залов, музеев). Однако в Набережных Челнах возможности для этого ограничены. Дом дружбы народов, в котором функционируют 18 национальных общин, специализируется преимущественно на фольклорном материале, практически не затрагивая музыкальную классику. Татарский драматический театр им. А. Гилязова и русский драматический театр «Мастеровые» не имеют в своем репертуаре музыкальных спектаклей для детей. Детский театр Органного зала отдает предпочтение мировой и русской классике. В музеях города полностью отсутствуют экспозиции, связанные с народной и классической музыкой.

Проект "Интерактивный музей музыкальной культуры Татарстана" призван восполнить этот недостаток и способен внести существенный вклад в этнокультурное развитие молодежи Закамского региона. Музей может стать площадкой для проектной деятельности, в ходе которой учащиеся ДМШ и ДШИ смогут не только приобщаться к музыкальной культуре народов Татарстана, но и самостоятельно транслировать её в молодежной среде города и региона. Так, интерактивные экскурсии в Музее будут проводить юные экскурсоводы, освоивший этот новый для них вид деятельности в ходе реализации проекта. На базе Музея будет проведен ряд тематических мероприятий для детей, в ходе которых они в увлекательной форме усвоят необходимые знания для участия в республиканской олимпиаде по музыкальной литературе. Интерактивный музей с использованием современных технологий, наиболее полно отвечает запросам подростков, безусловно ориентированных на компьютер и иные цифровые гаджеты. Это ресурс, обеспечивающий их включенность и мотивированность и повышающий эргономику их восприятия, является значимым фактором эффективности учебного и воспитательного процесса.

### Список литературы:

1. Давлетшина Д.М. Музыкальная культура как фактор формирования духовных ценностей студенческой молодежи (на материалах Республики Татарстан)\_ Автореферат диссертации.- Казань, 1998
2. Исхакова Н.Р. Музыкальная культура как фактор формирования у школьной молодежи общечеловеческих ценностей/ Автореферат диссертации. - Казань, 2002
3. Лагун А.В., Размазина М.А. Проблемы современной молодежи: взгляд изнутри . – М.: ИНТЕЛРОС. - 2020. №4. URL: [http://www.intelros.ru/readroom/credo\\_new/k4-2020/print:page,1,42850-problemy-sovremennoy-molodezhi-vzglyad-iznutri.html](http://www.intelros.ru/readroom/credo_new/k4-2020/print:page,1,42850-problemy-sovremennoy-molodezhi-vzglyad-iznutri.html)
4. Миннегулов Р.М. Музыкальное воспитание в системе развития духовного потенциала учащейся молодежи состояние, тенденции, рекомендации (на материалах Республики Татарстан)/. Автореферат диссертации. - Казань, 2006

### АНСАМБЛЕВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В УЧЕБНОМ И ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ ДШИ

*Поликарпова Ю.В.,  
преподаватель по классу аккордеона  
МАУ ДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Многовековое развитие мировой музыкальной культуры подтверждает, что исполнительство, будь то инструментальное или вокальное немислимо без ансамблевого музицирования. Понятие ансамбль, широко бытующие в различных сферах человеческой деятельности в музыке обычно имеет двойное значение. Первое - это ансамбль как коллектив-дуэт, трио, квартет т.д. Второе - ансамбль как качество звучания, как степень слаженности, стройности. Говоря «хороший, плохой ансамбль», чувство ансамбля подразумеваемся при этом качественную сторону понятия.

Современная музыкальная педагогика исполнительства на народных инструментах наряду с индивидуальным подходом к учащимся, уделяет все более пристальное внимание различным формам коллективного музицирования.



Ансамбль имеет большое значение для разностороннего музыкального воспитания учащегося, поэтому в учебный план школ искусств в дополнение к дисциплине «Специальный музыкальный инструмент. Баян, аккордеон» был введён предмет «Ансамбль аккордеонистов, баянистов», «ансамбль балалаечников, домристов и оркестр русских народных инструментов». Как показала практика, занятия в различных ансамблях нравятся всем учащимся без исключения.

Известно, что ансамблевая игра значительно расширяет музыкальный кругозор учащегося, развивает такие качества, необходимые музыканту, как умение слушать не только собственное исполнение, но и партнёра, общее звучание всей музыкальной ткани пьесы; воспитывает умение увлечь своим замыслом товарища, а когда это необходимо подчиниться его воле; активизирует фантазию и творческое начало, заостряет ощущение звукового колорита; повышает чувство долга и ответственности за знание своей партии, ибо совместное исполнительство требует свободного владения текстом, прививает учащимся чувство товарищества. Особенностью ансамблевого музицирования является воспитание чувства ответственности учащихся за качество освоения собственной партии, достижения исполнителями точности в темпе, ритме, штрихах, динамике, агогике, специфике тембрового звучания, что способствует созданию единства и целостности музыкально-художественного образа исполняемого произведения.

К основным ансамблевым навыкам можно отнести «чувство партнёра», умение слушать солиста или группу солистов, и помогать им в воплощении исполнительских

намерений, навыки самоконтроля и самооценки собственных и коллективных игровых действий. Одинаковые ощущения характера и темпа произведения, соответствие приёмов звукоизвлечения — именно эти требования являются важнейшими для совместной игры. Игра в ансамбле требует от учащихся так же умения передавать партнёру мелодию, сопровождение, пассаж, не разрывая при этом музыкальной ткани.

Воспитанием навыков ансамблевого музицирования необходимо заниматься на протяжении всего времени обучения в музыкальной школе или школе искусств. Освоение первоначальных навыков игры в ансамбле происходит с первых шагов обучения в инструментальном классе. В начале — это ансамбль ученика и педагога, когда ученик исполняет мелодию, а педагог аккомпанирует, затем партиями меняются: простейший аккомпанемент поручается самому ученику для того, чтобы научить его гибко сопровождать мелодию, исполняемую педагогом. В процессе такой работы ученик приобретает первоначальные ансамблевые навыки «солирования», когда нужно ярче выявить свою партию и «аккомпанирования» - умение отойти на второй план ради единого целого.

Любой учебный детский коллектив ДМШ и ДШИ является исполнительским коллективом, объединённым и организованным творческими целями, и задачами. На занятиях ансамблем овладевают и совершенствуют, наряду с занятиями музыкальным инструментом, исполнительскую технику и навыки игры на баяне, аккордеоне, балалайке, домре. Кроме того, у учащихся развивается музыкально-эстетический вкус и эстетическое отношение к музыкальному искусству. Любой учебный детский коллектив музыкальной школы и детской школы искусств является исполнительским коллективом, объединённым и организованным творческими целями, и задачами. Поэтому итогом проделанной работы могут быть выступления на классном, учебном, школьном концерте. Очень важно, что коллективные выступления дают возможность играть на сцене детям с разными музыкальными данными, делают их более уверенными в своих силах.

Приступая к работе над ансамблем, педагог должен, прежде всего, рассказать об исполняемом произведении, дать учащимся общее представление о характере его музыкального содержания, форме, о значении и функции каждой партии, познакомить с автором. Вначале с каждым участником ансамбля нужно пройти его партию. При работе над ансамблевым исполнением, педагогу необходимо обратить внимание на то, чтобы ясно прослушивалась основная мелодическая линия, чтобы фактура не заглушала мелодию, а бас служил хорошей метроритмической основой. Очень важно определить правильный темп ансамблевого произведения, тщательно отработать все указанные в тексте замедления и ускорения темпа. Как правило, всеми отклонениями темпа «руководит» ученик или группа учеников, исполняющих первую партию.

Все известные сборники пьес для ансамблей адресованы учащимся уже обладающими всеми необходимыми умениями и навыками, о которых говорилось выше. Но практика показала, что учить играть вдвоём нужно начинать с самых первых шагов обучения игре на том или ином инструменте. Поэтому на уроках мы исполняем произведения, предназначенные дуэту учитель - ученик, а на занятиях музицирования — произведения для учеников.

Для первоклассников, не обладающих необходимыми исполнительскими навыками, проводятся занятия в игровой форме, где оба ребёнка или группа детей вместе, должны выполнять задания, затем ритмические упражнения, например, проговаривая слова песенки, прохлопать ритм; проговаривая слова, прошагать; шагать и хлопать ритм. Такие задания можно варьировать: кто-то шагает, кто-то прохлопывает слова песенки и т.п.

Научившись извлекать звуки, предлагаются задания-игры в унисон, вопрос-ответ и т.д., что может придумать педагог для интересного и увлекательного хода урока. Так как для таких маленьких учащихся нет необходимого репертуара, поможет умение педагога переложить любое

произведение на ансамбль. Материал можно брать из сборника Г.И Бойцовой «Юный аккордеонист» (Москва: «Музыка», 1994 год). Ведь именно на начальном этапе ставится задача добиться заинтересованности, восприимчивости, творческой активности, вовремя и правильно развивать музыкальные задатки ребёнка.

Коллективный характер работы при разучивании, работе и исполнении произведений, общие цели и задачи, формирование сознательного отношения к делу и чувство ответственности перед своими товарищами, делают класс ансамбля увлекательной и эффективной формой учебно-воспитательного процесса.

Всё выше сказанное в данной работе, касающееся исполнительства в ансамблях, относится к учащимся ДМШ и ДШИ уже сознательно определившимися в выборе музыкального инструмента, да и вообще, решившими посвятить себя занятиям музыкой. Но ансамбли и оркестры народных инструментов имеют огромный потенциал, способный привлечь к музыке детей дошкольного и младшего школьного возраста ещё не определившихся в своих пристрастиях.

К сожалению, в настоящее время доступность музыки не означает, что она имеет высокую художественную ценность. Ситуация усугубляется ещё и тем, что, не получив необходимого музыкального образования, ребёнок ограничивает себя в познании музыкальной культуры и становится заложником уровня своего развития. Поэтому как никогда остро встаёт проблема поиска активных форм музыкального воспитания, особенно на начальном этапе. Одним из активных средств, приобщения детей к музыкальной деятельности, являются народные инструменты. Музыкальные занятия с использованием народных инструментов проходят, как правило, на высоком творческом, эмоциональном и познавательном уровне. Игра на народных инструментах выступает как эффективное средство личностного раскрытия ребёнка, проявления и самовыражения его в творчестве. В то же время, народные инструменты, являющиеся носителями духовных ценностей и творческого потенциала народа, помогают в решении задач воспитания, бережного отношения к культуре своего народа.

Педагоги активно используют игру детей в оркестрах народных инструментов очень различных по своим звуковым характеристикам. Искристо-звонкие коробочки, трескучие рубели, эффективные трещотки, красочно расписные весёлые ложки и другие ударные инструменты оркестра являются ярким художественно-выразительным средством на начальном этапе музыкального воспитания детей, а также подготавливают их к освоению более сложных народных (духовых, струнных) и других музыкальных инструментов.

Все инструменты изготавливаются с учётом возрастных и психолого-педагогических особенностей детей дошкольного и младшего школьного

возраста, а также красочно декорированы (роспись, резьба, выжигание), что является не только стимулом к освоению этих инструментов, но и приносит детям радость от общения с красотой, воплощающей искусство русского народа.

С самых первых занятий ребёнок включается в активную музыкальную деятельность, получает мощный творческий импульс, направленный на его эмоционально-эстетическое и музыкальное развитие. Доступность народных инструментов, быстрота их освоения и универсальность в применении, эффективное воздействие на развитие детей в процессе музыкального воспитания, лёгкость организации ансамблевого исполнительства на этих инструментах приносит детям состояние радости, создают предпосылки для дальнейшего занятия музыкой.

В процессе исполнительства на народных инструментах создаётся благоприятный психологический климат, способствующий раскрытию детских индивидуальных и коллективных качеств, учитываются природные особенности детей разного возраста, создаётся механизм обратной связи между детьми и педагогом, образовывается развивающая среда для проявления творческой активности детей.

Знакомство с народными инструментами, погружающих детей в волшебную страну звуков, способствует формированию у ребёнка музыкального вкуса и действительных эстетических переживаний от музыки. Народные музыкальные инструменты помогают детям новыми глазами посмотреть на окружающий мир, ощутить удивительную гармонию. Рождаются нежное и трепетное отношение к истории, традициям своего края и народа. Постепенно ребёнок подготавливается к осмысленному восприятию музыки самых различных направлений и стилей. Народные музыкальные инструменты помогают образовывать через исполнительские формы связь традиционности и современного восприятия действительности. Ребёнок идёт по пути постижения прекрасного, создавая красоту своим творчеством, несущим позитивную энергию, поэтому можно быть уверенным, что и в будущем он выберет для себя путь созидательной деятельности и активной жизненной позиции.

### **Список литературы:**

1. Имханитский М.Ц. У истоков русской народной оркестровой культуры. - М.: Музыка, 1984
2. Бойцова Г.И. Юный аккордеонист. - М.: Музыка, 1994
3. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. - Ростов-на-Дону: Феникс, 2002
4. Крылова М.П. Мои первые ноты. - С-Пб.: Композитор, 2006

## СИНДРОМ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ВЫГОРАНИЕ У УЧИТЕЛЕЙ

*Помазкина Л. Л.,  
преподаватель по классу фортепиано  
МАУ ДО «Детская школа искусств №7»  
г. Набережные Челны*

На Европейской конференции ВОЗ в 2005 году сообщалось, что от «профессиональных стрессов» страдает около трети специалистов социономических профессий, но более всего – учителя.

Разноплановость педагогической деятельности, с одной стороны, помогает педагогу развиваться, изменяться и открывать все новые грани своей личности, но, с другой стороны, способствует стрессу.

Важно осознавать, что стресс может играть как конструктивную роль в жизни человека, мобилизуя его энергию в сложной ситуации, так и деструктивную, снижая эффективность его деятельности.

Какой стресс мы переживаем – конструктивный или деструктивный, – зависит от нашей чувствительности к высоким требованиям сложной жизненной ситуации, от наших возможностей противостоять трудностям..

У каждого человека есть определенный «порог чувствительности к стрессу», и чем он выше, тем большие эмоциональные, интеллектуальные и физические нагрузки он может выдержать. Но если воздействие стрессогенного фактора продолжается, усиливается и становится выше «порога чувствительности», то это начинает разрушительно действовать на человека.

Однако организм наш очень мудрый, он быстро реагирует на нарушение баланса, и независимо от нашего желания срабатывает определенный защитный механизм. Об одном из таких защитных механизмах, получившем не очень благозвучное название – синдром эмоционального выгорания (СЭВ), – и пойдет речь.

Что такое эмоциональное выгорание?

Выгорание – это своеобразной уход, если хотите, психологическая размолвка человека с работой в ответ на продолжительный стресс или на разочарование. По словам психолога Буриша, «тот, кто выгорает, когда-то должен был загореться». Эмоциональному выгоранию подвержены люди, очень включенные в свою работу, отдающие ей эмоции, знания, время.

Этот профессиональный «запал» не приводит к негативному состоянию, если собственный вклад соответствует ожидаемому результату, моральному и материальному вознаграждению. В случае несоответствия вложенных усилий и полученных результатов могут возникнуть первые симптомы эмоционального выгорания.

Обобщение результатов исследований разных авторов позволяет выделить три группы факторов риска синдрома выгорания: личностные, ситуативные и профессиональные требования.

Личностные факторы: переживание несправедливости, переживание социально-экономической нестабильности, «трудоголизм», низкая самооценка, эмоциональная неустойчивость, нереалистичные ожидания.

Ситуативные требования: социальное сравнение и оценки других, «трудные» ученики, межличностные конфликты, перегрузки.

Профессиональные требования: сложные взаимодействия, эмоционально насыщенное общение, необходимость постоянного саморазвития и повышения профессиональной компетентности, адаптация к новым людям, высокая ответственность за дело и за других, самоконтроль и волевые решения, «бумажная» работа.

Факторы риска

Синдром эмоционального выгорания может развиваться как у учителей с большим стажем работы, так и у молодых педагогов, только начинающих свою профессиональную деятельность. Высокий уровень проявления этого состояния у учителей с большим стажем обусловлен длительным воздействием профессиональных стрессов, а у молодых учителей – вхождением в новую профессиональную сферу.

Как и любое психическое явление, состояние эмоционального выгорания для самого человека не может идти только под каким-то определенным знаком – минус или плюс.

Да, это состояние защищает человека от эмоционального и физического перенапряжения за счет отключения эмоционального реагирования на внешние психотравмирующие воздействия.

Однако подобная экономия сказывается на эффективности выполнения профессиональных обязанностей и отношениях с другими людьми. Человек, у которого в профессиональной деятельности развились симптомы психического выгорания, не только разрушает собственную личность и здоровье, но может причинить вред тем людям, которые обращаются к нему за помощью.

Признаки проявления СЭВ

Развивается это состояние по стадиям, словно шагает по ступеням.

Стадия эмоционального истощения. Первая стадия связана с возникновением негативных переживаний, чувства эмоционального опустошения: «ничего я не хочу», «все одно и то же, ничего интересного», и т.п. Эмоциональные перегрузки приводят к попытке самосохранения через отстраненность.

Стадия деперсонализации. Эта стадия связана с возникновением бесчувственного, а иногда и циничного отношения к людям, в частности, к ученикам: «им ничего не надо, а мне больше их надо?», «неблагодарные, столько сил на них трачу, и все без толку», «ученики сейчас глупые, но хитрые» и т.д. Возникает формальность в отношениях учитель – ученик: «Я не воспитатель, не нянька, а учитель, дам информацию – кто хочет и может, тот поймет, а нет, так нет». Часто жертвой негативного отношения становится ни в чем не повинный человек.

Редукция личностных достижений. По мере развития синдрома проявляется снижение чувства собственной компетентности в своей работе, уменьшение ценности своей деятельности, снижение профессиональной мотивации, перекалывание ответственности на других. Появляется чувство собственной несостоятельности, безразличие к работе: «ничего не получается», «эта профессия – не моя, а что мое?.. не знаю...», «быстрее бы день в школе прошел», «какой смысл в моей работе – не знаю, они и без музыки будут больше нас зарабатывать». Это уже проявление третьей стадии эмоционального выгорания, которая может привести человека к обесцениванию усилий и потере веры в смысл жизни.

Можно сказать, что синдром эмоционального выгорания затрагивает все уровни человеческой организации, происходят изменения физического, эмоционального, интеллектуального состояний, а также изменение поведения человека.

1. Физические изменения: изменение веса, бессонница, плохое общее состояние здоровья.

2. Эмоциональные изменения: безразличие, усталость, ощущение беспомощности и безнадежности, раздражительность, неспособность сосредоточиться, чувство вины, истерики, преобладает чувство одиночества.

3. Поведенческие симптомы: во время работы появляется усталость и желание отдохнуть; безразличие к еде; малая физическая нагрузка; падение интереса к досугу, социальные контакты ограничиваются работой.

4. Интеллектуальное состояние – падение интереса к новым теориям и идеям в работе, к альтернативным подходам в решении проблем; большее предпочтение стандартным шаблонам, рутине, чем творческому подходу.

Профилактика синдрома эмоционального выгорания

Обращаем внимание на три основных фактора: на улучшение условий труда (организационный уровень), на характер складывающихся взаимоотношений в коллективе (межличностный уровень), на личностные реакции и уровень своего здоровья (индивидуальный уровень).

Соблюдая перечисленные ниже рекомендации, можно предотвратить возникновение СЭВ, или снизить его, если синдром уже проявляется:

- определение для себя краткосрочных и долгосрочных целей (достижение краткосрочных целей приносит очень важное для оптимального эмоционального состояния человека – состояние успеха);

- использование «тайм-аутов», что необходимо для обеспечения психического и физического благополучия (отдых от работы);

- овладение умениями и навыками саморегуляции (релаксация, положительный настрой);

- профессиональное развитие и самосовершенствование (обмен профессиональной информацией, что дает ощущение более широкого мира, нежели тот, который существует внутри отдельного коллектива; для этого существуют различные способы – курсы повышения квалификации, конференции и пр.);

- уход от ненужной конкуренции (бывают ситуации, когда ее нельзя избежать, но чрезмерное стремление к выигрышу порождает тревогу, делает человека агрессивным);

- эмоционально-личностное общение (когда человек анализирует свои чувства и делится ими с другими, вероятность выгорания значительно снижается, или процесс этот оказывается не столь выраженным);

- поддержание хорошей физической формы (не стоит забывать, что между состоянием тела и разумом существует тесная связь);

- умение рассчитывать и обдуманно распределять свои нагрузки;

- возможность переключаться с одного вида деятельности на другой.

Важно помнить, что положительные эмоции менее устойчивы и более затратны в плане психологической энергии. Негативные эмоции подпитывают сами себя, и чем больше мы в них погружаемся, тем дольше они будут длиться.

На одном тренинге, когда говорили о выгорании, возник вопрос: а как же наши бабушки-прабабушки? У многих по 8-10 детей, хозяйство, вечный недосып и никаких шансов на отпуск на пляже. Как они все не выгорали?

Ну, во-первых, выгорали, конечно. Но не все и не обязательно. Очень многие оставались живыми, теплыми, и радовались детям, солнышку, праздникам.

В мастерских по голосовым практикам есть такое упражнение: все стоят в кругу и поют очень древние славянские звукосочетания (по сути, мантры), кто как может и хочет, но “свободным голосом”, тем которым поют в деревнях. А по очереди встают в центр круга, в фокус звукового потока. Это незабываемое ощущение – промывает изнутри начисто.

Не только пение, но и другая музыка, и танцы – предки с выгоранием работали куда эффективнее современных психологов.

Такие вещи удовлетворяют множество потребностей сразу.

Во-первых, это занятие, ориентированное на процесс, а не на результат, то есть поют, играют и танцуют не для того, чтобы потом «выступить», а ради самого пения, музыки и танца.

Во-вторых, каждый чувствует свою принадлежность к целому, свою роль, свою незаменимость.

В-третьих, очень важно, что в общем хоре или танце никто не заикливался на мелких погрешностях. Оступился, сбился – догоняй и пой – пляши дальше.

Добрые советы против профессиональной деформации и «выгорания»:

1. Перестаньте искать в работе счастье или спасение. Она - не убежище, а деятельность, которая хороша сама по себе.

2. Если вам хочется кому-то помочь или сделать за него его работу, задайте себе вопрос: так ли уж ему это нужно? А может он справится сам?

3. Разговаривайте с людьми по пустякам – тоже лекарство от стресса.

4. Используйте обеденный перерыв для прогулки, отдыха и непосредственно для обеда.

5. Оцените ситуацию: если мысль о работе вызывает раздражение и усталость, пора принимать меры.



Поэтому каждый человек может осознанно выбрать – будет ли он выгорать под напором внешних обстоятельств, или прилагать энергию для поиска новых ресурсов своей личности через нахождение новых смыслов.

### Список литературы:

1. Бабич О.И. Профилактика синдрома профессионального выгорания педагогов: диагностика, тренинги, упражнения. – Волгоград: Учитель, 2009.- 122с.
2. Осухова Н.Г. Профессиональное выгорание, или как сохранить здоровье и не “сгореть” на работе. – М.:Педагогический университет “Первое сентября”, 2011.-56с.
3. Петрановская Л.В. Что делать если...- Издательство АСТ, 2019.-162с.

## ЦИФРОВОЕ ФОРТЕПИАНО В РАБОТЕ ПЕДАГОГА И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В ДМШ И ДШИ

*Проскурина М. В.,  
преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер  
МАУДО «Детская музыкальная школа №1»  
г. Набережные Челны*

Интерес к музыкально-компьютерным технологиям среди преподавателей, концертмейстеров и учащихся детских музыкальных школ и школ искусств возрастает год от года. Все более популярным становится цифровое фортепиано. Его можно использовать сольно и для игры в ансамблях, для аккомпанемента в оркестровых и вокальных классах, в маленьких помещениях и на больших концертных площадках. Оно позволяет освоить множество музыкальных стилей и направлений, раскрывает творческий потенциал детей.

Активируется цифровое фортепиано путем нажатия кнопки «Power». Перед началом игры рекомендуется установить необходимый уровень громкости («VOLUME»).

Использование цифрового фортепиано на начальном этапе обучения помогает развивать тембровый слух ученика, так как оно имеет 250 тембров, разделенных на 8 групп. Для того, чтобы выбрать тембр, надо нажать кнопку «TONE», «REGISTRATION» (должна гореть верхняя лампа). При помощи кнопок с «GRAND PIANO» - «MODERN» по «VARIOUS/GM TONES»

выбираем желаемую группу тембров. При помощи кнопки «NO/YES» выбираем желаемый тембр.

Можно разделить клавиатуру между двумя тембрами: сначала нажимаем кнопку «SPLIT», «SPLIT POINT» затем выбираем тембр для нижнего диапазона клавиатуры. Для отмены разделения клавиатуры и возврата инструмента к одному тембру нажимаем кнопку «SPLIT», «SPLIT POINT».

Можно задать местоположение на клавиатуре, в котором она разделится на левую и правую стороны (задать точку разделения): держим кнопку «SPLIT», «SPLIT POINT» до тех пор, пока на дисплее не отобразится «SPLIT POINT». Затем нажимаем клавишу, которая будет левым пределом правой части клавиатуры. Если нажмем кнопку «SPLIT», «SPLIT POINT», то экран настройки точки разделения будет отменен (можно играть).

После выполнения операции разделения клавиатуры может оказаться, что нижние ноты нижнего диапазона слишком низкие или верхние ноты верхнего диапазона слишком высокие. Можно использовать функцию октавного переноса для изменения высоты верхнего и нижнего диапазонов вверх или вниз с шагом в октаву: удерживая кнопку «FUNCTION» нажимаем кнопку «TONE», «REGISTRATION». При помощи кнопки «ACCOMP ON/OFF», «PART» выбираем диапазон, октаву которого хотим изменить: U1 – основной тембр, L1 – тембр левой стороны клавиатуры. При помощи кнопки «NO/YES» переносим октаву выбранного диапазона (от -2 до 2). Если нажмем кнопку «FUNCTION», то экран функции октавного переноса будет отменен (можно играть).

В формировании исполнительских навыков начинающего музыканта немаловажную роль играет развитие устойчивости метроритмической пульсации. В решении данной задачи может помочь цифровое фортепиано: оно имеет встроенную функцию метронома. Чтобы включить метроном, надо нажать кнопку «METRONOME». Можно задать от двух до шести долей в такте для метронома (на первую долю каждого такта будет звучать колокольчик; при задании нуля колокольчик звучать не будет): удерживаем кнопку «METRONOME» нажатой до тех пор, пока на дисплее не появится экран установки количества долей в такте «METRONOME BEAT». При помощи кнопки «NO/YES» выбираем количество долей в такте.

Цифровое фортепиано имеет 180 встроенных моделей автоаккомпанемента, разделенных на три группы (четвертая группа – собственные оригинальные стили). Автоаккомпанемент заменяет личную аккомпанирующую группу. Использование автоаккомпанемента делает исполнение более ярким и интересным для маленького артиста. Нажатием кнопки «RHYTHM», «USER SONGS» включаем режим автоаккомпанемента. При помощи кнопок с «MUSIC PRESETS» - «POPS/JAZZ» по «RHYTHM EDITOR» - «USER RHYTHMS» выбираем желаемую группу. При помощи кнопки «NO/YES» выбираем стиль. При помощи кнопки «TEMPO» регулируем темп. Для восстановления стандартной установки темпа для выбранного стиля одновременно надо нажать обе кнопки «TEMPO». Затем нажимаем кнопку «ACCOMP ON/OFF», «PART» (будут звучать все партии аккомпанемента).

Если индикаторная лампа не горит (режим выключен), то будут звучать только партии ударных инструментов. Для перевода автоаккомпанеента в режим ожидания синхронного старта надо нажать кнопку «SYNCHRO/ENDING», «PAUSE». Одновременно с исполнением аккорда на левой стороне клавиатуры начнет исполняться автоаккомпанемент. Для запуска исполнения партии ударных инструментов без исполнения аккорда надо нажать кнопку «START/STOP», «PLAY/STOP». Чтобы выключить автоаккомпанемент, надо нажать кнопку «START/STOP», «PLAY/STOP». Если нажмем кнопку «SYNCHRO/ENDING», «PAUSE», то перед остановкой исполнения автоаккомпанеента будет исполнена модель концовки.

Если после выбора модели автоаккомпанеента удерживать кнопку «RHYTHM», «USER SONGS», то цифровому фортепиано будут автоматически присвоены установки тембра, темпа и др. в соответствии с выбранной моделью стиля и инструмент войдет в режим ожидания синхронного старта автоаккомпанеента.

Очень важно на начальном этапе обучения научиться анализировать свое исполнение. Нелегко, порой, бывает юному музыканту совместить исполнение на музыкальном инструменте с умением слышать и слушать себя. В этом случае исполнение можно записать. Данная функция так же имеется на цифровом фортепиано. Чтобы включить записывающее устройство, необходимо дважды нажать кнопку «RECORDER» (индикаторная лампа не горит – записывающее устройство выключено, индикаторная лампа горит или мигает – записывающее устройство включено). Задаем тембр, стиль и другие настройки, которые хотим использовать. Запись начнется, как только начнем играть на инструменте. Когда закончим играть, следует нажать кнопку «START/STOP», «PLAY/STOP». Для воспроизведения записанных данных необходимо еще раз нажать кнопку «START/STOP», «PLAY/STOP». Для выключения записывающего устройства следует нажать кнопку «RECORDER», чтобы ее индикаторная лампа погасла.

Новая запись замещает (удаляет) ранее записанные данные.

Цифровое фортепиано имеет встроенную функцию транспонирования. Для выбора параметра «Transpose» («Транспонирование») необходимо нажать кнопку «FUNCTION». При помощи кнопки «NO/YES» изменяем установку выбранного параметра (регулируем тональность инструмента с шагом в полутон: от -12 до 00 до 12 полутонов). После выбора установки параметра «Transpose» строй цифрового фортепиано изменится. Для возврата к экрану функций следует нажать кнопку «FUNCTION».

Современная музыкальная школа не должна отставать от требований времени, а значит, современный преподаватель и концертмейстер должен уметь использовать музыкально-компьютерные технологии в своей деятельности.

### Список литературы:

1. Цифровое фортепиано PX-330BK. Руководство пользователя

## ИСКУССТВО КАК СРЕДСТВО СОХРАНЕНИЯ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Ризатдинова Р.И.,  
преподаватель рисунка,  
живописи, композиции  
МБОУ ДО "Детская художественная школа № 2"  
г. Альметьевск*

Сохранение культуры каждого народа и ее развитие - проблема для многонациональной России, потому что в современном обществе именно культурный уклад этноса способен обеспечить успешную адаптацию индивида к условиям интенсивных перемен во всех сторонах его жизни.

Очень важно помочь каждому человеку в формировании его личной духовности, придающей человеческой жизни высшее измерение, высшее значение и смысл. Среди факторов воспитания духовной культуры подрастающего поколения в системе дополнительного образования особое место занимает изобразительное искусство, которое обладает огромной силой педагогического влияния на духовность человека.

Система дополнительного образования – важнейший социокультурный регулятор общества. Именно образование призвано обеспечить вхождение человека в культуру через приобщение его к культурным ценностям.

Цель социума – воспитание и развитие личности, готовой к созидательной, творческой деятельности, способной мыслить глобально, понимать себя и других, понимать культуру не только своего народа, но и других народов, культуру человечества в целом.

Образование – это целенаправленный процесс воспитания и обучения в интересах человека, общества, государства, мира.

Задачей преподавателей является организация развития и формирования целостной личности ученика, духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального потенциала, сохранение нравственности и физического здоровья.

В русской педагогике о роли искусства на становление личности писали В.Г. Белинский, Д.И. Писарев, Н.Г. Чернышевский, А.Сапожников, П.П. Чистяков, К. Юон и другие. В советский период идею использования искусства в образовании реализовывали в своих трудах ведущие советские педагоги: Н.К. Крупская, А.В. Луначарский, С.Т. Шацкий, П.П. Блонский, А.С. Макаренко, В.А. Сухомлинский.

Искусство – одно из самых сильных средств формирования духовной культуры. Как источник культуры оно играет особенную роль в силу своего доступного интернационального языка и беспрепятственно может быть использовано как фактор понимания человеком контекста современной мировой культуры.

Искусство – это прежде всего воспитание души и чувств, уважения к духовным ценностям. Оно не только отражает жизнь, но и формирует ее, создает представление о прекрасном, окрыляет мечту, делает богаче человеческую душу, учит состраданию, взывает к нашей совести, побуждает задуматься о жизни, о наших поступках. Его воспитательная миссия заключается в призыве к добру и справедливости, в прозрении более совершенного мира. Посредством изобразительного искусства происходит формирование сильной, творческой, жизнеспособной личности, оно «позволяет полнее ощутить ценность жизни, почувствовать ее пульс, течение: оно облагораживает внутренний мир личности».

Какими же объективными возможностями воздействия на духовный мир человека обладают произведения искусства? На основе духовного общения между произведением искусства и реципиентом, возникает воздействие произведения искусства на личность, на ее подсознательные установки, вкусы и сознательные идеалы, а через них на поведение и деятельность человека. Таким образом, произведение искусства выступает как субъект, а личность реципиента как объект его воздействия. Чувства, возбуждаемые произведением искусства, включаются в комплекс высших духовных потребностей человека. Эти чувства связаны с волевым стремлением к совершенству, идеалу, воплощенным в произведениях искусства, доставляют наслаждение.

Искусство помогает растущему человеку постигать мир, даёт пищу уму, учит мыслить широко и нестандартно, приобщает к духовной культуре народа, воспитывая чувство патриотизма, пробуждает нравственную, и гражданскую активность. И в результате способствует гармоническому развитию личности, необходимому для общества.

Реальность сегодняшнего дня диктует необходимость поиска способов взрастить в душах подрастающего поколения потребность освоения таких вечных общечеловеческих ценностей, как Истина – Добро – Красота – Вера – Надежда – Любовь; и в конечном итоге приблизиться к достижению цели педагогики – воспитанию «человека будущего».

Однако, как сказал А.Ф. Лосев, «без прошлого нет будущего». Такого же мнения придерживался и Л.Н. Гумилев, любивший афоризм: «Кто владеет прошлым – тот владеет настоящим; кто владеет настоящим – тот владеет будущим». А прошлое – это наша связь с народной культурой, культурой нации, национальными традициями, с землей, гармоничные отношения между человеком и природой, между микро- и макрокосмосом.

В связи с этим, на первый план можно выдвинуть следующие идеи:

- культура должна оказывать эффективное воздействие на духовное, нравственное развитие личности;
- индивид, в свою очередь, – испытывать потребность в истинной культуре, в овладении ее ценностями.

Приобщение учеников к народной культуре – наиболее прямой путь решения этой задачи, что предполагает активную педагогическую деятельность

с позиций возрождения национальных устоев, формирования глубокого знания традиций и обычаев у подрастающего поколения.

Для развития культуры в обществе должна быть культурная осведомленность подрастающего поколения, более того – поликультурная среда, то есть среда, владеющая не только отечественными культурными ценностями, но и ценностями, принадлежащими всему человечеству.

Большую роль в этом играют конференции и совещания по тем или иным аспектам культурного сотрудничества, различные конкурсы и выставки.

Обращение к искусству, развитие художественно-образного мира ученика, приобщение его к практической-духовной деятельности художника создает возможность решения общей проблемы повышения духовной культуры молодёжи. Духовно-нравственная ценность такой работы с молодёжью состоит в формировании у неё чувства сопричастности с окружающим миром и человеком как таковым, формировании неутилитарной ценности жизни. Поэтому, говоря о необходимости формирования национального самосознания, мы делаем акценты на таких его сторонах, как воспитание чувства уважения к другим народам, их культуре, с одной стороны, и признание самобытности, уникальности культуры каждого народа, с другой. Организуя деятельность ученика, выводящую его на постоянное и многоплановое общение с искусством, мы развиваем физиологические предпосылки и психологические возможности социального развития воспитанника: способность понимать различные культурные ценности и культуры в кризисных условиях в современном обществе, которые оказывают влияние на всех.

Богатство национальных культур и цивилизаций, разнообразие языков-выразителей этих культур – это самое большое достояние и ценность, которую имеет человечество, и наша обязанность - сохранить и приумножить его для нынешнего поколения, для наших детей и внуков.

### **Список литературы:**

1. Albert Schweitzer. Kultur und ethik. Munchen, 1960. Благоговение к жизни/Для научных библиотек. Перевод с немецкого Н.А. Захарченко и Г.В. Колшанского. Общая редакция и предисловие проф. В.А. Карпушина . – М.: Прогресс, 1973
2. Ильин И.А. Путь духовного обновления. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006.- 365 с.
3. Концепция модернизации российского образования на период до 2010

## ВОСПИТАНИЕ ЛИЧНОСТИ В ДЕТСКОМ АНСАМБЛЕ

*Рябова Э.З., Куманеева М.В.,*

*преподаватели*

*МАУДО «Детская музыкальная школа №4»*

*г. Набережные Челны*

Личность человека формируется и развивается в результате взаимодействия различных факторов, природных и общественных, внутренних и внешних, объективных и субъективных. Проблемы воспитания и обучения неразрывно связаны, поскольку направлены целиком на человека. А самовоспитание – многофакторный процесс. На него оказывают влияние жизнь, семья, среда, искусство, средства массовой информации, в том числе и интернет. И самое интересное заключается в том, что связующим звеном между личностью и обществом всегда становится коллектив, который выступает в роли носителя общественных идей, общих целей и задач, как источник формирования отношений каждой отдельной личности.

Природа детского коллективного творческого воспитания состоит в том, чтобы совершенно разные дети были настроены на общие цели и объединяли свои силы, способности и умения в единое русло для достижения того или иного результата. Коллектив открывает возможности накопления опыта коллективного поведения. Каждый воспитанник должен учиться с убеждением, что он необходим, важен, и вместе с тем осознает ценность коллективной деятельности для самого себя. Не секрет, что лишь небольшое количество учащихся детских музыкальных школ и школ искусств способно выступить публично с сольными программами на концертах и конкурсах, а в коллективе многие ребята раскрывают в себе талант понимающих, слышащих и чутких ансамблистов. И, конечно одним из самых ценных коллективных приобретений является дружба. Наличие друзей, единомышленников – едва ли не самое главное условие удовлетворения учебной в школьные годы. Нередко после окончания школы ребята продолжают посещать оркестр. Для них важен сам процесс обучения, наставничества и созидания, а также атмосфера созидания и творчества. А участие в концертах и поездках на конкурсы приносят яркое эмоциональное начало. И в общем итоге это приводит к формированию таких социально ценных качеств у детей, как гражданственность, гуманизм, толерантность, работоспособность, ответственность и дисциплинированность. Художественно – эстетическая деятельность стимулирует обмен духовными ценностями, овладение специальными знаниями умениям, навыками. Эти виды деятельности способствуют эмоциональному развитию учащихся, совместного ощущения эмоционально – нравственной атмосферы и ее сотворчества. Недаром утверждают корифеи, детский коллектив – основная база накопления детьми позитивного социального опыта. А ведь это точно подмечено, что вливаясь в многочисленный коллектив, воспитанник вынужден принимать те

правила и нормы взаимоотношений, которые сложились в коллективе до него. Ребенок просто не сможет их игнорировать или пренебречь ими, хотя вовсе это не означает, что ученик должен лишь приспособиться к сложившимся отношениям. Напротив, личная инициатива, готовность к сотрудничеству, высокая культура поведения, интеллект, активная творческая позиция, глубокое уважение к совместной деятельности являются неоспоримым фактором повышения социально значимых взаимоотношений внутри коллектива, а также стимулом для новых совместных свершений. И очевидно, что эти качества будут крайне востребованы в дальнейшей взрослой жизни.

Нельзя не отметить роль и ответственность преподавателя, руководителя детских коллективов. Его умение внушить оптимизм, веру в себя, эмоционально поддержать каждого члена коллектива. Создавать атмосферу доверия, творчества и сотрудничества. Помогать воспитанникам привить чувство собственного достоинства, самоуважения, осознания своей самобытности, принятия себя и укрепление решимости оставаться самим собой. Педагог должен способствовать развитию развитию мотивов единения и общности детей в коллективе и создать условия для реализации индивидуальности и творческой самобытности каждой личности. Главная задача для преподавателя и школы в целом – воспитывать счастливых детей, поскольку как говорил В. Сухомлинский, «счастье... - в глубоком переживании расцвета своих духовных сил во имя возвышенной цели – творчества, создающего новый мир». Получение максимального удовлетворения от жизни и учебного процесса напрямую связано с самоудовлетворением от оценки своих действий, и в конечном итоге от призвания себя как личности, от всеобщего признания себя как личности, от признания себя как личности, от всеобщего признания – как индивида, как полноценного члена коллектива.

В заключении хотелось бы еще раз процитировать слова известного советского педагога – новатора, кандидата педагогических наук В.А. Сухомлинского: «Личность, сливаясь с коллективом, не теряет себя, напротив, она достигает в коллективе высшей ступени сознания и совершенствования. Коллектив существует как богатство индивидуальностей».

### Список литературы:

1. Сухомлинский В.А. Избранные произведения. Том 1. Проблемы воспитания всесторонне развитой личности. Духовный мир школьника. Методика воспитания коллектива.- Киев: Радьянская школа, 1979. -687с.
2. Сластенин В.А. и др. Педагогика: Учеб.пособие для студ. Высш.пед.учеб. заведений / В.А.Сластенин, И.Ф.Исаев, Е.Н.Шиянов; Под ред. В.А. Сластенина.-М.:Академия, 2002. – 576с.
3. Худяков Н.Л. Теория и методика воспитания: учебное пособие / Н.Л.Худякова.- Челябинск: Изд-во Челяб.гос.ун-та, 2009. -277с.



## РАБОТА НАД ЧИСТОТОЙ ИНТОНАЦИИ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ В ХОРОВОМ КЛАССЕ

*Санникова Н.А.,  
преподаватель хоровых дисциплин  
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

На протяжении многих лет и веков педагоги и учёные занимались вопросом развития детского голоса. Все они рекомендуют не утомлять детский голос, заниматься непродолжительно, с перерывами, говорят о том, что певческие знания на занятиях должны соответствовать небольшому объёму детского голоса. Авторы утверждают, что предварительная обработка детского голоса очень облегчает трудности обучения пению в зрелом возрасте, т.к. гортань к этому времени оказывается уже достаточно развитой и гибкой. Они считают, что в пении укрепляются дыхательные органы благодаря глубоким дыхательным движениям, что полезно для общего состояния здоровья детей. Одним из первых такое исследование начал И. И. Левидов в Ленинграде. Педагоги пришли к выводу, что «охрану» голоса надо понимать и осуществлять именно как последовательное обучение, проводимое в определённой системе, при соблюдении режима голоса! Н. М. И. Глинка доказал необходимость упражняться в укреплении и развитии одних и тех же основных вокальных движений с первого до последнего дня обучения. Это ценное замечание как раз указывает на то, что в процессе обучения пению на систематически построенных упражнениях, надо добиваться правильных мышечных движений. Начало упражнений с примарных тонов обеспечивает естественность голосообразования. Укрепление середины диапазона обеспечивает развитие диапазона, постепенное его расширение вверх и вниз. Глинка рекомендует в упражнениях пользоваться гласной «А» округлённо, т.е. добиваться правильных мышечных движений, позволяющих произнести «А» более узко, собранно, не крикливо. Приучаясь петь «А» округлённо, поющие вырабатывают привычные движения и для формирования других гласных. Совет «прямо попадать на ноту» (петь без подъездов) так же важен в обучении. Указание на то, что при пении должна быть «верность» голоса, касается чистоты интонации, которую можно развить, научившись себя контролировать, т.е. слушать себя, готовый к исполнению песен различной трудности голос. Чем больше педагог считается с индивидуальными и возрастными особенностями учащихся, на начальном этапе обучения, тем больше создаётся условий для дальнейшего нормального развития голоса. Это важно и имеет непосредственное отношение к работе над чистотой интонации у детей на начальном этапе обучения в хоровом классе. Ведь не отработанный навык или (что хуже) неправильно отработанный навык чистого интонирования, может свести к нулю всё дальнейшее вокальное обучение и в результате неправильное

развитие голоса, а в некоторых случаях - полное прекращение занятий вокалом, в последствии.

Развитие навыков вокального интонирования – «святая святых» вокально-хорового искусства. Именно упражнения на развитие чистой интонации являются основным методическим средством развития музыкальных способностей и в первую очередь музыкального слуха и музыкальной памяти. Практика показывает, что именно чисто поющие дети очень хорошо усваивают нотную грамоту, быстро выучивают ноты, начинают разбираться в высоте звука, в их длительности и часто именно они оказываются наиболее способными.

Чистое интонирование – это:

1. "Знание" вокальным аппаратом звуковысотности каждой ноты на физиологическом уровне.

2. Формирование в мозгу ощущений "ширины" интервалов.

Процесс развития навыков вокального чистого интонирования можно разделить на несколько этапов:

*Первый этап* – первоначальное формирование вокально-интонационной координации. Речь идет о развитии самой способности интонировать звуки разной высоты. Конечно, на вокальное отделение принимаются дети, которые, как правило, этим навыком в определенной степени уже владеют. Тем не менее, у некоторых могут возникнуть определенные трудности в этом вопросе, или диапазон чистого интонирования слишком узок, чтобы можно было считать эту проблему окончательно решенной.

Руководствуясь тремя простыми принципами в работе, можно в течение одного года развить эту способность:

- - «расслабление зажатости» голосового аппарата;
- «опора» дыхания на диафрагму (Необходимо с самого начала обращать внимание ребят на «правильное» дыхание «животом».);
- интенсивный контроль пения слухом (можно поставить ладонь руки перед ртом на расстоянии прим. 10-15 см или завести ладонь руки за ухо, сделав что-то наподобие трубочки «продолжающей» ухо, что позволяет лучше слышать себя при пении).

*Второй этап* – закрепление вокально-интонационной координации. Если на первом этапе решается задача формирования способности голосового аппарата интонировать звуки разной высоты, то на втором – закрепить эту способность, сделать владение голосовым аппаратом более уверенным и точным. На этом этапе можно продолжить работу над предыдущими упражнениями, обращая большее внимание теперь на точность интонирования, значимость каждого звука. В целях развития точности интонирования можно чередовать связное пение на одном дыхании и пение упражнений, отделяя звуки короткими паузами, обращая внимание на точность звуковысотного «попадания» (уже на этом этапе можно приучать ученика к правилу: прежде чем что-либо спеть, нужно сначала точно представить, услышать «внутренним» слухом «звуковой образ»). Здесь очень может помочь «предварительное»

пропевание звуков в упражнениях закрытым ртом. Что касается пения песен, то очень полезным упражнением является пропевание их без текста на звуках «у», «о», «ю», «ё» и других гласных звуках. Это упражнение полезно выполнять «нефорсированным» без гармонического аккомпанемента, аккуратно дублируя только мелодическую линию. Также педагогу следует индивидуально подобрать ученику «удобный» гласный звук, при котором достигается максимальный эффект упражнения.

*Третий этап* – формирования первоначальных навыков сольфеджирования – пения по нотам. Предполагается, что к этому моменту ученик уже должен овладеть элементарными основами музыкальной грамоты. Точнее говоря, этот процесс нужно начинать одновременно с изучением музыкальной грамоты. На этом этапе приходится решать очень много различных задач и проблем, а поэтому в каком-то смысле он может считаться основополагающим в формировании навыка вокального интонирования.

Первая задача данного этапа - чтение нот. Значительная часть трудностей в первое время возникает именно из-за неуверенного чтения нот при сольфеджировании, поэтому так важно уделить внимание развитию навыка чтения нот. Здесь важно помнить о необходимости чтения не отдельными звуками, а фразами, группами звуков. И проговаривая одну фразу ученик должен уже видеть и продумывать следующую фразу.

Вторая задача – «овладение» звукорядом. Суть задачи состоит не только в том, чтобы ориентироваться в звукоряде, четко сознавать расположение соседних звуков в нем, но и довести до автоматизма чтение гаммаобразных и «арпеджиообразных» последовательностей вверх и вниз. С этой целью рекомендуется упражнение на быстрое, но четкое проговаривание звуков звукоряда от любого звука вверх и вниз подряд и «через один»:

Это упражнение призвано не только «перевести» выполнение этих задач в «фазу» вокального интонирования, но и заложить базу для формирования «чувства лада» и чистой интонации. Упражнение основано на транспонировании и зеркальной инверсии базовой «попевки», состоящей из двух соседних звуков, от разных звуков по заданной схеме. Например, базовая попевка одного из упражнений может иметь такой вид: ДО – РЕ – РЕ – РЕ – ДО – РЕ (подчеркнуты акцентируемые сольные доли). Для начала ребёнок тренируются «строить» попевку от разных звуков вниз и вверх (например, от звука ЛЯ вниз: ЛЯ – СОЛЬ – СОЛЬ – СОЛЬ – ЛЯ – СОЛЬ), а затем выучить упражнение по схеме, в которой указано, от каких звуков и в каком направлении «строится» попевка. Важно помнить, что на начальном этапе обучения в попевках используется только поступенное движение мелодии, без скачков и широких ходов.

Важно, чтобы при воспроизведении упражнения ребята выстраивали его по схеме, не теряя темпа, а не «зазубривали» бессмысленный набор звуков. В дальнейшем это и другие подобные упражнения выразительно пропеваются с гармоническим аккомпанементом фортепиано в течение некоторого времени,

так как они используются и на других этапах развития вокально-интонационных навыков.

Третья задача – освоение базовых методов работы с мелодиями. Здесь дается перечень упражнений, предваряющих основную работу над развитием вокально-интонационных навыков:

- спеть мелодию, одновременно с игрой на фортепиано;
- спеть вне ритма каждый звук мелодии «a capella», проверяя с некоторым опозданием чистоту интонирования, проигрывая этот же звук на фортепиано;
- спеть мелодию ритмично по фразам «a capella», предварительно сыграв фразу на фортепиано (нужно повторять несколько раз, до тех пор, пока не будет достигнут удовлетворительный вариант; играть и петь нужно максимально выразительно и аккуратно);

Все эти упражнения в комплексе призваны сформировать навык уверенного владения голосовым аппаратом, создав тем самым прочный фундамент для развития «ладового чувства».

*Четвертый этап* – собственно формирование и развитие «ладового чувства» – основного принципа развития вокально-интонационных навыков. На этом этапе формируется навык «слышания» лада. Принцип формирования и развития «ладового чувства» основан на способности голосовых связок и всего аппарата звукообразования не только запоминать интонационные и ладовые связи между звуками разной высоты, но и «физиологические» ощущения интонирования отдельных звуков определенной высоты.

Разучивание мелодий не должно сводиться к механическому их повторению до тех пор, пока «сами не запомнятся». Нужно обязательно рекомендовать ученикам осуществлять этот процесс осмысленно. Начинать разучивание желательно с предварительного анализа мелодии. Необходимо определить форму, найти одинаковые или сходные фразы, их отличительные особенности и другие важные нюансы строения мелодии. В результате должен сформироваться цельный схематический образ, который впоследствии «заполняется» конкретным интонационным содержанием.

При самом разучивании важно ставить перед собой цель запомнить фразу или предложение с минимального количества повторений, доведя эту способность со временем до умения запоминать мелодии с одного «воспроизведения». Опять-таки, необходимо при каждом проигрывании или пропевании мелодии добиваться максимально выразительного ее исполнения – именно, в этом залог успеха, «секрет» быстрого запоминания.

В работе над развитием «чувства лада» очень полезны упражнения, создающие «ладовую настройку». Их рекомендуется пропеть перед работой над мелодией в той же тональности: гаммы, устойчивые ступени в произвольном порядке, неустойчивые ступени в произвольном порядке, разрешения неустойчивых ступеней, опевание устойчивых ступеней, скачки с устойчивых ступеней на неустойчивые с последующим разрешением, и т. д.

*Пятый этап* – работа над интонационной точностью. Упражнения на развитие чистой интонации должны вводиться уже на первых этапах работы

над формированием вокально-интонационных навыков. Однако, основная часть этих упражнений дает максимальный эффект лишь после того, как учащийся овладеет навыком более-менее свободного сольфеджирования. «Злоупотребление» работой над чистотой интонирования на ранних «стадиях» может привести к тому, что ученику придется решать одновременно очень много разнохарактерных проблем, что, в свою очередь, может привести к психологическому дискомфорту.

На этом этапе преобладающим должно стать пение мелодий «a capella» в спокойном, удобном для контроля за качеством интонирования темпе.

Завершая обзор методов работы над развитием вокально-интонационных навыков, важно отметить, что мной не ставилась задача перечислить и детально рассмотреть все возможные упражнения и методики. Каждый руководитель вправе не только выборочно использовать необходимые упражнения, но и вводить свои собственные, в зависимости от конкретных педагогических задач.

Чистота пения значительно возрастает у детей, занятия с которыми строились на пении долгих звуков или проводились с использованием дополнительных знаков и движений, обозначающих их высоту. Вокальная тренировка оказывается более эффективным средством помощи, чем просто занятия по развитию слуха. В процессе пения учащиеся должны привыкать следить за своими физическими слуховыми ощущениями, удерживая их в памяти. Эта деятельность требует, чтобы ученики всё время сопоставляли звучание собственных голосов с одновременно звучащим образцом. С возрастом у детей увеличивается способность контролировать высоту звуков голосом. Современный педагог должен быть широко образованным человеком, быть в курсе последних достижений науки о голосе и вокально-хоровой педагогике. Сложность певческого искусства в том, что оно требует от голосового аппарата инструментального ровного академического звучания. Это требует мастерского владения голосом, певческими навыками, доведёнными до автоматизма. Поэтому педагог обязан иметь достаточные знания в области работы голосового аппарата. Именно в результате слухового опыта у нас подсознательно формируются определённые установки в отношении правильного звукообразования, голосоведения, манеры пения и характера исполнения.

### Список литературы:

1. Егорычева М. Упражнения для развития вокальной техники. – Киев: Музична Україна, 1980
2. Малышева Н.М. О пении/ Методическое пособие. – М.: Советский композитор, 1988
3. Материалы из обобщения опыта Побиянской Э. А. на тему «Выработка вокально-интонационных навыков». - 2010
4. Материалы из обобщения опыта Побиянской Э. А. на тему «Условия успешной работы над чистой интонацией в пении». - 2010

5. Струве Г.А. Хоровое сольфеджио. – М.: Советский композитор, 1979
6. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. - М.:Издательство «Прометей» МПГУ им. В.И.Ленина, 1992
7. Юссон Р. Певческий голос. – М.: Музыка, 1974

## **СОВРЕМЕННЫЕ ФОРМЫ И МЕТОДЫ ТЕАТРАЛЬНО-ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ ПЕДАГОГА-РЕЖИССЁРА С УЧАЩИМИСЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ ОТДЕЛЕНИЙ УЧРЕЖДЕНИЙ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*Серова А. Н.,  
преподаватель актерского мастерства и сценической речи  
МАУДО «Детская школа театрального искусства»  
г. Набережные Челны*

Театральное искусство, пришедшее к нам из глубин древности, в течение многих веков было единственным видом общественного зрелища. Театральное искусство развивается в борьбе противоречий различных школ и направлений, художественных идей и методов. Театральная педагогика и режиссура за последние годы шагнули далеко вперед. Преподаватели театрального искусства предлагают новые формы, приемы и методы обучения учащихся театральных дисциплин школ искусств, а также студентов ссузов и вузов. В работе с детьми помогает, прежде всего, актерско-режиссерское образование. Знания, умения и навыки, которые получают режиссеры от своих преподавателей, очень пригождаются в работе. К тому же имея опыт и хорошее воображение, преподаватель-режиссер может придумать новые формы и методы работы на уроках театральных дисциплин. С чего же нужно начинать работу в театральных классах школ искусств, когда группы уже набраны и творческий процесс пошел. Во-первых, главная задача преподавателя театральных дисциплин заключается в том, чтобы, определить индивидуальность учащегося, например, склонность к комизму или лиризму; во-вторых, развивать его природные способности и в-третьих, дать приемы к работе в театральном направлении. Порой ребенок зажат, стесняется, тогда перед преподавателем стоит невероятно трудная задача - найти «манки», чтобы раскрыть центры ранимости, эмоциональной уязвимости своего ученика. Процесс обучения ребенка есть не что иное, как детальное, терпеливое изучение психофизических данных учащихся, активное вмешательство в их творческие искания, помощь в постижении самих себя.

Сегодня самыми распространенными формами театрализованных действий становятся флешмобы, реальные квесты, батлы, фотокроссы и т.д. Флэшмоб или флешмоб (от англ. flash mob: flash – вспышка, миг, мгновение) – это заранее

спланированная массовая акция, в которой большая группа людей внезапно появляется в общественном месте, проводит пятиминутный митинг, выполняя заранее оговоренные действия, и затем расходятся. Современные формы дают возможность человеку в свете меняющихся эстетических, технических реалий стать не только зрителем, но и непосредственным участником данного процесса. Из зрителей-слушателей, зрителей-наблюдателей участники превращается в актеров. Они выполняют сценические задачи, продиктованные темой и идеей флешмоба или реального квеста, заложенные замыслом организатора, участвуют в индивидуальном и массовом действии, выполняют творческие задания.

Характерная черта нашего времени – поиск новых форм синтеза традиций и новаций, привычного и экспериментального, типического и индивидуального. Современное общество, и особенно – молодежь, с трудом и сопротивлением воспринимает авторитарные, назидательно-дидактические принципы воспитания и обучения.

Эффективность творческого развития учащихся театральных отделений может быть достигнута на основе тесного взаимодействия ведущих компонентов учебно-творческого процесса, функционирования технологии как целостного процесса и творческих отношений с окружающим социумом. Личность ребенка в творческом плане характеризуется не отдельными свойствами памяти, воображения, фантазии, воли и другое, а целостными качествами, образующимися в результате взаимодействия ее сторон, компонентов, связей. Для полноценного театрального обучения, необходим деятельностный подход к созданию педагогических условий творческого развития учащихся театральных школ нужен научно обоснованное и осознанное конструирование учебно-творческого процесса, который позволяет моделировать предметную деятельность, выделяя феномены порождающие действия активизирующие личность. Сущность творческого развития учащихся как интегрального качества личности состоит в синтезе профессионализма педагога-режиссера, его творческой неповторимости, высокой духовности и включает взаимосвязанные между собой педагогическую, организаторскую, творческую деятельность. Педагогическими условиями успешного творческого развития учащихся театральных отделений, помимо выше указанных, является учет теоретических положений разработанной концепции в сочетании с реализацией общих требований технологического процесса: преемственность и взаимосвязь деятельности театра-студии со школьными занятиями; накопление в процессе обучения учащихся в театре-студии опыта творческой деятельности, коррекции основных компонентов мастерства на всех этапах. Условиями обеспечивающими эффективность творческого развития личности учащегося является: соответствие личностных ориентаций учащихся социокультурным потребностям школы, организация непрерывного процесса творческой подготовки на всех этапах; наличие максимально насыщенного компонента содержания образования; возможность творческой самореализации будущих

специалистов непосредственно в театральной школе в работе с самодеятельными театральными коллективами.

В реализации процесса, от его начала до определения эффективности, положены следующие методы, которые составляют единую целостную систему: метод игры. Каждый из нас испытывает потребность в игре, и именно в игре формируются его эстетические потребности.

Методы, которые составляют единую целостную систему:

- метод «исключения» Ежи Гротовского. Подразумевает умение обнаружить и устранить внутренние препятствия и зажимы на пути к созданию и воплощению образа;

- метод «тотального выражения» Ежи Гротовского - включение целостного психофизического аппарата актера в процессе создания и воплощения образа»;

- метод «физических действий» К. С. Станиславского - выстраивание партитуры роли на основе простых физических действий, направленных на достижение психологического результата. Деление сквозного действия на простые физические действия помогает актеру возбудить память чувств, выстроить целостную логику поведения персонажа, добиться органичного существования актера на площадке.

- метод «психологического жеста» Михаила Чехова. Помогает актеру в оттачивании работы над ролью, в поиске внешней характеристики.

Именно театральные отделения в качестве одного из институтов дополнительного образования дают уникальную возможность для раскрытия большого творческого потенциала личности ребенка через игру и импровизацию, органично объединить содержание учебного процесса и игры привнести в содержание понятия "школа" радостный смысл. Одним из важнейших педагогических условий в деятельности режиссера-педагога является изучение окружающей формирующей среды.

Эффективность организационных условий для творческого процесса определяется уровнем профессионального мастерства педагога-режиссера. Содержательный материал спектакля или театрализованного представления, несмотря на его оригинальный замысел, при воплощении оказывается неинтересным, скучным, плохо воспринимается аудиторией, если не будут обеспечены элементарные организационно-экономические условия.

Конкретным результатом деятельности режиссера-педагога в этом направлении стало устойчивое продвижение к закреплению основных составляющих элементов творческого потенциала учащихся театральных отделений как в учебно-репетиционной, так и внеклассной работе, а именно:

- интереса и активного стремления к участию в творческих делах театрального коллектива;

- умения переносить приобретенные знания, творческие умения и навыки на новые и часто неожиданные ситуации, возникающие в ходе постановочного процесса;



- степени развития у детей творческой фантазии, способствующей созданию в коллективе благоприятного психологического климата, атмосферы эмоционального подъема и раскрепощенности.

Творческое развитие учащихся театральных отделений осуществляется в диалектической взаимосвязи случайности и необходимости, разума и рассудка, интуиции и логики, спонтанности и стабильности, рациональности и эмоциональности.

В перспективе театральное образование должно превратиться в постоянно действующее звено принципиально новой, интеграционной системы творческого развития ребенка, системы, которая закладывает единство интеллектуальной, духовной и эмоциональной культуры юного человека.

Наконец, очень важны организация и проведение регулярных конкурсов искусств по различным жанрам. Эти акции поощряют и активизируют детское творчество, способствуют раннему выявлению талантов, формируют соответствующие круги общения, стимулирование творческого отношения к жизни учащихся.

В осуществлении культурной политики, связанной с созданием условий, способствующих творческому развитию учащихся театральных отделений, не следует жертвовать качеством ради количества. Это поводит к негативным результатам, у детей и подростков создается неверное представление о культуре, ее пределах, ценностных ориентациях и нормах.

Вывод, что сценические средства позволяют влиять на конкретную творческую деятельность учащихся, наполняют ее духовным содержанием только в определенных педагогических условиях. К ним относятся, методики работы с театральным коллективом и с учащимися театральных отделений, с помощью которых происходит самосовершенствование и самоорганизация личности в ее творческом развитии. Здесь актуальным является дозировка и степень целесообразности и использования тех или иных методов и приемов в создании театрализованной программы.

### Список литературы :

1. Алексеева Е.А. Творческий потенциал личности. - Н.Новгород: ВГАВТ,1998. - 31 с.
2. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте.- М.,1997. - 34 с.
3. Выготский Л.С. Вопросы детской психологии. - СПб.: СОЮЗ, 1999. - 224 с.
4. Выготский Л.С. О признаках детской одарённости// Вопросы психологии - 2003

5. Грязева В.Г. Особенности развития личности одаренных детей /Психологические особенности развития творческих способностей ребенка. Материалы научно-практической конференции. Часть 11.- 1992. -с. 17-19.
6. Грязева В.Г., Петровский В.А. Одаренные дети: экология творчества. - М., 1993. - 65 с.
7. Ермолаева М.В. Практическая психология детского творчества. - М.: Московский психолого-социальный институт, 2001. - 194 с.
8. Ершов П.М. Сочинения: В 3-х т. М.: ТТО «Горбунок», 1991. - Т.1: Технология актёрского искусства. -М., 1992. - 288 с.
9. Захава Б.Е. Действие — основа театрального искусства//Театр. 1950, № 12, С. 72-81.
10. Ильина В.А. Воспитание учащихся средствами театрального искусства в России вторая половина XIX начала XX вв. - М., 2002. - 217 с.
11. Карпушкин М.А. Размышление о театральной педагогике.- Самара, 2001
12. Корогодский З.Я. Начало. - СПб., 1998
13. Одарённость и возраст. Развитие творческого потенциала одарённых детей: Учебное пособие/ под редакцией А. М. Матюшкина - М., 2001
14. Петров В.А. Нулевой класс актера / В.А. Петров. - М.: Сов. Россия, 1985. - 80 с.
15. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т.- М.: Искусство, Т. 2, 1989
16. Чехов М.А. Литературное наследие: В 2-х т. Второе изд, исправл. и дополн., Общ. научн. ред. М.О. Кнебель.- М.: Искусство, 1995
17. Щуркова Н.Е. Собрание пёстрых дел: Методический материал для работы с детьми. - 3-е изд., перераб. – М.: Новая школа, 2004.- 42 с.
18. Яковлева Е.Л. Психология развития творческого потенциала личности. - М., 1997. - 467 с.
19. Ярошевский М.Г. Психология творчества и творчество в психологии // Хрестоматия по психологии художественного творчества. - М.: ИЧП "Издательство Магистр", 1998. - 200 с.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЕТХОВЕНА В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ ДМШ

*Смирнова И. А.,*

*МАУДО «Детская музыкальная школа №4»*

*г. Набережные Челны, Татарстан*

В фортепианном классе ДМШ большое внимание уделяется изучению произведений крупной формы: сонатин, вариационных циклов, сонат. Начиная со 2-3 классов и на протяжении всего обучения эти сочинения являются неотъемлемой частью репертуара юных музыкантов. Работа над крупной формой способствует разностороннему развитию учащихся, совершенствованию их исполнительских качеств, навыков технического владения инструментом. Кроме того, изучение произведений крупной формы является основой для формирования масштабного музыкального мышления.

Среди авторов, чьи произведения наиболее часто исполняются учащимися музыкальных школ, можно назвать таких композиторов, как Клементи, Кулау, Гайдн, Моцарт, Дюссек, Чимароза. В этом ряду имя Бетховена занимает свое достойное место. Его произведения представляются собой ценный, высокохудожественный материал для интенсивного музыкального развития учащихся.

Среди педагогов-практиков, занимающихся вопросом исполнения произведений крупной формы, наиболее авторитетными являются Алексеев, Милич, Либерман. В их работах содержатся ценные методические советы и рекомендации. Вопросы стилевого подхода в обучении игре на фортепиано затрагиваются в учебном пособии «Теория и методика обучения игре на фортепиано под редакцией Каузовой и Николаевой. Особенности бетховенского фортепианного стиля рассматриваются в работах Гольденвейзера, Фейнберга, Нейгауза, Кремлева. В центре их исследовательской работы находится цикл из 32 фортепианных сонат. Однако юношеские произведения композитора: легкие сонатины, вариационные циклы, нетрудные сонаты - не получили должного внимания со стороны педагогов-методистов. Но именно они прочно вошли в фортепианный репертуар ДМШ и нуждаются в дополнительных методических рекомендациях.

В программе ДМШ из бетховенских произведений наиболее часто исполняются шесть сонатин, написанных композитором в юном возрасте. В двух легких сонатинах – соль мажор и фа мажор – прослеживаются черты влияния так называемого «галантного стиля»: плавность ритмики, камерная прозрачность звучания, орнаментика. В четырех более поздних сонатинах, написанных композитором в 1783 году, когда ему было всего 13 лет, уже предвосхищается стиль зрелого Бетховена. На примере этих сонатин ученик начинает постигать особенности бетховенского музыкального языка, которому свойственны неожиданные переходы в динамике от робкого piano до

оркестрового forte, широкое использование контрастных регистров и разнообразных оттенков тембра, резкие акценты на слабые доли такта.

Например, сонатина фа минор примечательна своим величественным патетическим вступлением, повторяющемся в середине первой части. Чередование этого торжественного вступления с быстрой мелодией Allegro предвосхищает контрасты Патетической сонаты, написанной через 14 лет. Исполнительская инициатива ученика должна быть направлена, на то, чтобы как можно более ярко, рельефно отобразить контраст между вступлением, воплощающим в себе образ мрачной грозной силы и темами экспозиции, которые еще не так остро противостоят друг другу. Динамический контраст и оттенки настроения во вступлении нужно подчеркнуть характером прикосновения – глубоким погружением в клавишу в аккордах forte и сухим, цепким, «настороженным» staccato в последующих восьмых нотах, а также педалью в 1-3 тактах. От фразы к фразе, нагнетая динамику, следует вести движение к кульминации, в которой вместо ожидаемого forte, Бетховен неожиданно дает pp. Чем вызван такой ложный ход? Чего хотел добиться этим композитор? Вдумчивый исполнитель догадается, что, откладывая кульминацию во вступлении, Бетховен переносит предполагаемый, ожидаемый взрыв накопленной энергии в главную тему части Allegro assai. После pianissimo последних тактов вступления и настороженной ферматы тема звучит на редкость ярко и динамично. Характер ее волевой и решительный. Сбегающие вниз пассажи шестнадцатыми следует играть крепкими пальцами, с хорошей артикуляцией, насыщенным звуком.

Необходимо отметить, что в сонатинах Бетховена еще нет ярко выраженного контраста между главной и побочной партиями, он только намечается. Нет конфликтности и столкновения, что характеризует более поздние произведения композитора. Однако, эмоциональная напряженность, волевой характер большинства тем, мужественность динамических нюансов должны быть отражены в ученическом исполнении.

Из вариационных циклов Бетховена в фортепианный репертуар вошли произведения, которые относятся к раннему периоду творчества. Это вариации на темы из популярных в ту пору опер, песен, маршей, а также вариации на народные темы. Они интересны разнообразием фактурных, ритмических, регистровых, жанровых приемов варьирования. Например, в Девяти вариациях на тему Паизиелло из оперы «Мельничиха» Бетховен использует жанры скерцо, этюда, менуэта, применяет полифонические приемы. Ученик в процессе работы должен учиться подмечать, какими средствами композитор добивается того или иного перевоплощения темы. Так, неприхотливая мелодия темы превращается в легкое скерцо, едва композитор изменяет ритмическую сторону темы и характер штриха. Неожиданные sforzando, игривые форшлаги, чередование staccato и коротких лиг, мелькающих то на сильных, то на слабых долях такта, сообщают музыке юмористический оттенок. Ученик должен добиться здесь звуковой и штриховой отточенности, достичь цепкости, легкости, ровности исполнения staccato на тихой звучности.

Исполнительские трудности возникают также при окончательной отделке формы, когда нужно показать индивидуальную особенность, «изюминку» каждой отдельной вариации и, в то же время, объединить весь цикл единым звуковым потоком, смысловым стержнем. С этой целью следует добиться, чтобы в коротких цезурах между вариациями ученик успевал мгновенно перестраиваться на другой образ и характер, чтобы уже затактовая нота следующей вариации была сыграна в новом характере, другим звуком, штрихом. При этом следует выдерживать единый темп в произведении, лишь в отдельных вариациях уместны темповые отклонения. Например, минорную и финальную вариации следует играть несколько медленнее указанного темпа.

Фортепианная соната была для Бетховена наиболее непосредственной формой для выражения волновавших его мыслей и чувств, его главных художественных устремлений. Из 32 сонат Бетховена в школьный репертуар вошли лишь несколько из них – 19, 20, 25, 1, 5. Чаще сонатный цикл играет не полностью, а лишь его первая часть. Исполнение сонат Бетховена в фортепианном классе ДМШ предполагает достаточную музыкальную зрелость и хорошую техническую подготовку.

#### Список литературы:

1. Климовицкий А.Г. О творческом процессе Бетховена. – М: Музыка, 1979. – 215 с.
2. Кремлев Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. – М: Советский композитор, 1970. – 278 с.
3. Либерман Е.Я. Фортепианные сонаты Бетховена: Заметки пианиста-педагога. – М., 1996. – 169 с.
4. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1967. – 519 с.
5. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Музыка, 1988. – 254 с.

## ИНТЕРАКТИВНЫЕ И ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

*Спирягина И. А.,  
преподаватель по классу фортепиано  
МАУ ДО «Детская школа искусств №7»  
г. Набережные Челны*

Прошедший 2020 год ясно показал обществу необходимость, незаменимость современных технологий. С компьютерами и смартфонами, с Интернетом связана не только личная жизнь людей, но и социально-общественная жизнь.

Образование как часть жизни социума тоже подвержена изменениям и реформам. В аспекте информационных и компьютерных технологий подобные изменения, конечно, пришли задолго до коронавирусного времени, а точнее – в 2010-х годах, когда государство ставило своей задачей цифровизацию многих процессов, в том числе образовательных [3]. Тогда появились электронные дневники, сайты образовательных учреждений, которые определённым образом задали новый вектор в педагогической работе. Цифровизация пришла не только в процесс управления образованием, она затронула саму суть образования. Сейчас невозможно представить урок, на котором так или иначе не использовались бы цифровые средства обучения. Это вполне обосновано и позволяет говорить о необходимости изменения базовых образовательных ориентиров, поскольку система образования должна решать принципиально новую проблему, связанную с подготовкой специалиста-профессионала, способного эффективно функционировать в условиях информационного общества [5].

Требования современности вынуждают идти в ногу со временем не только молодых специалистов, но и педагогов с большим стажем. ИКТ-компетентность входит в профессиональный стандарт педагога дополнительного образования [2], необходима для получения высшей категории. Поэтому сегодня на вопрос об актуальности и важности использования в образовательном процессе ИК-технологий, интерактивных технологий мы с уверенностью отвечаем утвердительно.

В современном образовании главенствует компетентностно-ориентированный подход. Это значит, что любой педагог на своём уроке должен формировать у ребёнка не только специальные умения и навыки (как, например, формирует педагог-пианист умение читать с листа, разбирать произведения и преодолевать технические трудности), но и универсальные учебные действия. Для достижения этой цели педагогическая практика преподавателя по классу фортепиано нуждается во внедрении инновационных технологий.

В контексте компетентностно-ориентированного обучения дополнительное образование детей открывает достаточно широкие

возможности. С внедрением в работу ИКТ современный педагог может более полно провести процесс обучения и развития ребёнка. Это достигается благодаря использованию новых педагогических технологий, позволяющих активизировать творческие навыки, а также развить индивидуальные познавательные, коммуникативные способности детей, сформировать умение работы с информацией, воспитать свободу деятельности.

Таким образом ребёнок, обучающийся игре на инструменте, одновременно со специально-музыкальными навыками приобретает общие компетенции, которые в свою очередь помогут повысить качество освоения исполнительских навыков. А исполнительские навыки проявляются наиболее ярко в том случае, если обучение в классе фортепиано интересно, мотивированно и целесообразно. Говоря более простым языком, всем известно, что зрение и слух - самые главные каналы передачи и приема информации, поэтому чем разнообразнее будет представлен весь спектр музыкальной информации, тем эффективнее будет процесс ее усвоения, тем выше будет заинтересованность ребёнка в результатах обучения [1].

По словам педагога-исследователя Т. А. Саврасовой: «Использование средств ИКТ помогает перейти к целенаправленному и планомерному формированию универсальных учебных действий».

Важное значение информационных образовательных ресурсов, в данном случае интернет-технологий, обусловлено рядом возможностей предоставляемых обучаемому:

- различного вида аудио-, видеоряды, фонограммы, фильмы, треки, картинки и т.д.;
- музыкальные энциклопедии, справочники;
- создание музыкального произведения (с использованием специализированных музыкальных программ)» [4].

На уроке по специальности применение ИКТ открывает дополнительные возможности. Умелое и профессионально оправданное применение информационных технологий является мощным стимулом для овладения исполнительскими навыками, так как урок по специальности никогда не ограничивается лишь обучением игре на инструменте. Это знакомство с миром музыки: анализ музыкальных произведений, беседы о композиторах и эпохах, сравнение и сопоставление с другими видами искусства. В этом случае ИКТ выступают как действенное средство вовлечения детей в образовательный процесс, формирования у них умений и навыков самостоятельного приобретения знаний, личностных качеств и ключевых компетенций, необходимых для самостоятельной деятельности [1].

Несмотря на то, что обучение игре на инструменте (фортепиано) достаточно консервативно по своей методике, современные технологии показали свою эффективность как вспомогательный инструмент не только в формате очного обучения, но и на период дистанционной работы. Многие педагоги в период вынужденной изоляции взяли на вооружение опыт использования интерактивных и информационных технологий и начали применять его на

дистанционных занятиях в качестве дополнительной, в отдельных случаях и основной, работы с учениками.

Занятия на платформах Zoom, Skype, WhatsApp, обращение к видеохостингу YouTube, использование видео-заданий, диктофона – вот интерактивные и информационные технологии, с которыми педагоги заново учились работать в конце прошлого учебного года. Для многих педагогов это было непростой задачей, так как требовалось в короткий срок освоить достаточно обширную систему знаний по работе с ИКТ, несколько непривычную по сравнению с обычной работой. Однако использование вышеуказанных средств показала свою эффективность. Можно выделить как положительную сторону использования ИКТ в дистанционном обучении, так и отрицательную. Положительная сторона состоит в том, что в период вынужденного пребывания дома со многими учащимися удалось продолжить учебный процесс, то есть не произошло остановки в музыкальном развитии детей. Негативная сторона, конечно, была в том, что такие технологии способны передать лишь часть необходимых ребёнку знаний и умений. Например, теоретические сведения передать через онлайн-технологии – это вполне реальная задача. Но вот научить игровому приёму, ощущению в руке – это задача отнюдь не из лёгких.

Для чего использовались интерактивные технологии в доковидную эпоху? Как было сказано ранее обычно это был поиск информации в интернете, использование онлайн-словарей для перевода музыкальных терминов, встречающихся в произведениях, прослушивание музыкальных записей хорошего качества. Использование презентаций – это также вид интерактивных технологий, позволяющий быстро, сжато и достаточно полно донести до учащихся знания по предмету, в том числе и по инструменту.

Сейчас интерактивные технологии приходят на помощь в случаях сезонного подъёма заболеваемости. Так можно не терять контакт с учениками, когда они, находясь на больничном, чувствуют себя достаточно хорошо для занятий, но ещё не посещают школу. Также многие педагоги продолжили использование видеозаданий. Такой метод работы стимулирует ответственное отношение к домашним занятиям. Когда результат самостоятельной работы нужно записать в хорошем качестве и отправить педагогу, дети начинают усерднее стараться, прикладывать больше усилий. Также видеозадания – хороший способ для ребёнка оценить собственный прогресс. Сравнение старых и новых видеозаписей исполнения покажет ученику более объективную картину его творческого и учебного прогресса.

В ходе удалённой работы выяснилось, что для домашних заданий на этапе разбора произведений очень удобен диктофон. Метод очень прост: педагог записывает партию одной руки в удобном для ученика темпе. Игра предваряется отсчитыванием пустых тактов, чтобы задать темп. Ученик дома играет партию другой руки под эту запись. Такой способ закрепления материала ускоряет процесс соединения произведений двумя руками, так как



во внутреннем слухе ребёнка закладывается полное звучание музыкальной ткани.

Использование показанных методов как дополнительных при стандартной очной работе показывает свою эффективность. Эти методы работы развивают в учениках самостоятельность, способствуют налаживанию контакта с преподавателем.

Подводя итог данной работе, мы приходим к выводу, что использование интерактивных и информационных технологий на сегодняшний день – это неотъемлемая часть образовательного процесса. Использовать данные технологии можно как при обучении в очном формате, так и при дистанционной работе с учениками.

Благодаря ИКТ, с привлечением иллюстративного материала, использованием аудио- и видеозаписей, с использованием различных инновационных методов работы занятия на уроке по специальности могут стать более эмоциональными, яркими, интересными для ребёнка и более эффективными.

Применение ИКТ открывает новые перспективы в музыкальном воспитании, но при этом требует серьезного педагогического осмысления. Современное музыкальное образование не должно отставать от веяний времени, следовательно, современный преподаватель должен использовать компьютерные технологии в своей деятельности для реализации компетентностного подхода в обучении. Однако, технологии должны использоваться целесообразно, не становясь самоцелью.

Конечно, даже самые совершенные технологии не смогут заменить собой живое общение ученика и учителя. Информационные технологии являются лишь инструментом, который поможет педагогам изменить методы своей работы, развивать индивидуальные способности учеников, создать целостную картину развития музыкального искусства, осуществить обновление процесса обучения. Задача же педагога состоит в том, чтобы помочь посредством искусства и музыки в условиях новых технологий подготовить ученика к жизни, воспитать яркую и успешную личность, а применение ИКТ может стать хорошим подспорьем и помощником педагогу в его деятельности.

### Список литературы:

1. Купавцева Т.И. Использование ИКТ в классе фортепиано методическая разработка. - URL: <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoeiskusstvo/library/2015/12/15/ispolzovanie-ikt-v-klasse-fortepiano> (дата обращения: 05.04.2021).
2. Профессиональный стандарт Педагог дополнительного образования детей и взрослых. – URL: [https://igumnov.music.mos.ru/upload/medialibrary/914/pedagog-dopolnitelnogo-obrazovaniya\\_profstandart\\_513.pdf](https://igumnov.music.mos.ru/upload/medialibrary/914/pedagog-dopolnitelnogo-obrazovaniya_profstandart_513.pdf) (дата обращения: 05.04.2021).

3. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 17 декабря 2009 г. N 1993-р г. Москва. URL: <https://rg.ru/2009/12/23/uslugi-dok.html> (дата обращения: 10.04.2021).
4. Саврасова Т. А. Инновационные методы на уроках фортепиано: методическая разработка / Т. А. Саврасова. - Монастырщинская ДШИ, 2019. – 5 с. URL: <https://infourok.ru/innovacionnie-metodi-na-urokah-fortepiano-3571036.html> (дата обращения: 06.04.2021).
5. Степанова Н. В. Использование интерактивных методов обучения музыканта-исполнителя в курсе «Фортепиано» // Вестник ИрГТУ. 2014. №5 (88). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ispolzovanie-interaktivnyh-metodov-obucheniya-muzykanta-ispolnitelya-v-kurse-fortepiano> (дата обращения: 10.04.2021).

## ВОСПИТАНИЕ ИНТЕРЕСА К МУЗЫКЕ В КЛАССЕ БАЯНА

*Султанова Л. А.,  
преподаватель по классу баяна и аккордеона  
МАУДО «Детская школа искусств»  
г. Набережные Челны*

Главной целью в воспитании интереса у учащихся музыкальных школ – ввести в мир музыки, чтобы она стала частью его жизни, а не осталась лишь неприятным эпизодом его детства.

Всеобщее музыкальное образование выдвигается давно, но большинство родителей недооценивают значение музыкальных занятий для развития детей. Еще с эмоциональным воспитанием музыкой как-то соглашались, но часто упускают из виду ее колоссальную роль в интеллектуальном развитии человека. Ведь даже маленькому ребенку для того, чтобы воспроизвести простую нотную запись, необходимо одновременно прочесть ритмический и звуковысотный рисунок, следить за правильными пальцами, фразировкой и т.д. А при игре на баяне или аккордеоне все эти задачи во много раз усложняются из-за различий в строении клавиатур, сложности ведения меха. И о какой бы карьере для своего ребенка не мечтали родители, какую бы профессию он в будущем не избрал сам, музыкальные занятия принесут неоценимую пользу.

Анализ причин негативного отношения некоторых детей к музыкальным занятиям

Иногда ребенок отчаянно сопротивляется музыкальным занятиям, учится, как говорится «из-под палки». Иногда же он лишь покорно выполняет волю

родителей. Однако, такое обучение тоже не дает желаемого результата. Бывает, что по окончании музыкальной школы баян годами не вынимается из чехла или же совсем продается. Часто наблюдается и такая картина: ребенок более – менее увлеченно учится в музыкальной школе, но после выпускных экзаменов круг его интересов ограничивается эстрадной музыкой.

Так от кого и от чего зависит отношение ребенка к музыкальным занятиям и к музыке вообще? Бесспорно, в первую очередь нужно назвать личность педагога. В основном именно от него зависит, будет ли ребенок охотно идти на урок. Захочет ли ребенок сам заниматься дома, или же его заставят родители.

Естественно, узко понимаемая цель рождает самые примитивные средства, такие как: скудность репертуара учащегося, однообразно сформулированные, непродуманные домашние задания, скучная, сухая атмосфера на уроке, формальное общение с родителями.

Кроме личности педагога существует еще множество стимулирующих и дестимулирующих факторов обучения, например: отношение к музыкальным занятиям ребенка и к музыке вообще членов семьи, эмоциональная атмосфера в музыкальной школе, условия занятий и пр. Порой самые незначительные, неважные на взгляд моменты играют для детей решающую роль.

Индивидуальный подход преподавателя к учащимся.

От преподавателя в учебном процессе требуется профессиональность и глубоко заинтересованное отношение к делу. Термин «профессионализм» не требует особой расшифровки. Что касается личной заинтересованности педагога в успехах ученика – то она является необходимым условием для установления контакта с ним, создает благоприятные условия для его творческого самовыражения.

Контакт с учеником, устанавливается с первых же уроков и для того, чтобы этот контакт был успешным, педагог должен иметь максимум информации о своем ученике и, прежде всего – о его музыкальных пристрастиях. Но здесь не всегда ребенок с самого начала может ярко проявить, показать свои интересы. Поэтому преподаватель обязан интересоваться, что и как изучает ребенок в общеобразовательной школе и по другим музыкальным дисциплинам, какова его семейная среда, каковы его интересы, какие фильмы смотрит, что видит и слышит по телевидению и радио. Помимо непосредственной радости это общение принесет много пользы в плане изучения психики ребенка. Именно такого рода общение позволяет выявлять индивидуальные качества ученика и на их основе строить свои занятия.

Подобный подход учитывает и такие психологические моменты, как особый тон общения: для одного более требовательный, строгий, для другого менее. Очень важен даже темп произнесения слов: одному более подвижно, другому – совсем медленный. Контролирующий момент здесь – успешность восприятия ребенком замечаний учителя.

Естественно, все поставленные задачи невероятно сложны. И каждый педагог решает их по-своему. Действую я чаще всего интуитивно. Важным стимулирующим моментом в работе преподавателя (особенно с начинающими)

– своевременная похвала. Она помогает ребенку ощутить результат своей работы. Однако ученик должен точно знать – за что его хвалят. Конкретика похвалы – важный момент в обучении.

Хочется отметить еще один момент. Ученик пришел в школу. Первая встреча с преподавателем. Учитель должен как минимум нравиться ребенку. Дети, как правило, безошибочно угадывают фальшь и натянутость в общении. Важно сразу найти, угадать подходящую интонацию. Большинство детей предпочитают дружеский, мягкий тон общения, а не жесткий, авторитарный.

Таким образом, правильно налаженные взаимоотношения ученика и преподавателя – залог успеха всего учебного процесса. Во-первых, они создают взаимную теплоту и доверительность общения; во-вторых, у ребенка возникает желание сотрудничать, «угодить» педагогу; в-третьих, индивидуальный подход педагога помогает учащимся наиболее полно творчески самовыражаться.

Об активизации интереса учащихся на уроке.

Главная цель учебного процесса – творческое самовыражение учащихся. Наиболее полно самовыражение ребенка происходит в игре. В игре он свободен, активен, непосредствен. Поэтому важно продлить атмосферу игры на весь начальный период обучения. Удобнее всего игровые формы использовать в донотном периоде. Здесь минимум теории, минимум технологии; познание музыки носит чисто эмоциональный характер. Этот период требует от педагога максимум фантазии и изобретательности: всевозможные музыкальные игры, слушание музыки, музыкальные загадки, по возможности подбор по слуху простейших мелодий и попевок, ритмические считалки и т.д. Естественно, что при всем этом присутствуют не только развлекательные моменты; параллельно решается целый ряд воспитательных задач. Творческое самовыражение учащихся неразрывно связано с их инициативой. Педагог же обязан поддерживать и стимулировать самостоятельные поиски ребенка.

Существуют способы стимулирования интереса учащихся на уроке. Например, возможно активизировать слух ребенка непосредственно через музыку. Педагог методом показа (играя какое-либо произведение) обращает его внимание на наиболее выразительные и характерные эпизоды (ритм, литературное содержание и т.д.).

Дети активно себя ведут на уроках при игре в ансамбле или в оркестре. Коллективизм сам по себе очень стимулирует музыкальные занятия учеников, как на уроке непосредственно, так и дома. Возможно также проигрывание одной и той же пьесы разными детьми (т.е. активизация ребенка за счет конкурентности).

Присутствие в классе других детей и родителей создает благоприятные психологические предпосылки – ведь каждый ребенок в той или иной степени артист.

О работе с родителями.

-Открытые уроки. На открытые уроки приходят родители (цель – ознакомление родителей с новыми программами по предмету, методикой преподавания, требованиями учителя).

-Контрольные уроки. На контрольные уроки приглашают родителей, чтобы они могли ознакомиться с результатами освоения учебной программы своих детей.

-Индивидуальные консультации – одна из важнейших форм взаимодействия с семьей. Для того, чтобы преодолеть беспокойство родителей, боязнь разговора о своем ребенке, о его особенностях характера.

-Индивидуальные тематические консультации. Педагог обменивается с родителями информацией, дающей реальное представление о школьных делах и поведении ребенка и его проблемах.

-Родительское собрание. Цель: обсуждение задач учебно-воспитательной работы.

Хочется особенно заострить внимание на последнем пункте. Родители должны знать, что занятие музыкой – это не постоянное удовольствие, удовлетворение и самовыражение; здесь ребенок приучается к труду. Это всегда требует от него немало усилий и времени. При этом малышу особенно нужна поддержка взрослых. Он должен знать, что за трудом последует результат.

*Также* родители вместе с педагогом должны продумать и установить режим домашних заданий ребенка. Главное условие – ежедневность и результативность.

Сколько времени дома заниматься ученику? Этот вопрос очень индивидуален. Он зависит от возраста, психических особенностей учащегося. Что касается результативности, то родители (а позже и ученик) должны научиться каждый раз ставить небольшие реальные задачи и выполнять их. Родителям необходимо следить за тем, чтобы ребенок не занимался усталым, много времени подряд.

Психологические трудности преподавателя в современных условиях усугубляются и потому, что общество лишь декларирует значение культуры, а на самом же деле преподаватель школы искусств находится на самой низкой ступени социальной лестницы.

Учитывая все это, для успешной работы учителя музыки необходим не только поиск новых прогрессивных методик, поиск репертуара, но и новые формы работы. Каждый преподаватель сам должен найти эти формы и способы.

Особенно актуален сегодня следующий вопрос. В связи с тем, что в общеобразовательной школе ребенок не получает поддержки своим занятиям музыкой (да и дома нередко встречается несерьезное отношение) необходимо в классе музыкальной школы создать «противовес». Для этого индивидуальные занятия должны сочетать с коллективными формами работы.

Например:

- Коллективное музицирование (желательно объединить детей не по учебному плану, а втягивать всех, независимо от классов);

- Каждый должен иметь возможность оценивать другого (для этого хорошо устраивать коллективное прослушивания со всеобщим обсуждением и общей оценкой);

- Коллективное посещение концертов и прослушивание музыки с последующими дискуссиями;

- Выступления класса (особенно хорошо с выездами, на родительских собраниях, школьных концертах).

Последний момент особенно важен для развития детского интереса. При коллективных обсуждениях атмосферу в классе регулирует преподаватель – необходимо воспитывать у детей доброжелательность и объективность.

Все вышесказанное должно быть направлено на то, чтобы создать в классе особый микроклимат для поддержания интереса учащихся к занятиям музыкой и конкретно на баяне.

У педагога, творчески относящегося к своей профессии, учиться детям будет всегда интересно.

### Список литературы:

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой / Учебное пособие.- 1989
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. - 1979
3. Баренбойм Л., Перунова Н. Путь к музыке. - 1989
4. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства.- 1983
5. Сохор А. Воспитательная роль музыки. - 1975
6. Теплов Б. Психология музыкальных способностей.- 1974

## СПОСОБНОСТИ, УМЕНИЯ И НАВЫКИ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ШКОЛЕ ИСКУССТВ

*Таротина Т. В.,  
преподаватель по классу фортепиано  
МАУДО «Детская школа искусств»  
г. Нижнекамск*

Специфика работы концертмейстера в школе искусств состоит в том, что ему приходится сотрудничать с представителями разных художественных специальностей, и в этом смысле он должен быть «универсальным» музыкантом. Это очень увлекательная и творческая работа. Ведь концертмейстер - помощник педагога, он руководит солистами, помогает разучивать свои партии, находить верную трактовку произведения. Помимо занятий и репетиций в классе такая работа предполагает частые выступления на концертах и конкурсах.

Концертмейстер. Само понятие этого слова состоит из двух слов: «концерт» и «мастер», (нем. *meister*) — это не просто пианист-аккомпаниатор, это главный помощник дирижера, его правая рука в подготовке спектакля. В историческом контексте понятие «концертмейстер» обозначало музыканта, руководившего оркестром или группой инструментов в оркестре. Концертмейстерство как отдельный вид исполнительства появился во второй половине 19 века, когда большое количество камерной инструментальной и песенной лирики потребовало особого умения аккомпанировать солисту. Так же этому способствовало большое количество концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. Позже концертмейстеры стали специализироваться с определенными исполнителями.

В настоящее время термин «концертмейстер» чаще используется как фортепианный исполнитель, так как звучание рояля способно создавать имитацию различных тембров и разных инструментов и за этим стоит долгая, кропотливая, творческая, но очень нужная и интересная работа. Аккомпанементу принадлежит не подсобная роль, не чисто служебная функция гармонической и ритмической поддержки партнера, а концертмейстер в процессе исполнения становится равноправным членом единого целостного музыкального организма. Мастерство концертмейстера глубоко специфично. Оно требует от пианиста не только огромного артистизма, но и разносторонних музыкально-исполнительских дарований, знаний особенностей игры на инструментах в тех классах, где они работают, знание специфики работы на хоровых, хореографических и других отделениях.

При всем разнообразии и определенных особенностях работы в разных классах и на различных отделениях, можно попытаться сформулировать ряд общих специфических черт в работе концертмейстеров детских школ искусств и детских музыкальных школ. Многие качества, присущие концертмейстеру-пианисту приближают его к дирижеру, что вызывает в свою очередь обладание такими чертами, как дирижерская воля, ритмическая и темповая устойчивость, умение “цементировать” ансамбль и всю форму исполняемого произведения в целом.

Работа концертмейстера важна, сложна и очень трудоёмка, так как именно в его руках музыка становится тем фундаментом, на котором держится искусство. В любом виде педагогической деятельности главная роль, разумеется, отведена преподавателю, но и на долю концертмейстера, в частности в вокальном классе, выпадают сложные художественные задачи и такие большие эмоциональные нагрузки, с которыми успешно справиться оказывается под силу далеко не каждому даже очень квалифицированному музыканту. Профессия концертмейстера сложна прежде всего своей спецификой, совокупностью разных сторон исполнительских умений и навыков. Помимо умения в совершенстве владеть инструментом, на концертмейстера ложатся задачи как педагогического, психологического, так и художественного плана задачи. Концертмейстер в классе – это помощник, аранжировщик, репетитор, правая рука и единое целое с преподавателем класса,

целенаправленно выполняющий свои профессиональные задачи.

Одной из важных особенностей этой профессии является умение и готовность быть “вторым”. Отсутствие этого качества становится особенно заметным во время публичных выступлений, так как пытаюсь выделиться можно заглушить, “забить” солиста, нарушить ансамбль и не иметь возможности этот ансамбль ощущать. Все должно подчиняться замыслу композитора, солиста или руководителя коллектива, важно чувствовать меру, осторожно сохраняя звуковой баланс.

Работа концертмейстера требует постоянных занятий за инструментом, изучения и освоения концертного и учебного репертуара. Такая работа расширяет творческий кругозор музыканта, формирует и совершенствует его артистизм, позволяет быть активным пропагандистом музыки. Эта работа имеет одну характерную особенность: рамки охвата музыкального текста у концертмейстера должны быть более широкими, чем у пианиста, играющего сольные произведения. Перед глазами концертмейстера находится партитура из трех нотных станков. Умение скоординировать мелодию, расположенную на 3 строке со всей остальной фактурой – очень важно. Концертмейстер не должен разбирать только свою партию, так как не может быть полезен солисту, если не умеет «подсказать» ему партию. У концертмейстера очень малое количество времени на ознакомление с текстом, он играет как бы «на ощупь», его глаза прикованы к нотному тексту. В каждый момент важно, что и как делают пальцы, как используется педаль, слуховое внимание занято звуковым балансом (которое представляет основу основ ансамблевого музицирования), звуковедением у солиста; ансамблевое внимание следит за воплощением единства художественного замысла. Солист находится в поле его зрения. Предвидеть намерение солиста концертмейстеру позволяет целостный охват трехстрочной партитуры. Например, если он видит в конце строчки фермату у певца, то на подходе к ней сделает замедление и солист последует за ним. Такое напряжение внимания требует огромной затраты физических и душевных сил.

Для педагога по специальному классу концертмейстер - правая рука и первый помощник, музыкальный единомышленник. Для солиста концертмейстер – наперсник его творческих дел; он и помощник, он и друг, и наставник, и тренер, и педагог. Ребёнку, исключая очень редкие случаи, присущи застенчивость, неуверенность, стеснительность, он может растеряться в любой момент. Концертмейстер помогает ему преодолеть эти и другие качества личности, мешающие исполнению, особенно на сцене, где ребёнок подвержен наибольшему волнению. Ещё неопытного артиста могут отвлекать неожиданные внешние раздражители, например, шум в зале. Дети могут забыть слова, сфальшивить интонацию, неточно воспроизвести ритмический рисунок, не выдержать метроритмические рамки. Концертмейстер должен моментально «подхватить» ученика, если он перескочил на другой эпизод; заполнить паузу в момент забывания слов; помочь продолжить и закончить произведение; вернуть уверенность в себе. Для этого концертмейстеру необходимо обладать быстрой реакцией, это качество очень важно в



профессиональной деятельности. Опытный педагог-концертмейстер может помочь снять ребёнку напряжение перед концертом, а во время концерта помочь избавиться от излишнего волнения своей выразительной игрой, которая увлечёт солиста и поможет ребёнку проникнуть в содержание произведения, подведёт к предчувствованию динамических нюансов, штрихов. Самообладание также необходимо для концертмейстера, он должен знать, что ошибок и поправок при выступлении не должно быть. Творческое вдохновение передается ребёнку и помогает ему обрести уверенность, психологическую, а за ней и мышечную свободу. Воля и самообладание - качества, также необходимые концертмейстеру. При возникновении каких-либо музыкальных неполадок, происшедших на эстраде, он должен твердо помнить, что ни останавливаться, ни поправлять свои ошибки недопустимо, как и выражать свою досаду на ошибку мимикой или жестом.

Работа концертмейстера состоит из множества факторов и одним из важнейших аспектов его деятельности является умение бегло «читать с листа». Невозможно стать хорошим концертмейстером, не обладая этим навыком. Но не каждый музыкант в силу своей подготовки или общей музыкальной одаренности способен хорошо аккомпанировать с листа. Здесь нужна особая тренировка, способствующая развитию необходимых навыков чтения с листа. Концертмейстер должен постоянно тренироваться в чтении с листа для того, чтобы довести эти умения до автоматизма. Большую пользу для развития навыков аккомпанемента с листа приносит ежедневная читка с листа фортепианных миниатюр. Аккомпанемент с листа – это еще более сложное явление, чем просто чтение с листа сольных фортепианных произведений. Поэтому при чтении допускается значительное упрощение фактуры,

Так как помимо высокохудожественного исполнения фортепианной партии, возникают задачи чисто ансамблевого характера, концертмейстер должен быстро и точно поддержать солиста в его намерениях, уметь слушать его, мысленно петь и дышать вместе с ним, не перекрывать его партию своим звучанием, быть всегда чутким его помощником. Развитию этих навыков способствуют развитое чувство ритма и ритмической пульсации солиста и концертмейстера, как участников ансамбля. Необходимым и серьезным качеством в работе концертмейстера является также развитое умение транспонировать. Конечно, в концертах или на экзамене чтение партии с листа или транспонирование почти не встречается, но в рабочем процессе в классе эти качества крайне необходимы.

Функции концертмейстера, работающего в учебном заведении с солистами (с детским контингентом в особенности), носят в значительной мере педагогический характер, поскольку они заключаются, главным образом, в разучивании с солистами нового учебного репертуара. Эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо аккомпаниаторского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта. Кроме того, концертмейстер должен быть очень эрудированным музыкантом, в

поле деятельности которого находится огромный и разнообразный репертуар. В завершение хочу сказать, что любая другая музыкальная деятельность едва ли может сравниться с концертмейстерским искусством по своей многофункциональности и универсальности.

### Список литературы:

1. Воротной М.В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в ВУЗе // Проблемы музыкального воспитания и педагогики: Сборник научных трудов / – СПб., РГПУ им. А.И. Герцена, 1999. – Вып.2.
2. Живов Л. Подготовка концертмейстеров-аккомпаниаторов в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. – М., 1996
3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство – музыкально-творческая деятельность // Музыка в школе. – 2001. - №2. – С. 38-40.
4. Кубанцева Е.И. Методика работы над фортепианной партией пианиста-концертмейстера // Музыка в школе. – 2001. – №4. – С. 52-55.

## ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОФИОРИЕНТАЦИОННЫХ ПРОГРАММ В ОБЛАСТИ КРЕАТИВНЫХ ИНДУСТРИЙ С УЧАЩИМИСЯ ДМШ/ДШИ

**Фомина Т. Ю.,**

*кандидат исторических наук, доцент,  
директор Центра развития проектов  
в сфере культуры  
г. Набережные Челны*

2021 год решением Организации Объединенных Наций объявлен годом креативной экономики. Это одно из актуальных направлений экономического развития государств всего мира. Что же такое креативная экономика? Согласно исследованиям потребительских привычек в мире наблюдается сдвиг глобального спроса от рядовой покупке товаров в сторону приобретения позитивного опыта, эмоций и впечатлений. Именно эти механизмы заложены в основу циклов создания, производства и распространения товаров и услуг креативной экономики. ресурсом является человеческий капитал, а первичная добавленная стоимость продукта создается в виде интеллектуального и творческого контента, зачастую в привязке к культурному наследию и

традициям места производства. Значительную долю доходов сектора составляет прибыль от продажи лицензий на авторское право.

Как показывают статистические данные в современном мире 99% потребностей людей в питании, одежде, средствах передвижения уже удовлетворены и креативная экономика построена на создание тех товаров и услуг, которых ещё нет на рынке, но они нужны людям и способствуют улучшению качества их жизни.

Следовательно, в реалиях мировой экономики выпускники детских школ искусств должны быть одними из самых востребованных кадров на рынке труда. Но увы, занятость населения в креативной экономике Китая составляет 14%, в Европе – 8-9%, в Российской Федерации по одним данным 0,6%, по другим 3% (мы еще не определились что относить к креативной индустрии). При этом ежегодно мы сталкиваемся с ситуацией, когда выпускники с неохотой поступают в высшие и средние учебные заведения культуры и искусств.

Для того чтобы прояснить суть проблемы, мы совместно с Розой Вагизовной Нуруллиной провели социологический опрос. Который показал, что только 28 процентов выпускников ДШИ готовы выбрать творческую профессию (но это не значит, что они её выбирают). 44% готовы пойти в высшие и средние учебные заведения культуры и искусства, в том случае если это обеспечит им достаточно высокий доход, перспективы творческого и профессионального развития. Статистические данные опроса родителей показали примерно те же результаты. 28,2% родителей готовы поддержать своих детей, если они выберут себе творческую профессию. И 58,3% родителей готовы согласиться с выбором своих детей, в случае если это принесет им достойный доход и гарантированный профессиональный рост в области креативных индустрий. Таким образом почти 2/3 выпускников детских школ искусств при поддержке родителей обладает внутренней готовностью к творческому развитию и реализации собственных талантов и одарённостей.

Причины сложившейся ситуации достаточно глубоки и, пожалуй, наиболее точно их определил Сергей Владиленович Кириенко, который в правительстве Российской Федерации отвечает за развитие креативной экономики. В ходе неконференции арт-кластера «Таврида», он сказал, что наши школы искусств, средние и высшие учебные заведения культуры традиционно выпускают «исполнителей», а современной экономике нужны «творцы». Современная экономика предлагает талантливой и креативной молодежи достаточно широкий перечень перспективных и высокооплачиваемых профессий, таких как тренер творческих состояний, дизайнер эмоций, фандрайзер, эксперт по образу будущего ребенка. Это далеко не полный перечень того, что креативная индустрия предлагает выпускникам детских школ искусств.

Для решения данной проблемы был проанализирован четырехлетний опыт проведения профориентационных программ различного уровня и была разработана программа акселератора профессионального самоопределения детей и молодёжи в области креативных индустрий «Forward».

Программа Forward рассчитана на ребят от 11 до 18 лет. Почему именно этот возраст? На одном из совещаний Бугаев Александр Вячеславович, руководитель Агентства по делам молодёжи, сказал потрясающую фразу, что дети от 11 до 18 лет, к сожалению, никому не нужны. Они неуклюжие и колючие, у них проблемы с учёбой, конфликты с учителями, их не понимают родители. А между тем это тот возраст, когда надо действовать, пробовать себя. Это возраст, когда нужно наошибаться. С 11 до 18 это безопасно, это бесценный опыт, а в 35 лет это больно, страшно и поздно.

Партнером в реализации программы является Детская музыкальная школа № 6 имени С. Сайдашева. Финансовую и консультационную поддержку проекта оказали Мастерская дизайна «Иначе» и фирма «Fa-rti»/

Программа «Forward» построена по принципу углубленного интенсива, который предполагает погружение в креативную индустрию, формирование навыков самопрезентации, многоуровневую диагностику профессиональных навыков ребят, практикум по разработке креативных проектов, формирование навыков расчета бюджета бизнес-проектов, освоение основ бизнес-презентаций в стиле Ted. Особую значимость при реализации проекта имеет помощь, советы и экспертиза проектов бизнес-консультантами предпринимателями, начавшими свой бизнес с нуля и достигших значительных успехов. Именно перед бизнес-наставниками участники профориентационной программы представляют свои проекты и защищают их.

За лето было организовано 3 потока программы «Forward». Программа предусматривает пять уровней освоения. Уровень «Старт» - это знакомство с креативной индустрией, многоуровневая профориентационная диагностика участников, формирование навыков разработки и защиты собственного проекта. Второй уровень предполагает реализацию разработанного проекта. На третьем уровне «Практик» ребята готовят свои проекты для работы со спонсорами и для получения грантов, уже сегодня учащиеся уже с 14 лет могут получить грантовую поддержку от «Росмолодежи» и Агентства стратегических инициатив. Ребята прошедшие четвёртый уровень программы становятся «Наставниками, помогая участникам предыдущих уровней разрабатывать проекты и оформлять презентации. И, наконец, бизнес-эксперты не только консультируют каждого участника проекта, но и оказывают спонсорскую помощь в их реализации.

Перспективы развития резидентов программы «Forward»:

- Профессиональная поддержка наставников Проекта;
- Разработка и реализация собственных проектов;
- Консультационная и финансовая поддержка бизнес-экспертов;
- Помощь в подготовке и реализации грантовых проектов (с 14 лет);
- Подготовка и сопровождение презентации проектов на Неделе креативной индустрии, во время участия в Арт-кластере «Таврида» и др.;
- Продюсерское сопровождение талантливых участников;
- Возможность юридического оформления авторских прав на разработанные проекты;

- Возможность поступления в Институты креативных индустрий Российского экономического института им. Плеханова и Московской высшей школы социальных и экономических наук (Шанинка).

Приглашаем учащихся ДШИ на программу акселератора профессионального самоопределения детей и молодёжи в области креативных индустрий «Forward», а преподавателей в качестве наставников. Присоединяйтесь! «Forward»! Мечтай и делай!

## **РАБОТА НАД ТЕХНИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛОМ В МЛАДШИХ КЛАССАХ СКРИПКИ КАК ВАЖНАЯ И НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА В ДМШ**

*Хаметшина О. В.,  
преподаватель по классу скрипки  
МАУ ДО «Детская школа искусств №7»,  
г. Набережные Челны*

Игра на музыкальном инструменте — это сложнейшая деятельность, которая требует для своей реализации отлаженную работу психических процессов – воли, внимания, ощущений, восприятия, мышления, памяти, воображения и безупречную согласованность тонких физических движений. Для достижения художественного результата мы передаём свои мысли и чувства при помощи музыкального инструмента, что совершенно невозможно без владения техникой игровых движений.

В детской музыкальной школе часто на этот аспект обращают мало внимания. А между тем работа над гаммами и техническими упражнениями является необходимой составной частью воспитания юного музыканта. Она закладывает фундамент скрипичной техники, формирует и совершенствует навыки игры на инструменте, развивает беглость, ловкость, четкость и точность звукоизвлечения, воспитывает силу и выносливость.

Слово «техника» происходит от греческого слова *techné*, которое означает «искусство», «мастерство». Понятие «техника» в целом включает в себя не только двигательные качества, но и умение свободно и естественно чувствовать себя при игре на инструменте. Основная цель технического развития – создать такие условия, при которых технический аппарат обучающегося будет способен выполнять стоящую перед ним музыкальную задачу.

Когда говорим о скрипичной технике у обучающихся, то имеем в виду ту сумму знаний, умений, навыков, приемов игры на скрипке, при помощи которых ученик добивается нужного художественного, звукового результата.

Вне музыкальной задачи техника не может существовать. «Техника без музыкальной воли - это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству», - писал Иосиф Гофман, один из крупнейших пианистов.

Работа над техническим материалом в классе скрипки является важной и неотъемлемой частью учебного процесса и начинается она буквально с первых движений смычка по струне. Основу технического материала в младших классах составляют гаммы, упражнения и этюды.

Задачей каждого из инструктивных элементов, будь то гамма, упражнение или этюд обязательно должно быть овладение определенными простыми элементами музыки: чистой интонацией, точным ритмом, ровным звучанием, определенной окраской тембра. В большей части технического материала (в частности, в упражнениях) художественного смысла немного, тем не менее, правильная работа над ним всегда внутренне связана с художественной целью. Ученик должен знать, что все элементы упражнений не раз встретятся в переосмысленном виде в художественных произведениях, что работа над техническим материалом в будущем сэкономит немало времени при изучении пьес и создаст условия для концентрации внимания на осмыслении их идейно-художественной сути.

Первым условием гармоничного развития пальцевой беглости является организация левой руки ученика. Именно положение руки должно обеспечивать вертикальное (относительно грифа) падение пальцев на струну. Нередко проблемы в постановке являются причиной трудностей в игре скрипача.

Одно из основных условий для развития беглости – передача активности от одного пальца к другому, т.е. изменение силы нажима. Первая страница упражнений Г. Шрадика должна стать настольной книгой каждого начинающего скрипача. Исполняя упражнения в медленном темпе по 2, а затем 4 легато надо следить за отскоком пальцев где-то до первой фаланги, падение пальцев тоже должно быть чёткое. По мере усвоения упражнений ускоряется темп, мельче становятся длительности, легато исполняется по 8 нот. Отскок становится невысоким, а падение легче, но сохраняется импульсивность движения. Особое внимание необходимо уделить отскоку пальца. Внимание надо обратить на группировку нот, на артикуляцию исполнения. Для этого с учениками целесообразно проговаривать ноты в том темпе и ритме, в котором он на данный момент играет упражнения. Целесообразно играть гаммы и упражнения пунктирным ритмом (причём прямым и обратным), что способствует укреплению пальцев левой руки. А также применять внутреннюю перегруппировку нот, смещая сильную долю, тем самым активизировать разные пальцы, которые сильную долю играют энергичнее.

Неоценимым материалом для работы над видами скрипичной техники являются гаммы. Их эффективность в концентрации исполнительских задач. Гаммы не несут эмоциональной нагрузки, что позволяет сосредоточить внимание ученика на важных элементах скрипичной техники. При игре гамм и

арпеджио надо помнить, что основная задача - выработка лёгкой, подвижной техники. Даже в медленном темпе пальцы надо ставить на струну быстро и импульсивно, добиваться ровности, как в отношении ритма, так и в отношении достижения одинакового по качеству и интенсивности звука по всему диапазону гаммы. Кроме вертикального движения пальцев при игре упражнений на одной струне в гамме добавляется горизонтальное движение рук по всем струнам (или хотя бы по двум, при игре однооктавной гаммы). И в этом важную роль играет приобретение навыка правильно распределить смычок, незаметно менять направление движения смычка, плавно менять струны. Рекомендуются играть гамму целым смычком по 2, 4, 8 легато, соответственно удваивая, учетверяя темп, не снижая динамики.

Гаммы и упражнения можно разнообразить, исполняя различными штрихами, при их освоении. Для изучения штрихов лучше использовать знакомые упражнения на одной струне, без использования переходов на другие струны и, лишь, отработав их можно исполнять их в гамме, а потом и в художественных произведениях.

Художественной вершиной инструктивного материала являются этюды. Скрипичные этюды можно разделить на техничные и художественные. В техничных этюдах превалирует, главным образом, один технический прием (штрих, трель, определенный темп, смены позиций). По своему эмоциональному содержанию они относительно ограничены и иногда приближаются к упражнениям. Однако использование техничных этюдов необходимо, т.к. это дает возможность сосредоточиться на доскональном исполнении одного вида техники, который повторяется в разных мелодических оборотах.

Желательно подбирать этюды, а в будущем и капризы (художественные этюды) на различные виды техники. В младших классах следует обратить особое внимание на выразительность мелодии этюда, чтобы ученик мог её запомнить и проинтонировать, ведь, как правило, этюды исполняются без сопровождения. Обращать в этюдах внимание не только на техническую сторону исполнения, но и на музыкальную.

В учебном процессе инструктивный материал не должен быть абстрактным. Все навыки должны впоследствии применяться в работе над художественным репертуаром. Целеустремлённая работа над инструктивным материалом (гаммами, этюдами, упражнениями) необходима для развития юного музыканта. Она создаёт крепкую техническую базу, которая позволяет обеспечивать высокий уровень изучения художественного материала и играет значительную роль в становлении юного скрипача.

### **Список литературы:**

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. - 4-е изд., перераб. и доп. - СПб.: Композитор, 2004. - 117 с.

2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре - пер. с англ. - М.: Классика-XXI, 2007. - 188 с.
3. Григорян А. Начальная школа игры на скрипке. - М.: Сов. композитор, 1991. - 137 с. + Клавир (64 с)
4. Григорян А. Гаммы и арпеджио для скрипки. - М.: Музыка, 2004. - 55 с.
5. Мострас К. Система домашних занятий скрипача. - М.: Музгиз, 1956. - 56 с.
6. Родионов К. Начальные уроки игры на скрипке. - М.: Музыка, 2007. - 72 с.+ Клавир (70 с.)

## УСТАНОВКА КАК МЕТОД ДОСТИЖЕНИЯ УСПЕХА

*Ханнанова В.Б.,  
концертмейстер  
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Каждому начинающему музыканту хотелось бы, чтобы Фортуна ему улыбнулась, и признаки ее благоволения всем знакомы. Конечно, необходимо природное музыкальное дарование — без него никакие благоприятные обстоятельства не делают погоды. Хорошо бы начать раньше, лет в пять-шесть, когда ум открыт, и восприимчивость ученика превосходит все мыслимые пределы. Было бы замечательно, если бы родители начинающего музыканта понимали и поддерживали его, при этом не перегибая палку и не превращая дом ученика «в музыкальную казарму». Чрезвычайно желательно сразу же и навсегда обзавестись великолепным педагогом, который стал бы ученику вторым отцом или второй матерью. Очень хорошо, если ученик сможет продемонстрировать свои достижения публике, соблюдая при этом разумную меру и не превращаясь в концертирующего вундеркинда. Эти пожелания равно подходят и тем, кто впоследствии захочет стать музыкантом и тем, кто будет музыкантом-любителем. Но на самом деле эти идеальные условия судьба не посылает почти никому, реальность оказывается куда более сурова, и человеку приходится находить в себе самом ту точку опоры, которая позволит продолжать путь и не сбиваться с курса. На психологическом языке эта психологическая точка опоры называется установкой.

Теорию установки создал выдающийся грузинский психолог Д.Узнадзе. Эта теория обращает внимание человека на внутренние слагаемые успеха, на его собственное отношение к деятельности, поскольку внешние условия не



всегда в нашей власти. Меняйтесь сами, меняйте себя и свое отношение к делу, и вероятность успеха значительно возрастет — таково невысказанное послание теории установки.

«Установка, как это не раз было отмечено, является не переживанием частного характера или же каким-либо определенным моторным актом субъекта, - пишет Д. Узнадзе. - Она является специфической модификацией субъекта как такового, т.е. как целого, и поэтому не имело бы смысла представить ее в виде интеллектуального или другого какого-либо психического процесса. Зато она выражает целостную готовность субъекта к определенной активности. Поэтому нельзя сказать, что установка во всех случаях обозначает понятие одного и того же содержания. Без сомнения, установка и активность, в которой она реализуется, существенно связаны друг с другом, и понятно, что в каждом отдельном случае мы говорим об установке той или иной активности».

В данном случае речь идет о музыкально-творческой активности и музыкально-творческой установке. Человек формирует в себе определенный взгляд на все, что касается музыки и музыкального творчества, он готов трактовать свою музыкальную деятельность и окружающие ее обстоятельства в определенном ключе. Его отношение к своей работе музыканта, ко всей совокупности входящих в нее действий и человеческих связей предопределяет его творческое развитие и дальнейшие успехи. Установка, как и все, что относится к миру психического, часто интуитивна и произвольна, она не формируется искусственно: в ней отражается и характер одаренности музыканта, ее сильные и слабые стороны, и черты его человеческого «я», его культурные и социальные ориентиры и особенности семейного воспитания. Музыкально-творческая установка — это весь человек, душа которого настроена на музыкальную волну; она направляет музыканта в его движении к успеху и сама является одним из главных его слагаемых.

Учащийся-музыкант, осваивающий основы игры на инструменте, и гений музыки несопоставимы по масштабу своей одаренности и в то же время между ними есть много общего: и тот и другой имеют некоторую музыкально-творческую установку, некоторую невысказанную психологическую доминанту, которая помогает им в работе. Психологические проблемы, касающиеся общего дела, объединяют людей весьма несходных, и эта общность позволяет каждому ученику независимо от его будущей карьеры и музыкальных целей познакомиться с опытом выдающихся музыкантов и почерпнуть из него нечто для себя полезное — узнать о том, какова была музыкально-творческая установка крупных музыкальных талантов и попробовать настроить себя на соответствующий лад. Установка в отличие от уровня одаренности — это то, на что человек может сознательно воздействовать: чувствовать и понимать контекст своей деятельности хотя бы в некоторой

степени так же как выдающиеся музыканты — это значит быть ближе к успеху, это значит формировать его своим отношением к делу и своими мыслями.

Привить любовь к музыке, научить ценить, слушать и понимать лучшие образцы мировой классики важная задача педагога и составляющая успеха ученика.

Все выдающиеся музыканты невероятно увлечены музыкой. Эта огромная любовь и преданность искусству составляет часть их таланта, и что особенно важно, стоит у его истоков. Желание говорить на языке музыки, общаться с людьми с помощью музыкальных форм Композитор и Исполнитель ощущают как непреодолимое влечение к своему искусству. «Любовь должна быть отправной точкой, - пишет выдающийся пианист Артур Шнабель, - любовь к музыке. Это одно из самых твердых моих убеждений: любовь всегда дает некоторое знание, тогда как знание очень редко порождает что-либо подобное любви». Весь образ жизни пианиста был подчинен этой любви и вытекал из нее: его музыкальные занятия во многом состояли из слушания музыки и «погони» за ней.

Важным требованием формирования музыкально-творческой установки будет настройка на определенный артистический образ. Любовь к музыке определенного рода — это выбор артиста, его визитная карточка. Молодой артист как будто репетирует роль, которую он в дальнейшем будет играть; интонационный герой его стиля «руководит» этими «репетициями», формируя его музыкально-творческую установку. Требования интонационного героя исполняются в первую очередь: если он крайне дисциплинирован и работает как часы, если он ориентирован на вычисляемые и очевидные параметры деятельности, такие как чистота и беглость, отсутствие каких-либо шероховатостей и технический блеск, то артист формирует соответствующую творческую установку и ограждает себя от каких-либо посторонних воздействий и интересов. Если интонационный герой, напротив, чрезвычайно раскован, капризен и непредсказуем, то таков же и артист — в этом случае музыкально-творческая установка влечет его к светскому образу жизни, и его творчество легко вписывается в этот образ жизни, потому что и эмоционально, и социально, и психологически его творчество является частью этого образа жизни, соответствует ему. Яркие примеры такой творческой установки - Константин Игумнов и Александр Скрябин в годы своей молодости были модными пианистами салонного направления.

Поэтому полезно учащихся знакомить с образом жизни великих музыкантов, в классе развесить фотографии знаменитых исполнителей. Наблюдая образ жизни и режим творческой работы выдающихся личностей, ученик может усвоить их главные принципы: любовь к музыке, рождение музыкально-творческой установки, его собственных музыкальных

предпочтений, из которых вытекает режим занятий. Правильный образ жизни и его занятий приведут к музыкальному успеху. его музыкально-творческая установка будет работать на него.

Еще один важный момент настройки на успех – чрезвычайная уверенность в своих силах. Вера в себя побуждает к невероятному трудолюбию, помогает справиться с собственной ленью, слабостью и усталостью.

Наблюдая образ жизни и режим творческой работы выдающихся музыкантов, ученик может усвоить их главные принципы: любовь к музыке, интерес к ней и стремление прежде всего удовлетворять именно этот интерес, тем самым ученик сможет создать свою музыкально-творческую установку, таким образом, доведя свой потенциал до максимума, познание себя, формирования на основе понятого им образа естественную систему требований к себе и оценки сделанного, и опираясь на них, идти вверх, к новым творческим вершинам. Внутренняя установка, образ и смысл избранной музыкальной деятельности в избранном жанре поведут за собой музыканта, желающего выразить в своем творчестве себя и свое время. В таком случае ученик любого уровня одаренности будет любить музыку, искренне увлекаться ею, искать себя и свои музыкальные интересы.

#### **Список литературы:**

1. Асафьев, Б. De musica, Спб., 1926.- 392 с.
2. Узнадзе, Д. Теория установки. М-Воронеж, 1997. - 441 с.

### **ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАССЕ СКРИПКИ И СКРИПИЧНОГО АНСАМБЛЯ**

*Хисамова Л. Р.,  
концертмейстер  
МАУДО «Детская музыкальная школа №4»  
г. Набережные Челны*

Концертмейстер - пианист-аккомпаниатор, помогающий солисту или коллективу музыкантов в их основной деятельности. Участие концертмейстера является неотъемлемой частью учебного процесса струнников, народников, вокалистов, хора, хореографов в ДМШ или ДШИ. Широко распространён

ошибочный стереотип - «концертмейстер - это человек на вторых ролях». На самом деле, по поводу второстепенности данной профессии можно спорить. Далеко не всегда концертмейстер играет «под солистом», в большинстве случаев участие в музыкальном ансамбле равноправно, а иногда концертмейстер берёт на себя функцию дирижёра. Зачастую роль концертмейстера сводится не только к игре по нотам, но и к разучиванию партий, созданию образа, интерпретации, контролю над качеством исполнения и т.д. Помимо того, концертмейстер должен быть хорошим педагогом, психологом, организатором. Обязательные требования к профессионализму концертмейстера скрипичного класса: наличие музыкальной одаренности, владений навыками игры ансамбля, артистизм, фантазия, развитые образные слуховые представления, эрудированность в вопросах музыкальных стилей, музыкальной формы, скорость реакции, гибкость, дирижерское начало, знание основ скрипичного искусства, понимание исполнительской специфики струнных инструментов.

Выделим четыре основных компонента в работе концертмейстера в классе скрипки:

- 1) Работа концертмейстера с педагогом и учеником (на уроке)
- 2) Работа концертмейстера с учеником
- 3) Работа концертмейстера с педагогом
- 4) Самостоятельная работа концертмейстера

Педагог - ученик – концертмейстер. Педагог выполняет активную функцию, ведёт урок, концертмейстер вникает в творческий замысел коллеги, параллельно выграваясь в текст, отмечая важнейшие опорные точки композиции. Одна из важнейших составляющих начального этапа освоения произведения для концертмейстера - помочь ребёнку разучить его партию. Поэтому вначале пианисту придётся совмещать подыгрывание партии с собственно партией аккомпанемента. Необходимо помнить, что скрипка - инструмент с нефиксированным интонационным строем, поэтому помощь рояля здесь очень велика. Необходимо с первых занятий создавать атмосферу взаимного доверия с учащимся. На репетиции к концерту задача концертмейстера совместно с педагогом - отстроить звуковой баланс в том помещении, где состоится мероприятие. Педагог и концертмейстер должны грамотно выстраивать цель каждого урока, в зависимости от возраста ребенка, степени его одаренности, накопленного опыта, необходимо ставить выполнимые задачи, развивая учащегося планомерно, тем самым программируя на успех.

Концертмейстер - ученик. Иногда концертмейстеру по ряду причин приходится оставаться с учащимся или ансамблем тет-а-тет. Работа пианиста, не должна сводиться к многократному повторению произведения. Концертмейстер берёт на себя активную, педагогическую роль в этом процессе. Вместе с учащимися проучиваем текст, трудные места, находим общие точки

соприкосновения, выстраиваем агогику, отождествляем штрихи, выверяем темпы (на более поздних этапах работы). Если это разбор, помогаем выучить партию, делая акцент на ритмическую чёткость и интонационную точность. В течение учебного года приходится работать с детьми разного возраста и уровня подготовки. С учащимися младших классов прослушиваем, стучим ритм, пропеваем голосом, играем пиццикато, затем смычком. С ребятами постарше, которые уже накопили достаточный слуховой опыт, можно поработать над стилистикой и осознанным созданием художественного образа. В работе с ансамблем также следует учитывать возраст и разноуровневую подготовку. Пианист в силу наличия своих сугубо пианистических знаний не всегда может указать учащемуся на специфические скрипичные ошибки-это работа педагога. Но он вполне в состоянии помочь ученику настроить инструмент в начале занятия, подсказать направление смычка, исправить интонационные, ритмические ошибки, подсказать мелизматику, объяснить её особенности на примере данного произведения, если потребуется, рассказать об эпохе и истории создания данного произведения, дать обзорное представление о композиторе. Отработка сценической синхронности действий. Ансамбль - это единый организм. Проученная, слаженная игра ансамбля воспринимается слушателем как нечто неразделимое. Мы должны и внешне помочь этой целостности. Хорошо, хотя и не обязательно, если ансамбль (в т.ч. концертмейстер) будет одет в схожую по стилю и цвету одежду. Также очень важны выход на сцену и уход, выстроенность, одновременный поклон до и после выступления. Внешние атрибуты производят хорошее впечатление при условии качественного исполнения. Отработка совместного начала при отсутствии вступления, как показывает практика, в первые два года обучения - камень преткновения для многих детей. Наша, концертмейстерская, задача: давать ауфтакт (кивок головы, короткий вдох, жест, движение корпуса, даже мимика - здесь может работать что угодно, лишь бы ученик понимал вас в буквальном смысле с полувздоха) и научить давать ауфтакт- коротким лёгким поднятием грифа скрипки. В работе с детским коллективом ориентируемся на первую скрипку - концертмейстера ансамбля. По его знаку все одновременно поднимают инструменты, а концертмейстер кладёт руки на клавиатуру.

В процессе индивидуальной работы концертмейстер с ансамблем может проучить отдельно с каждой группой их партию, подыгрывая ее на рояле отдельно или вместе с аккомпанементом. Роль концертмейстера в большом коллективе - объединяющая, дирижёрская, на пианисте лежит огромная ответственность за темп, движение, агогику, за образ и общую целостность произведения.

Концертмейстер - педагог. Педагог с концертмейстером всегда найдет время для совместной работы. Это методическая работа- совместное создание

рабочих, экспериментальных программ, планирование открытых уроков; инновационная деятельность - поиски нового, актуального репертуара, в том числе

издаваемого современными композиторами, создание интересных, ярких переложений и, как следствие, ярких концертных номеров. Совместное чтение с листа найденных композиций, обсуждение и планирование предстоящей концертной деятельности учащихся. Приветствуется совместная концертная деятельность коллег, участие в профессиональных конкурсах. Это обоюдно обогащает музыкантов, повышает их исполнительский и общекультурный уровень, учит взаимному доверию и создаёт заражающую творческую атмосферу в процессе занятий с детьми.

Концертмейстер.

«Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором, впрочем, и не всякий хороший пианист достигнет больших результатов в аккомпанементе, пока не усвоит законы ансамблевых соотношений, не разовьёт в себе чуткость к партнеру».

Концертмейстер должен постоянно совершенствовать свой исполнительский уровень. Концертмейстер - это не солист, который может умело и без запинки исполнить сольную программу, на нём груз ответственности – начинающий музыкант, требующий повышенного внимания, помощи, мощной эмоциональной поддержки, ведения за собой. Поэтому самостоятельные занятия пианиста за инструментом, будь то проучивание концертного репертуара скрипачей, чтение с листа или работа над собственной сольной программой, очень важны. Чтобы оставаться в форме, необходимо продолжать работать над техникой, прикосновением, искусством построения музыкальной фразы. Оставаясь один, пианист ищет образ, продумывает исполнительский план, оттачивает детали, выгрывается в текст, пропевая партию солиста или партии ансамбля поочередно. Репертуар в скрипичном классе достаточно объёмен и разнообразен, поэтому часто концертмейстеру приходится играть какие-то произведения только на уроке, много читать с листа. Всё это будет делаться легко и с ходу, при условии регулярных самостоятельных занятий. Для концертмейстера всегда нужен: постоянный самоанализ, слуховой контроль, запись собственных выступлений на аудио и видеоносители, чтение специальной литературы, знакомство с опытом коллег - лично и при помощи Интернет-ресурсов, обобщение и распространение собственного опыта. Посещение концертов, слушание музыки в исполнении различных инструментов, вокала. Хорошо воспитывает музыкальное ухо слушание симфонического оркестра. Создание собственных аранжировок, переложений формирует интерес учащихся к музицированию, концертной деятельности, а концертмейстера стимулирует к неустанной творческой работе и желанию анализировать свою деятельность.

Какие же основные особенности являются в работе концертмейстера в классе скрипки. Основная задача концертмейстера в классе заключается в том, чтобы совместно с преподавателем помочь ученику овладеть произведением, подготовить его к концертному выступлению. Обычно работа учащегося над пьесой состоит из следующих стадий: разбор, фрагментарное исполнение, исполнение подряд от начала до конца (репетиционное), которое предшествует концертному. Концертмейстер может включиться в эту работу еще на стадии разбора для решения самых различных задач. Если ученик на стадии разучивания пьесы теряет контроль над интонацией (особенно в высоких позициях), пианист может подыграть звуки мелодии, как это делается в вокальных классах. Он помогает ученику справиться с непонятным для него ритмом, дублируя на рояле сольную партию. Иногда ученики не додерживают или сокращают длинные ноты вовремя пауз у фортепиано. В этих случаях полезно бывает временно заполнить такую паузу аккордами. Вообще временное видоизменение фактуры аккомпанемента часто помогает юному скрипачу быстрее освоить свою партию. Если ученик находится на ранней стадии овладения произведением, то концертмейстеру необязательно играть свою партию в полном объеме, он может ограничиться лишь главными ее элементами: важнейшими басами, гармониями.

Существует по меньшей мере два момента в аккомпанементе, учет которых обеспечивает целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым партнером, а со скрипачом, в особенности. Это темпоритм и динамика. Своеобразие темпоритмической стороны исполнения ученика определяется постепенным освоением им новых видов штрихов, усложняющейся с течением времени фактуры, наконец, распределением смычка. Все это влияет на характер аккомпанемента. Каждый раз, когда скрипач овладевает новым, не встречавшимся еще ему штрихом, концертмейстер должен быть начеку. Характерный пример - штрих «сотийе», который часто начинают осваивать с «Танца» Дженкинсона. Редко бывает, чтобы учащиеся могли исполнить эту пьесу в быстром и стабильном темпе. Как правило, движение замедляется к середине, а в репризе темп возвращается. Должно пройти время, чтобы ученик выработал этот легкий кистевой штрих. Аккомпанируя «Танец» Дженкинсона, концертмейстер должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа. Излишнее давление и жесткая заданность в темпе могут привести к остановке исполнения и нанесут вред ученику. Пройдет время и ученик, приобретя опыт, сможет сыграть этим штрихом всю пьесу в нужном темпе. Особого внимания и осторожности требуют и другие скрипичные штрихи, например, *staccato*, встречающиеся в произведениях школьного репертуара. Существенно влияют на ансамбль ученика и аккомпаниатора фактурные трудности в партии скрипки, например, исполнение двойных нот. Как правило, на их озвучивание тратиться время, и темп замедляется. Бывает, что солисту выгодно немного ускорить темп

(если несколько нот приходится на один смычок). Все это не может не учитывать пианист в аккомпанементе. Ломаные аккорды - еще один пример скрипичной фактуры, требующей внимания от концертмейстера. Если такие аккорды чередуются с мелкими нотами, то пианист должен выждать, когда ученик все как следует озвучит в аккордах, существенно замедлив при этом темп. В фигурации ученик как ни в чем ни бывало возвратится к нужному темпу, и пианист должен быть к этому готов. Это - пример того, когда музыкальная логика расходится с инструментальной технологией. Характерный случай представляет собой исполнение главной темы в концерте Берио № 9. Неопытного концертмейстера здесь ожидает подвох. Если он будет играть аккорды равномерно, то уже во время пассажа у скрипки почувствует неполадки в ансамбле, которые тут же подтвердятся расхождением в следующем такте. «Секрет» заключается в том, что пассаж, начинающийся с басовой струны и стремительно идущий вверх, на скрипке удобнее играть не ровно, а с задержкой в начале и с последующим ускорением. Слаженность ансамбля аккомпаниатора и юного скрипача зависит и от умения последнего вести смычок. Трудности встречаются уже при окончании пьес кантиленного характера, завершающихся длинной нотой: смычка как правило не хватает. Даже если пианист будет играть шестнадцатые ноты в конце пьесы Сен-Санса «Лебедь» в темпе presto, смычка у скрипача все равно не хватит. Пианисту лучше не спешить, а скрипачу длить последнюю ноту, насколько это возможно, и остановить смычок у конца, не опуская его, пока не прекратится звучание у фортепиано. В середине пьес, где смычок уже не остановишь, пианисту приходится искать возможность подвинуть темп активной фразировкой, не теряя при этом чувство меры. Концертмейстер должен помнить в подобных случаях, что есть предел приспособляемости, который переступать нельзя. Что касается динамической стороны ансамбля с юным солистом, то здесь следует учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития ученика, его техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного струнного 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 аккомпаниатор 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 скрипки в руках слабого скрипача 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. Большое значение для



эффективности классной работы имеет характер общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только музыкальное продвижение ученика, но и воспитание его как человека. В процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру пожелания, замечания и т.д. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет важное значение для воспитания ученика. Основной принцип здесь – заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать ученик. О профессиональной интуиции. Сложное и неоднозначное понятие. Концертмейстерская интуиция - способность предсказывать дальнейший ход музыки (при чтке с листа), предугадывать намерения учащегося - солиста, помогать выкручиваться из сложных (с потерей текста) ситуаций на сцене, ощущение совместного «кривого поля». Опытный концертмейстер всегда безошибочно знает, с какого места начнёт учащийся после остановки. Разумеется, проще работать с тем учащимся, которого знаешь не первый год. С ним создаётся единое психоэмоциональное поле. И этот термин вовсе не из области экстрасенсорики и эзотерики. Интуиция, помогающая создать из разрозненных инструменталистов единый организм исполнителя, -это результат многолетней наработки специфических знаний и умений. Это практика читки, транспорта, подбора, импровизации, композиции, теории, гармонии. Концертмейстер обязан не бояться за себя и должен быть спокоен за солиста или ансамбль. А по всему необходимо быть уверенным в тексте, знать на зубок партитуру, быть готовым к любому повороту событий, обладать огромной выдержкой. Концертмейстер в классе скрипки и скрипичного ансамбля в современных условиях - важная составляющая процесса реализации личностно- ориентированной модели обучения и системного подхода к формированию базовых основ скрипичного исполнительства. Он играет большую роль в приобщении учащихся ДМШ, ДШИ к академической музыке - вплоть до профессионализации, музицированию, творческому поиску, причем, как в художественном, так и в технологическом плане.

### **Список литературы:**

1. Григорьев А.Ф. Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного педагогического образования. / Автореферат диссертации на соискание учёной степени канд. пед. наук.- Краснодар: Ставропольский государственный педагогический институт, 2004
2. Островская Е.А. Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология
3. Чулаки М.И. Струнные смычковые инструменты
4. Урываева С. Заметки о работе концертмейстера-пианиста в ДМШ. О мастерстве ансамблиста/. Сборник научных трудов

## **ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО - ЗАЛОГ УСПЕШНОГО ОБУЧЕНИЯ УЧАЩЕГОСЯ**

*Хурматова А. Я.,  
преподаватель по классу фортепиано  
МАУДО «Детская школа искусств №7»  
г. Набережные Челны*

Состояние здоровья подрастающего поколения – показатель благополучия общества. Только здоровый человек может добиться успехов в жизни, быть творчески-активным и конкурентоспособным в окружающем мире.

Поступление в школу – один из критических этапов для ребенка, который сопровождается ломкой, сложившихся в дошкольный период воспитания, привычек. Длительные и систематические учебные занятия, значительная нагрузка, новые обязанности и требования, уменьшение игровой и двигательной активности – все это представляет для первоклассников большие трудности. Именно в этот период, как правило, ребенок начинает заниматься в детских музыкальных школах и школах искусств.

У многих детей, особенно в первые недели и месяцы обучения, возникают такие изменения в организме, которые позволяют говорить о «школьном стрессе» или адаптационной болезни. Степень этих изменений в организме ребенка зависит от уровня его развития, т.е. биологического возраста.

Особенно актуально это по отношению к детям, обучающимся в учреждениях дополнительного образования. У них существенно возрастает учебная нагрузка, увеличиваются психологические издержки.

Но, не смотря на отрицательные стороны в виде дополнительной нагрузки, обучение в музыкальных школах имеет ряд преимуществ. Музыка (пение, игра на музыкальных инструментах, слушание музыки, пластическое интонирование) – обладает ярко выраженным терапевтическим эффектом. Она успокаивает нервную систему, дает возможность релаксации, дарит яркие эмоции, поднимает настроение. Пение и игра на духовых инструментах развивают органы дыхания. Научно доказано, что музыка способствует укреплению иммунной системы, улучшает обмен веществ, ускоряет восстановительные процессы в организме человека, активизирует работу мозга.

Музыкальное образование, таким образом, можно считать здоровьесберегающей педагогической системой, которая способна оказать благотворное воздействие на физическое и психологическое здоровье детей. Наиболее глубоко здоровьесберегающий потенциал музыкального искусства проявляется в условиях ДМШ и школ искусств, предусматривающих индивидуальный подход к каждому учащемуся.

Итак, здоровьесберегающая технология – это система мер, включающая взаимосвязь и взаимодействие всех факторов образовательной среды, направленных на сохранение здоровья ребенка на всех этапах его обучения.

Внедрение здоровьесберегающих технологий в фортепианное обучение происходит на разных уровнях и затрагивает планировку и обустройство кабинета, выполнение гигиенических требований, соблюдение режима занятий, формы и виды деятельности, создание благоприятного психологического климата на уроке.

Гигиенические условия в кабинете должны соответствовать санитарным нормам. Освещение в кабинете фортепиано должно быть максимально равномерным. Инструмент лучше размещать таким образом, чтобы солнечный свет падал на него справа: в этом случае создается возможность мягкого естественного освещения, на клавиатуру не ложится тень от корпуса и рук исполнителя, а глаза не ослепляются прямыми лучами солнца. Для занятий в темное время суток нужно предусмотреть дополнительные источники освещения.

Следует уделить внимание и цветовой гамме кабинета фортепиано: для потолка подойдет белый цвет, для стен – светлые тона желтого, бежевого, зеленого, розового, голубого или персикового оттенков; для мебели - цвет натурального дерева. В кабинете надо поддерживать чистоту, температурный режим от 18 до 24 градусов, регулярно проветривать помещение.

Другое важное условие - рациональная организация урока, использование активных форм и методов обучения. Большинство педагогов используют следующие приемы здоровьесбережения на уроках: динамические паузы, гимнастику для глаз и т.д.

Также педагоги пользуются различными видами учебной работы, которые являются важной составной частью урока – это словесный, наглядный, аудиовизуальный, самостоятельная работа. Нормой считается использование 4–7 видов работы за урок, но не менее трех. Однообразие урока способствует утомлению обучающегося, но, в то же время, слишком частые смены одного вида деятельности на другой потребуют от учащихся дополнительных усилий, что также приведет к быстрому утомлению.

Необходимо чередовать различные виды слуховой, двигательной и творческой деятельности, где игра гамм и арпеджио сменяется разбором нового нотного материала, повторением уже выученных пьес, которые ученик знает наизусть, сочинением и подбором знакомых мелодий и т. д.

Работоспособность у учащихся связана с биоритмами и имеет два основных пика. Первый подъем приходится на 9-11 часов, второй – на 15-18 часов. Неодинакова умственная способность и в разные дни учебной недели.

Физкультурно-оздоровительные технологии используются в виде динамических разминок, пальчиковых игр, гимнастики для глаз. Целью таких упражнений является укрепление здоровья, повышение умственной и физической работоспособности.

До первого прикосновения к клавишам, целесообразно с детьми заниматься гимнастикой, чтобы привести организм ребёнка в рабочее состояние. Упражнения активизируют и укрепляют мышцы, так или иначе участвующие в работе пианиста. Они помогают найти и закрепить осанку и

правильное взаимодействие всех частей игрового аппарата. Учащиеся с увлечением выполняют упражнения под музыкальное сопровождение, одновременно движения координируются с ритмом.

Во время выполнения упражнений, ученик следит за качеством крупных движений всей руки: свободой, ритмичностью, пластичностью, которые сформировались в двигательном опыте детей, ещё до начала их обучения игре на фортепиано. В тесной связи с большими движениями рук вырабатываются начальные навыки пальцевой игры.

Многие ученики приходят в класс с излишней напряженностью мышц спины и шеи. Это явление зажатость, мешает обучению игре на фортепиано. Существует несколько различных упражнений, которые помогают ученикам преодолевать эти затруднения, приводят пианистический аппарат и весь организм в рабочее состояние

Предлагаемые упражнения активизируют и укрепляют мышцы, так или иначе участвующие в работе пианиста.

1. Раскрепощение мышц шеи, рук, плечевого пояса. Поднять ненапряжённые руки вверх, поднявшись на носки, вдохнуть. Развести руки в стороны и опустить с выдохом.

2. Свободные повороты головы влево и вправо, вверх, вниз для освобождения мышц шеи.

3. Рисуем в воздухе закруглённые линии поочерёдно вторым, третьим, четвёртым и пятым пальцами.

4. Круговые движения рук в разные стороны. Следить за осанкой и не поднимать плечи.

5. Активная супинация и пронация. Движения имитируют ввинчивание лампочки или отпирание ключом.

6. Супинация и пронация свободно опущенных рук. Хорошо освобождают руки.

7. Свободно, без усилий «открывать» и «захлопывать» все пальцы одновременно.

8. «Иди ко мне». Сгибать каждый палец по очереди по два раза, не «ломающийся» в суставах. Упражнение выполнять в быстром и медленном темпе, лучше на вытянутой руке.

9. «Щепотка». «Отбрасывать соринки» с колен легкими пальцами. Кисть в работе не участвует.

10. Подготовительное упражнение «растяжение». Положив руки на колени, веерообразно разводите и собираете пальцы. Ладонь полностью соприкасается с материей.

11. Круговые движения первым пальцем.

12. Сесть боком к столу. Положить руку на поверхность стола ладонью вниз. Постепенно приподнимаясь переносить тяжесть с плеча на пальцы через предплечье, ладонь, запястье.

13. Дуговые переносы руки. Кисть и плечи составляют единое целое.

14. Зацепиться кончиками пальцев за крышку инструмента и поделаться покачивающие движения на выпрямленных пальцах. Пружинящие движения вверх и вниз.

Психологический климат на уроке. Педагог должен обеспечить психологически комфортное состояние ребенка на занятии: разговаривать доброжелательным тоном, располагать к доверительным отношениям, поощрять за достигнутые результаты в исполнительской деятельности. Это создает положительный эмоциональный фон урока, моделирует ситуацию успеха.

Таким образом, сохранение здоровья ребёнка, его социальная адаптация является делом актуальным и сложным для дополнительного образования, куда ребенок приходит после школы. Необходимо широко использовать здоровьесберегающие технологии на занятиях для того, чтобы педагоги, дети и родители жили в состоянии эмоционального комфорта и высокого интереса к познанию, для того чтобы ребенок был здоров и социально адаптирован, сохранив любознательность и доверие для дальнейшего обучения.

#### Список литературы:

1. Смирнова Т. И. Фортепиано. Интенсивный курс. Пособие для преподавателей, детей и родителей. Методические рекомендации. — 1994.- 56 с.
2. Емельянова, Г.А. Упражнения-трансформеры: учебное пособие / Г.А. Емельянова. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 84 с.
3. Игнатьева С.Г. Педагогические условия здоровьесбережения учащихся в системе дошкольной подготовки и начальной школы: Автореферат диссертации канд. пед. наук / С.Г. Игнатьева. – Чебоксары, 2010. – 266 с.
4. Аврамкова И.С. Педагогические инновации в системе начального обучения игре на фортепиано: на материале современных учебно-методических пособий: Автореферат диссертации ... канд. пед. наук / И.С. Аврамкова. – СПб, 2007. – 54 с.
5. Дополнительное образование как система технологий сохранения и укрепления здоровья детей: Учебное пособие. - /Н.В.Сократов и другие. – Оренбург: 2001. – 148 с.

## ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ В ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ, СРЕДСТВАМИ ТАТАРСКОГО ДЕКОРАТИВНО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

*Хусаенова Э. И.,*

*преподаватель рисунка, живописи, композиции*

*МАУДО «Детская художественная школа №1»*

*г. Набережные Челны*

История и культура народа имеют не только признаки национальной принадлежности, но и различные способы и формы своего сохранения и выражения - это и родной язык, и историографические источники, и литературные памятники, и музыкальные произведения, и архитектура, и фольклор. А так же, существует еще одна форма сохранения культурно-исторических традиций народа - это народное художественное творчество, из века в век ярко и зримо выражающее миропонимание народа.

Народное искусство-это уникальный мир духовных ценностей. Чем больше утрачивает современный человек связь с народными корнями и культурой своего народа, тем явственнее становится его духовное обнищание. Главное на сегодняшний день это воспитать через искусство интерес и уважение к культуре, познания культуры и искусства. Но всё это, естественно, должно идти с опорой на свою родную культуру, через глубокое её проживание.

Однако вопросы художественно-эстетического воспитания обучающихся средствами татарского национального декоративно-прикладного искусства не получили еще достаточного освещения, не разработана целостная система изучения обучающихся татарского декоративно-прикладного искусства в массовой школьной практике.

Воспитание через искусство является неотъемлемой частью формирования высоконравственного и духовного человека. Тесная связь восприятия произведения декоративного искусства с окружающей действительностью и практической, художественной деятельностью, способствуют формированию нравственных и эстетических качеств личности обучающихся.

Огромное воспитательное значение приобщение ребенка к истокам народного искусства раскрыть красоту и богатство народного искусства татар, зажечь в ребенке любовь к яркому и самобытному творчеству.

Рассматривая декоративно-прикладное искусство татарского народа, целесообразно начинать с самого популярного и распространенного вида прикладного искусства - вышивки.

Татарскую вышивку принято называть «живописью иглой», и в таких изделиях, как намазлыки, занавеси, подзоры, полотенца, она приближалась к своеобразной декоративной картине. Многие вышитые изделия тесно связаны

с бытовыми обрядами – декоративные полотенца, салфетки, скатерти составляли приданое невесты, часть вещей дарилась жениху и его родственникам, полотенца также являлись атрибутом национального праздника Сабантуй.

Вышивка - один из древнейших и популярнейших видов женского ремесла. С давних времён игла умелых рукодельниц не только помогала мастерить одежду, но и расшивала её орнаментом. Вышивка не требовала сложных приспособлений, обходилась тканью, нитью и иглой и потому была любима народом. Орнамент татарской вышивки состоит из растительных и геометрических мотивов. Все они берут своё начало в культуре предков татар. Как свидетельствуют учёные, мотив цветочного букета, столь любимый татарскими вышивальщицами, принимает значение «дерева жизни» с его древнейшей трактовкой. Вышивка очень ярко воплотила своеобразие татарского народа и его эстетические устремления. Она завораживает своим совершенством, будь то старинные изделия либо произведения современных мастериц.

Сохранение своеобразия национальной вышивки, как и других видов декоративно-прикладного искусства, по-прежнему остается актуальной, так как изучение и развитие народных традиций составляет одну из главных приоритетных задач национальной политики региона. Интерес к вышивке как особому виду декоративно-прикладного искусства растет среди профессиональных художников Татарстана. Такими продолжателями традиций татарского народного искусства на примере национальной вышивки можно назвать В. Вильковискую, Т. Чудовичеву, Н. Сайхутдинову, М. Бикбулатову, Л. Адамову, Р. Файзрахманову, Р. Сафарову.

Из этого следует, что подрастающее поколение Республики Татарстан необходимо знакомить, как с искусством прошлых веков (посредством изучения народного искусства, посещения этнографических музеев, участия на выставках и т.д.), так и с искусством, которое в разных жанрах и формах продолжает свою жизнь в произведениях современных художников, со спецификой претворения народного творчества в жанрах профессионального искусства.

И в завершение хотелось бы отметить, татарское декоративно-прикладное искусство обладает большими воспитательными возможностями в развитии уровня художественно-эстетической воспитанности учащихся, что обусловлено яркостью и доступностью его образной системы, его близостью детскому художественному творчеству, нравственно-эстетической содержательностью, жанровым разнообразием, отвечающим различным художественным и эстетическим вкусам и потребностям обучающихся.

#### **Список интернет-ресурсов:**

1. <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-esteticheskoe-vospitanie-uchashchikhsya-1-7-klassov-sredstvami-tatarskogo-de>

2. <https://infourok.ru/statya-nacionalnoregionalniy-komponent-na-urokah-izobrazitelnogo-iskusstva-v-tatarskoy-gimnazii-1225018.html>
3. [https://revolution.allbest.ru/culture/00613903\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/culture/00613903_0.html)
4. <https://izo-museum.ru/kollektsii/prikladnoe-iskusstvo/tatarskoe-dekorativno-prikladnoe-iskusstvo-respubliki-tatarstan>

## **ПРЕДМЕТ «КОМПЬЮТЕРНАЯ ГРАФИКА» В ДЕТСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛАХ И ШКОЛАХ ИСКУССТВ**

*Хуснутдинов К.Р.,*

*преподаватель предмета «Компьютерная графика»*

*МБОУ ДО «Детская художественная школа № 1» г. Альметьевск*

### **1. Актуальность предмета «Компьютерная графика».**

В наше время общество стремительно развивается. Меняется восприятие окружающего мира человеком, изменяются жизненные приоритеты и интересы людей. Приобщение детей и подрастающего поколения к прекрасному, к искусству – играют ключевую роль в воспитании современной молодежи.

Классическое традиционное художественное образование – незыблемая часть в векторе направления образования в Российской детской художественной школе. И мы все гордимся своей историей, традициями и профессионализмом. Но современная жизнь уже давно диктует свои условия. Параллельно с академическим художественным образованием появляются различные направления в образовании дизайну: интерьеры и экстерьеры, дизайн одежды, графический дизайн, моделирование и т.д. Ускоренными темпами повышаются требования к знаниям и умениям в области компьютерных технологий, растет конкуренция в профессиональной сфере. Повышаются запросы общества к дополнительному образованию в этом направлении. Что может предложить дополнительное образование (в нашем случае художественное) сегодня и в ближайшей перспективе, как оно сможет приспособиться к новым требованиям?

В первую очередь хотелось бы сказать о целесообразности в изучении нового предмета, как «Компьютерная графика». С помощью изучения компьютерных программ можно говорить об изучении цвета, контрастности, образования форм, логического завершения и замыкания линий для передачи изображения форм и предметов. Навыки обработки растровых изображений можно использовать в работе над композицией, цветоведении. Работа в



векторной программе поможет научиться лучше усваивать такие понятия, применяемые в композиции, как пятно, точка, линия, замкнутая фигура. Работать по поиску равновесия, акцента и динамики в композиции, решать многие другие задачи. При подготовке к поступлению в архитектурные, художественные ВУЗы, а также учебные заведения, обучающие дизайну, моделированию поможет выполнять задания по композиционному пересечению простых геометрических тел. Ведь само по себе знание компьютерной программы - это всего лишь владение инструментом, средством выражения. И наличие традиционного художественного образования просто необходимо. Другим бесспорным фактором является овладение базовыми программами по компьютерной графике, востребованными на рынке труда. При дальнейшем профессиональном обучении и трудоустройстве, знание основных графических программ может оказаться очень полезным.

## 2. Программы и направления предмета «Компьютерная графика».

Программа учебного предмета «Компьютерная графика» построена с учетом возрастных особенностей детей и с учетом особенностей их объемно-пространственного мышления. Темы учебных заданий располагаются в порядке постепенного усложнения, нарастания учебных задач – от простейших упражнений до изображения сложной и разнообразной по форме натуры. Предлагаемые темы заданий по компьютерной графике носят рекомендательный характер, преподаватель может предложить другие задания по своему усмотрению, что дает ему возможность творчески применять на занятиях авторские методики. Главной формой обучения компьютерной графике является практическая работа по изучению возможностей векторной и растровой графики, позволяющих выполнять любой вид работ в графическом дизайне. Выполнение краткосрочных упражнений способствует развитию у учащихся наблюдательности, креативного мышления, дает возможность эффективно овладевать искусством компьютерной графики. В детских художественных школах и школах искусств по предмету «Компьютерная графика» (в силу возраста и развития детей) рекомендуется изучать два вида иллюстративной графики:

- 1) Векторная графика (CorelDraw)
- 2) Растровая графика (Adobe Photoshop)

Существуют два принципиально разных способа представления графической информации в компьютере: векторная и растровая графика. В векторной графике изображение представляется в виде набора объектов (примитивов), геометрия которых описывается математическими формулами. В этот набор входят простые геометрические фигуры: точки, прямые, дуги, полигоны, овалы и некоторые другие формы. Таким образом, появляется возможность хранить только координаты узлов примитивов и их свойства (цвет, связь с другими узлами и т. д.). Вот некоторые области применения векторной графики: логотипы, эмблемы, рекламные надписи, вывески, чертежи, визитки, листовки, разработка фирменного стиля, эскизы одежды и многое другое. Основные преимущества векторной графики:

- хорошая масштабируемость
- небольшие размеры файлов
- высокая скорость обработки
- высокая точность изображений при значительном увеличении
- невысокие требования к компьютеру и ПО

И всего лишь два принципиальных недостатка:

- сложность описания геометрии
- невозможность создания реалистичных изображений

В растровой графике любое изображение представляется в виде совокупности точек одинакового размера – растра, каждая из которых описывается отдельно. Эти элементарные частички изображения называются пикселями. Пиксель – это описание его цвета. Множество пикселей небольшого размера на некотором удалении воспринимается как целостный образ, а не как массив точек. Чем их больше, тем визуально качественнее изображение и больше размер файла. Растровое представление обычно используют для изображений с большим количеством деталей или оттенков. В виде совокупности точек можно представить пейзажный снимок, фотопортрет, оцифрованный рисунок и многое другое. При редактировании растровой графики, ее качество может измениться. Изменение размеров таких картинок в любую сторону обычно ухудшает качество: при уменьшении теряются мелкие детали, при увеличении происходит ухудшение резкости и яркости изображения. Также возможна потеря качества при повороте и наклоне. Свойства вектора и растра дополняют друг друга: сильные стороны одного способа - это слабости другого и наоборот. Во всяком случае, дизайнер-профессионал, работает параллельно (минимум) в этих двух программах, максимально пользуясь возможностями и приоритетами каждой. На завершающем этапе обучения происходит ознакомление с основами создания комплексных графических дизайн проектов. Обучение компьютерной графике включает также композиционные творческие задания, ставящие своей целью комплексное применение приобретенных знаний и умений при решении творческих задач, формирование художественного мышления. Последний год обучения включает задания, ориентированные на подготовку одаренных детей к поступлению в профессиональные учебные заведения. На протяжении всего процесса обучения выполняются обязательные самостоятельные и домашние задания. После изучения каждой темы для качественного усвоения учебного материала преподаватель самостоятельно определяет объем самостоятельной работы и домашнего задания.

**3. Области применения и направления после изучения предмета «Компьютерная графика»:**

1) Трехмерная графика (3D) - является одним из разделов компьютерной графики. 3D-графика оперирует с объектами в трёхмерном пространстве. Она предназначена для имитации фотографирования или видеосъемки трехмерных образов объектов, которые должны быть предварительно подготовлены в памяти компьютера. Построение объемных моделей объектов в виртуальном пространстве осуществляется с помощью специализированных программ. Как

правило, в трехмерной графике сочетаются векторный и растровый способы формирования изображений. Обычно результаты представляют собой плоскую картинку, проекцию или анимацию.

2) Конструкторская графика используется в работе инженеров-конструкторов, архитекторов, изобретателей новой техники. Этот вид компьютерной графики является обязательным элементом САПР (систем автоматизации проектирования). Средствами конструкторской графики можно получать как плоские изображения (проекции, сечения), так и пространственные трехмерные изображения.

3) Компьютерная анимация. Компьютерная анимация – это получение движущихся изображений на экране дисплея. Художник создает на экране рисунки начального и конечного положения движущихся объектов, все промежуточные состояния рассчитывает и изображает компьютер, выполняя расчеты, опирающиеся на описание данного вида движения. Полученные рисунки, выводимы последовательно на экран с определенной частотой, создают иллюзию движения. Мультимедиа – это объединение высококачественного изображения на экране компьютера со звуковым сопровождением.

4) Художественная и рекламная графика – ставшая популярной во многом благодаря телевидению. С помощью компьютера создаются рекламные ролики, мультфильмы, компьютерные игры. Графические пакеты для этих целей требуют больших ресурсов компьютера по быстродействию и памяти. Отличительной особенностью этих графических пакетов является возможность создания реалистических изображений.

5) Деловая графика – область компьютерной графики, предназначенная для наглядного представления различных показателей работы учреждений. Плановые показатели, отчетная документация, статистические сводки – вот объекты, для которых с помощью деловой графики создаются иллюстративные материалы. Программные средства деловой графики включаются в состав электронных таблиц.

6) Иллюстративная графика – произвольное рисование и черчение на экране компьютера. Пакеты иллюстративной графики относятся к прикладному ПО общего назначения. Простейшие программные средства иллюстративной графики называются графическими редакторами.

7) Научная графика. Первые компьютеры использовались лишь для решения научных и производственных задач. Чтобы лучше понять полученные результаты, производили их графическую обработку, строили графики, диаграммы, чертежи рассчитанных конструкций. Первые графики на машине получали в режиме символьной печати. Затем появились специальные устройства – графопостроители (плоттеры) для вычерчивания чертежей и графиков чернильным пером на бумаге. Современная научная компьютерная графика дает возможность проводить вычислительные эксперименты с наглядным представлением их результатов.

#### 4. Заключение.

Не нужно бояться конкуренции между традиционным классическим художественным образованием, и образованием с применением информационных технологий. Компьютер – всего лишь бездушный инструмент, которым управляет Человек. И если ваш ребенок ходит в художественную школу, и он, ребенок, (или скорее всего Вы - родители) не планируете связывать будущую профессию с дизайном, моделированием и изобразительным искусством - в любом случае, обучение и приобретенные знания и навыки не пропадут бесследно. Такой ребенок в процессе изучения и практических занятий компьютерным дизайном становится буквально на голову выше своих сверстников. У него развивается ускоренное мышление, виртуальное представление объемных объектов, в голове рождаются варианты цветового решения тех или иных объектов. И в то же время закладывается мысль: как спроецировать данное видение другими способами – более доступнее, быстрее и эффективнее. А это уже говорит о находчивости, сообразительности ребенка, о наличии творческого вкуса и индивидуальности – и, как правило – духовного и нравственного развития.

### Список литературы:

1. Суйндыкова А.С. Компьютерная графика. -Караганда, 2016

## РАЗВИТИЕ АРТИСТИЗМА УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО ПЕНИЯ В ДМШ И ДШИ

*Щербакова М. А.,  
преподаватель вокально-хоровых дисциплин  
МАУДО «ДМШ №6 им. С. Сайдашева»  
г. Набережные Челны*

Новые тенденции в образовании усилили необходимость воспитания креативной личности учащегося, максимально полного раскрытия его творческого потенциала. Наряду с приобретением знаний, важным в образовательном процессе становится научить детей ярко и верно выражать эмоции, умело строить взаимоотношение с людьми. Уверенность в собственных силах, отсутствие комплекса неполноценности, грамотное позиционирование себя как личности позволяет добиться успеха в жизни, реализоваться в самых разных направлениях. Большую роль в этом играют занятия искусством, предполагающие развитие творческих способностей детей, их воображения, интуиции. Художественная деятельность позволяет

освобождаться от излишних психологических нагрузок, снимает «зажимы», открывает новые способы познания мира - не рассудочно-логические, а чувственно-эстетические.

Детские музыкальные школы изначально имеют большие возможности в плане развития, учащихся средствами искусства, но не используют их в должной мере. Следует признать, что в ходе обучения детям главным образом прививаются исполнительские навыки технологического характера. Гораздо меньше внимания уделяется воспитанию артистизма, предполагающего творческую самореализацию, способность устанавливать контакт с товарищами по сцене и диалог со зрительным залом.

Оптимальные условия складываются при обучении ребят вокалу. Причины заключаются в использовании средств сразу двух искусств – слова и музыки, представлении вокального образа на концертной эстраде, отождествлении себя с воображаемым героем, а также в возможности индивидуальной работы с учеником. В последнее время в обществе возник устойчивый интерес к этому виду художественного творчества. Свидетельство тому - появление многочисленных проектов на телевидении: «Народный артист», «Фабрика звезд», «Голос», «Фактор А», «Пой в душе», «Ну-ка, все вместе!». Активно продвигаются и детско-юношеские вокальные конкурсы: «Детское Евровидение», «Голос дети», «Созвездие-Йолдызлык» и др. Это, в свою очередь, повышает интерес детской аудитории к пению, рождает желание испытать свои силы на исполнительском поприще.

Работать над артистизмом необходимо с первых занятий и на протяжении всего курса обучения в классе вокала. Но особенно благоприятен для этого возраст 9-12 лет, являющийся сенситивным периодом для развития музыкально-исполнительских способностей, в структуре которых важную роль играет артистизм. Именно в этом возрасте активно развивается музыкальный слух и музыкальная память, крепнет детский голос, расширяется его диапазон, совершенствуются его подвижность, интонационная гибкость, тембровая красочность.

Слово «артистизм» в разных словарях трактуется как высокая степень мастерства, виртуозность, а также утонченность восприятия, изысканность вкуса, безупречное совершенство исполнения. Артистизм в искусстве – означает «способность коммуникативного воздействия на публику путем внешнего выражения артистом внутреннего содержания художественного образа на основе сценического перевоплощения» [1, 25]. Артистизм музыканта-исполнителя является интегративным образованием личности, характеризующимся «богатством и красотой внутреннего мира, широкой палитрой эмоций, способностью к гармоничному сочетанию внешней и внутренней выразительности, к перевоплощению» [4, 87]. В структуру артистизма музыканта-исполнителя входят когнитивный, эмоционально-волевой, мотивационный компоненты [4].

Существует немало методов, приемов, упражнений по развитию артистизма учащихся в классе сольного пения ДМШ, которые группируются вокруг трех основных направлений:

1. раскрытие творческих способностей учащихся через совершенствование психологических процессов (ощущения, восприятие, внимание, мышления, воображения, памяти, эмоциональной сферы);

2. создания музыкально-художественного образа вокального произведения, в процессе работы над музыкально-выразительными средствами (мелодия, тембр звука, темп, цезура, динамика, а также фразировка и артикуляция);

3. формирование основ сценического поведения (предконцертная подготовка, выступление непосредственно на концерте, послеконцертный этап);

Если первое направление отвечает общим принципам музыкального образования учащихся, осуществляемого на всех предметах исполнительского и музыкально-теоретического циклов в ДМШ, то второе и третье отражают специфику именно вокальной работы.

Развитие артистизма учащихся происходит в классе вокала ежеурочно, в ходе работы над каждой песней.

- Работа над музыкально-художественным образом вокального произведения является основой процесса развития артистизма юного певца. Исполняя песню необходимо, чтобы музыкальный образ дошел до ребенка, и увлек его. Художественный образ вокального произведения создается с помощью средств музыкальной выразительности. Именно благодаря средствам музыкальной выразительности юный певец может передавать свои чувства и образы. С помощью представления музыкального образа обучаем детей делать оттенки в музыке: петь громко, тихо, умеренно, быстро, медленно, выделять отдельные слова. Поэтому огромное значение в развитии артистизма имеет музыкально – художественный образ песни, который раскрывается через выразительные средства музыки.

В процессе работы над художественным образом вокального произведения значительной оказывается роль слова, артикуляционных прочтений литературного текста с соответствующими интонациями. Интонационное наполнение слова позволяет ученику более полно выразить художественный образ в эмоциях героя, от едва заметных до глубоких. Ведь в вокальном искусстве эмоции наиболее точно и полно проявляются не в словах, а в интонациях (речевых, вокальных), в выразительных движениях. Слово помогает исполнителю глубоко проникнуть в суть образа. Но обогатить песню оттенками выразительности возможно лишь в сочетании с другими составляющими (мимикой, пантомимикой, жестами). Мимика учащегося в вокале служит индикатором эмоциональных проявлений, тонким регулятивным «инструментом» общения, в то время как жесты позволяют крупными штрихами обозначить основной рисунок «роли» [3].

- Формирование основ сценического поведения, включает: Предконцертную подготовку, выступление непосредственно на концерте, послеконцертный этап. Проблема психологической подготовки учащегося к выступлению, а также преодоление сценического волнения играет одну из значимых ролей в артистизме юного певца. Невзирая на волнение и страх повышенное чувство ответственности, исполнитель преодолевает их и стремится на сцену, чтобы отдать все свои творческие силы к выступлению.

На успешность выступления влияет психологический склад учащегося, особенности темперамента. Ученики с различным темпераментом в ситуации концерта ведут себя неодинаково. Психологи выделяют четыре типа темперамента: сангвиник, холерик, флегматик, меланхолик. Изучая ученика, следует помнить, что темпераменты в «чистом виде» встречаются редко.

Психологические особенности человека наиболее ярко проявляются в его характере. Характер – это совокупность тех черт личности, которые в основном определяют его поведение и поступки. Характер определяется отношением человека к людям, к своему делу и к самому себе. Характер - сочетание стержневых качеств личности во многом определяет успешность обучения, и оказывает влияния на развитие артистизма учащегося. Воспитание характера является важной стороной формирования певца [2].

Целенаправленная работа по всем трем направлениям развития артистизма учащихся в классе сольного пения в ДМШ и ДШИ будут способствовать раскрытию творческого потенциала, всестороннего развития личности, который охватывает познавательную, эмоциональную, и волевую сферу юного певца.

### Список литературы:

1. Арюткин В.Б. Формирование способности к самоорганизации, самоуправлению и саморегуляции у будущего музыканта педагога: Автореферат диссертации ... канд. пед. наук. - Казань, 2001. - 264с.
2. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности. – М.: Таланты-21 век, 2004. – 496с.
3. Станиславский К.С. Работа актера над собой. - М.: Искусство, 1955. -500 с.
4. Чванова А.Н. Формирование артистизма у музыкантов-исполнителей: Автореферат диссертации ... канд. пед. наук. - Самара, 2002. – 194 с.

## ВОКАЛЬНО – ХОРОВЫЕ ТРУДНОСТИ И СПОСОБЫ ИХ ПРЕОДОЛЕНИЯ

*Юртаева С. Ю.,*

*преподаватель вокально – хорового  
искусства,*

*МАУДО «Детская школа искусств № 13(т)»*

*г. Набережные Челны*

Хоровое пение в России имеет вековые традиции. Это и народное хоровое пение календарных, трудовых, праздничных и других песен, это и наследие композиторов - классиков – оперы Глинки, Даргомыжского, Мусорского, Римского-Корсакова и других композиторов.

В наши дни в связи с большим распространением компьютеров, смартфонов сменился вектор ценностей в воспитании детей. Да и в общеобразовательных школах на уроках музыки дети стали меньше петь и больше слушать ее.

А ведь во все времена при обучении детей музыке важная роль отводилась хоровому пению – исконно русской национальной форме музыкального образования, имеющей вековые традиции. Широко распространенное в стране хоровое пение – верный показатель духовного и физического здоровья нации. Хоровое пение – это кратчайший путь становления и развития культурной личности, поскольку в хоре эффективно развиваются творческие способности, от которых зависит профессиональный успех человека в любой деятельности.

Главная задача, которую ставит хормейстер, является бережное воспитание голоса, обогащение его естественного тембра и на этой основе комплексное развитие всех музыкальных способностей. Да это сложно, учитывая то обстоятельство, что в хор мы берем детей, по-разному музыкально одаренных. Приходят дети со слабыми вокальными данными, есть дети с ритмическими проблемами, с вялым речевым аппаратом и даже с проблемами дикции. Все это необходимо учитывать с первых уроков.

**Главная цель хора - развитие личности ребёнка, его эмоционального мира, зарождение и развитие эстетического чувства.**

Для того чтобы дети хотели петь, преподавателю необходимо показать всю красоту звучания певческого голоса, сделать процесс обучения интересным.

Чем раньше ребенок начнет заниматься, тем легче будет устранить эти проблемы. Поэтому в нашей школе искусств есть группы раннего дошкольного развития. Туда ходят заниматься дети с 4 до 7 лет. Занятия с такими маленькими



детьми, требуют от преподавателя большого труда. Необходимо заинтересовать детей, проводить занятия в игровой форме.

С первых уроков для меня главное - это первичное освоение певческих навыков (дыхание, звукообразование, дикция). Огромную роль в развитии первичных вокально-хоровых навыков играет дыхание. Детские легкие малы по своей емкости и отсюда – естественная ограниченность силы звука детского голоса.

С первых уроков приучаю детей брать дыхание правильно. Я неоднократно показываю, как делать активный бесшумный вдох и постепенный выдох. Первое время дети несколько утрируют вдох, порой даже с призвуком, но со временем это проходит. Часто при пении у детей начинают подниматься плечи. В таких случаях объясняю детям, что необходимо сидеть или стоять прямо, не поднимая плеч и не задирая высоко голову. Первый год внимательно слежу за осанкой каждое занятие.

Правильное певческое дыхание связано с правильной атакой звука. На данном этапе обучения – используем только мягкую атаку. Она способствует развитию кантиленного пения и образованию спокойного, мягкого звука. Очень часто дети не поют, а проговаривают текст в ритме песни.

Главным же в вокальном искусстве является связное, плавное пение, поэтому с самого начала обучения следует прививать навыки протяжного пения.

**Во время работы над первичными певческими навыками у детей выделяется ряд недостатков, на которые следует обратить особое внимание:**

1. У многих детей, даже с хорошим слухом, отсутствует координация между слухом и голосом, что приводит к не чистому интонированию.
2. Вялое исполнение, которое приводит к пропуску согласных в конце слова и их искажение.
3. Неумение правильно взять дыхание, что приводит к шумному вздоху и стремительному выдоху.
4. Нет эмоционального исполнения произведений.

Чтобы исправить последнее, необходимо очень тщательно подбирать репертуар хора. Репертуар должен быть интересен, современен, должен обучать и развивать учащихся, а главное доступен для их исполнения. При подборе репертуара необходимо учитывать возрастные особенности детей, их возможности и интересы.

Разучивание произведений подразумевает под собой долгую и кропотливую работу. Занятия необходимо строить так, чтобы обеспечивалось одновременное развитие всех навыков хорового пения (организация времени).

Концертное выступление - это один из главных мотиваторов обучения детей в хоре. Необходима тщательная подготовка к выступлению на сцене. Дети должны чувствовать свою ответственность. Надо научить их правильно вести себя на сцене. Даже маленькие дети в хоре должны приобщаться к выступлению. Конечно, сцена это для многих детей стресс, но чем раньше они начнут преодолевать этот страх и делиться своими вокальными навыками, тем легче это преодолеть.

Глубокие знания педагогики и психологии, изучение и применение на практике ведущих методик по развитию и охране детского голоса, а также личностные качества педагога позволяют создать хоровой коллектив не только с широкими исполнительскими, но и в большей степени воспитательными возможностями, формирует у участников коллектива волю, трудолюбие, ответственность, отзывчивость, доброту.

### **Список литературы:**

1. Емельянов В.В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: Методические рекомендации для учителей музыки. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1991
2. Попов В.С. О развитии певческого голоса младших школьников/ В сб. Музыкальное воспитание в школе.- Вып. 16. - М.: Музыка, 1985
3. Струве Г.А. Школьный хор. -М.: Музыка, 1981
4. Стулова Г.Г. Хоровой класс.- Москва: Просвещение, 1988

## **ОСОБЕННОСТИ НАСТРОЙКИ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА**

**Ямилов Р. М.,**

*преподаватель по классу духовых инструментов*

*МАУДО «Детская музыкальная школа №4»*

*г. Набережные Челны*

Каждая репетиция и каждое концертное выступление духового оркестра начинается с настройки. Конечно, при этом каждый музыкант должен быть разыгран, а инструменты согреты до рабочего состояния. Повышение температуры духового инструмента на 1 градус Цельсия влечёт за собой повышение общего строя от 0,8 цента до 1.9 цента. Например, для трубы это

повышение составляет 1.2 цента, тромбона - 1.3 цента. Более подробную информацию о характере влияния температуры изложено в статье профессора Московской консерватории, доктора искусствоведения Б. Дикова "Влияние температурного режима на духовые инструменты". Сначала определимся, что такое настройка, чем отличается настройка духовых инструментов и какие подводные камни нас здесь ожидают.

Точность строя или точность настройки для разных групп музыкальных инструментов определяются по-разному. Показатели точности выбираются в зависимости от вида строя, в котором настраивается инструмент (чистый или равномерно-темперированный), мелодического или гармонического склада звучания, характера и степени негармоничности обертонов (степени растянутости настройки).

Под настройкой понимают установление высотного согласования между тонами интервалов музыкального инструмента. Цель настройки — получение либо чисто настроенных интервалов (чистый строй), либо интервалов с определенной расстройкой (например, равномерно-темперированный строй). Хотя практическая настройка во многих случаях и не достигает идеального качества, большой точности установки интервалов, можно установить те основные принципы, на которых она базируется. Эти принципы относительно просты и с научной точки зрения безупречны.

Казалось бы, что же тут сложного, настроить духовой оркестр? Берём хроматический тюнер и настраиваем инструменты, обычно под ноту *си-бемоль*, так как большинство инструментов духового оркестра строя *си-бемоль* и, натуральный звукоряд *ми-бемольных* инструментов тоже включает ноту *си-бемоль*. Бывает, что иногда в самодеятельных духовых оркестрах некоторые инструменты низят, и поэтому руководитель настраивает оркестр под самый низкий инструмент. Итак, настроили инструменты под *си-бемоль*, играем следующие звуки *до* и *ре*. Как правило, эти звуки уже не строят. Что же произошло? Может быть плохие инструменты? Здесь надо отметить, что идеально стройных духовых инструментов в природе не существует. Так почему же это происходит?

Теоретически достаточно просто подсчитать частоты любого музыкального звукоряда, если опираться на какую-либо заранее предписанную схему. Прежде всего необходимо установить исходную частоту, так сказать, точку отсчета, то есть необходимо задать определенное числовое значение частоты для какого-либо выбранного тона. Обычно таким тоном является *ля* первой октавы. По частоте выбранного отправного тона определяют частоты всех других тонов октавы, которые должны соответствовать строю инструмента.

Вся система интонирования при игре на духовых инструментах должна строиться, исходя из особенностей натурального звукоряда, которые диктуют свои закономерности и которые должны учитываться исполнителем в структуре ладового тяготения.

Рассмотрим, что такое натуральный звукоряд и что такое

темперированный строй. Для этого обратимся к трудам древнегреческого учёного Пифагора, опыты которого легли в основу науки - музыкальная акустика. Со времен древних греков история музыкальной акустики была полна поисками музыкальных строев, пригодных как для инструментов со свободной интонировкой, так и для инструментов с фиксированным звукорядом, например, у клавишных струнных и у язычковых инструментов. Уже в древние времена греки предложили музыкальную шкалу, основанную на делении струны в кратном отношении. Но даже сами изобретатели этой системы, философы школы Пифагора, вряд ли слышали хоть один инструмент, в котором бы была реализована их система музыкального строя. Короче говоря, пифагоров строй полностью никогда не был реализован в музыкальных инструментах. Да и существующий сейчас, всеми общепризнанный равномерно-темперированный строй при тщательном исследовании оказывается на практике лишь приближенно реализуемым.

Предположим, что если целая струна колеблется с частотой  $55 \text{ Гц}$  (т.е. звук А контроктавы), то половина струны будет колебаться с частотой  $110 \text{ Гц}$  (нота А большой октавы). Интервал между этими звуками чистая октава.  $1/3$  струны будет колебаться с частотой  $165 \text{ Гц}$  (нота ми малой октавы). Интервал квинта.  $1/4$  струны  $220 \text{ Гц}$ , интервал кварта. И так до  $1/16$ . Эта последовательность частот так и называется - натуральный, то есть природный звукоряд.

Для наглядности приведём таблицу.

	$/2$	$/3$	$/4$	$/5$	$/6$	$/7$	$/8$	$/9$	$/10$	$/11$	$/12$	$/13$	$/14$	$/15$	$/16$
									0	1	2	3	4	5	6
5	10	65	20	75	30	95	40	95	50	05	60	15	70	25	80

В верхнем ряду показаны доли звучащей струны, а в нижнем - число колебаний в секунду.

То же самое происходит, если мы возьмём безусловно природное тело - полый ствол какого -нибудь растения. Здесь столб воздуха также колеблется только целиком, половинками, третями и так далее. Следовательно, природный звукоряд совершенно одинаков и для струны, и для пустотелого ствола растения, и для фанфары, трубы, тубы и так далее.

Теперь сравним частоты натурального звукоряда с частотами равномерно - темперированного строя.

Вновь обратимся к таблице.

Темперированный	Натуральный	
-----------------	-------------	--

строй	строй	
58,270	58,270	Си-бемоль контроктавы
116,541	116,540	Си-бемоль большой октавы
174,614	174,810	Фа малой октавы
233,085	233,080	Си-бемоль малой октавы
293,665	291,350	Ре первой октавы
349,228	349,620	Фа первой октавы
415,305	407,890	Ля-бемоль первой октавы
466,164	466,160	Си-бемоль первой октавы
523,251	524,430	До второй октавы
587,300	582,700	Ре второй октавы
622,244	640,970	Ми-бемоль второй октавы
698,456	699,240	Фа второй октавы

Данная таблица даёт чёткую картину несоответствия многих звуков натурального звукоряда духовых инструментов звукам, интонируемым в темперированном строе. Так, например, звук *фа малой октавы* на 0,200 Гц выше, чем в темперированном строе, а звук *ре первой октавы* ниже на 2,300 Гц; звук *фа первой октавы* выше на 0,400 Гц, *ля-бемоль* первой октавы ниже на 7,415 Гц; *ми-бемоль* второй октавы выше на 18,726 Гц, а *фа* второй октавы выше на 0,784 Гц. Данные заимствованы из таблицы, приведённой в кн.: Порвенков В. Г. Настройка музыкальных инструментов. - М., 1977, с. 120.

Поэтому духовику надо знать свой инструмент. Например нота *ре* первой октавы у трубы *b*, тенора *b*, баритона *b* исполняемые 1-м вентилем сильно низит, а при исполнении 1-3 немного высит. Музыканты отмечают также неправильность ширины самого нижнего извлекаемого интервала. Так, у тубы нижний интервал несколько уже, а у трубы, например, несколько шире номинальных значений. Во всех духовых инструментах наблюдаются большие или меньшие отклонения интервальных соотношений от гармонических кратных соотношений. В чем причины нарушений гармонических натуральных звуков и вообще отклонений гармонического звукоряда от шкалы равномерно-темперированных частот?

Существует группа факторов конструктивного порядка, от которых зависит частота натуральных звуков: акустический тип трубки, длина и диаметр основного канала, т. е. мензура, длина и диаметр дополнительных

трубок в медных инструментах и диаметр, и положение отверстий в деревянных инструментах, физико-механические характеристики мундштука и трости. Правильность или неправильность выбора конструктивных параметров в конечном счете сказывается на степени акустической согласованности разных частей музыкального инструмента между собой. Рассмотрим влияние отдельных факторов на точность строя духового инструмента. Факторы, зависящие от конструкции, естественно, будут различными для деревянных и медных инструментов.

В группе деревянных инструментов первостепенное значение имеет размер и положение боковых отверстий. Иногда полагают, что открывание отверстия равносильно укорачиванию трубки по месту отверстия. Однако открывание отверстия эквивалентно в акустическом отношении укорачиванию трубки только в том случае, если диаметр отверстия равен диаметру самого канала трубки, чего, как известно, не бывает в действительности. В этом случае, когда отверстие столь велико, что конец трубки может отвалиться, частота излучаемого тона такая же, как и у трубки, длина которой равна расстоянию от мундштука до этого отверстия. С другой стороны, если отверстие в трубке очень мало, например, диаметром в десятую долю миллиметра, то ясно, что такое отверстие практически не скажется на частоте основного натурального тона инструмента. Из рассмотрения этих крайних случаев большого и маленького отверстий следует логический вывод: с уменьшением максимально возможного диаметра отверстия эффективная длина трубки увеличивается и, значит, основной тон понижается. Отсюда ясно происхождение практического правила корректировки высоты тона, зависящего от данного отверстия: в определенных границах уменьшение диаметра отверстия понижает высоту тона, а увеличение диаметра — соответственно повышает тон.

Практическим путем замечено также, что степень влияния отверстия на частоту звука зависит от положения отверстия по длине трубки: маленькое отверстие, расположенное вблизи мундштука, может дать ту же ноту, что и большое отверстие, находящееся ближе к выходному концу трубки.

Таким образом, корректировка строя деревянного инструмента при наличии нескольких неправильно настроенных тонов возможна путем изменения или положения, или диаметра бокового отверстия.

Частота излучаемого звука зависит от резонансных свойств системы «воздушный столб — генератор звука», поэтому определенное влияние на высоту строя оказывают элементы, входящие в состав генератора колебаний (возбудителя колебаний). В деревянных духовых инструментах это трость. Толстая, жесткая трость повышает строй, причем для низких тонов несколько больше, чем для высоких. Тонкая трость позволяет музыканту в большей мере, по сравнению с толстой, регулировать высоту звуков.

В медных инструментах на высоту излучаемого тона влияет амбушюр музыканта и индивидуально подобранный по своим размерам мундштук. Губы исполнителя могут приспособиться к разным мундштукам, но все же опытный

музыкант выбирает мундштук по своему амбушюру. Удачным подбором можно повысить точность строя инструмента.

На частоту тона при прочих равных условиях влияет диаметр чашки мундштука. Для одной и той же степени напряжения амбушюра мундштук с большим диаметром даст более низкий звук. В этом случае понижение тона вызывается большей массой и площадью губ, участвующих в вибрации. И наоборот: при меньшем диаметре чашки мундштука — меньше масса и площадь губ, что при одинаковом напряжении губ дает более высокий звук.

Существует еще один источник отклонения интонирования, который в общем нельзя отнести к погрешностям звукоизвлечения — это задачи художественного исполнения музыкального произведения, индивидуальность его интерпретации музыкантом, учет ладовых взаимосвязей. Эти последние факторы могут привести к тому, что один и тот же звук или интервал в разном музыкальном контексте формально будет иметь разную высоту или разную ширину. Исполнители должны учитывать особенности ладового тяготения. Различают два вида интервалов между звуками: мелодические и гармонические. Однако если интонирование во время сольного исполнения характеризуется тем, что все увеличенные интервалы тяготеют к расширению, а уменьшенные, наоборот, то при ансамблевом (гармоническом) интонировании мы должны помнить, что интонационную основу духовых инструментов создаёт натуральный звукоряд со всеми его особенностями.

В определенном смысле мы будем не очень далеки от истины, если скажем, что реально в настройке существует только равномерно-темперированный строй (или, по крайней мере, то, что приближается к нему). Действительно, ни один музыкальный инструмент не настроен полностью в системе пифагорова строя или чистого строя. Да, на инструментах со свободной интонацией музыкант берет чистые интервалы, но все эти чистые интервалы относятся не к одной какой-либо системе пифагорова или чистого строя, а ко многим системам, для которых частоты одноименных тонов не совпадают ни теоретически, ни практически (другое дело, что разница может и не быть большой). Музыкант играет отдельные чистые интервалы, относящиеся к разным системам. Только при игре в равномерно-темперированном строе частота исходного тона ля<sup>1</sup> сохраняется при любых модуляциях из одной тональности в другую.

В заключение хотелось бы привести поговорку: "Нет нестройных инструментов, а есть нестройный музыкант", так как профессиональный музыкант за счёт амбушюра может повысить или понизить частоту звука более чем на 40 центов. Ну а детским духовым оркестрам остаётся совершенствовать свой уровень исполнительства.

### Список литературы:

1. Богданов Л. П. Проблемы интонирования на духовых инструментах. — В кн.: В помощь военному дирижеру. Вып. XXII. - М., 1984

2. Диков Б. А. Настройка духовых инструментов/ В кн.: Методика обучения игре на духовых инструментах. Вып. IV. - М., 1976
3. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. - Л., 1973
4. Льюцци М. История физики. - М., 1970
5. Порвенков В. Г. Настройка музыкальных инструментов. - М., 1990
6. Сумеркин В. В. Методика обучения игры на тромбоне. – М.:Музыка, 1987
7. Юцевич Е. Е. Ремонт духовых инструментов. - Киев, 1957



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Абрамова О. П.</b> Конкурсная деятельность как составляющая творческой жизни учащихся хореографической школы.....	2
<b>Аккубеков А. Т.</b> Специфика работы над исполнительским дыханием в классе деревянных и медных духовых инструментов.....	4
<b>Андрейченко М. П.</b> Специфика и роль концертмейстера в хоровом классе.....	7
<b>Арап М. И.</b> Сочинения В. А. Моцарта в репертуаре учащихся класса фортепиано ДМШ.....	9
<b>Архип О. А.</b> Консолидация Детских школ искусств по видам искусств в общественные организации, как необходимый процесс устойчивого развития и взаимодействия на примере «Союза Детских театральных школ России».....	12
<b>Бариев Ф. А.</b> Роль концертмейстера на уроках народно-сценического танца.....	17
<b>Белова И. В.</b> Работа над кантиленой.....	19
<b>Большакова С. В.</b> Аналитический метод разработки декоративной композиции....	23
<b>Буркова Л. В.</b> Расширение учебно-методического комплекса преподавателя музыкально-теоретических дисциплин как средство повышения мотивации к обучению за счет использования учебно-дидактического материала.....	28
<b>Вечтомова Л. А., Шайдуллина Д. Н.</b> Искусство без границ: опыт, инновации и перспективы в декоративно-прикладном искусстве.....	30
<b>Газизова М. А.</b> Взаимоотношения концертмейстера с солистом и педагогом.....	33
<b>Гарипова И. Х.</b> Использование татарской музыки на уроках сольфеджио как важный аспект приобщения детей к национальному искусству.....	38
<b>Гладышева Н. Р.</b> Работа над унисоном в младшем хоре.....	40
<b>Додарбекова С. А.</b> Вопросы методики работы с детским голосом.....	43
<b>Егорова С.Г.</b> Роль музыкального образования в жизни ребенка.....	46
<b>Емалтынова Е. А.</b> Роль педагога в формировании личности юного музыканта.....	48
<b>Ермилова А. В.</b> Аопросы постановки правой руки скрипача в свете психофизиологического подхода в процессе обучения.....	51
<b>Захарова А. В.</b> О профессии преподавателя детской музыкальной школы.....	56
<b>Ильюшкина В. В.</b> Методы работы над произведением в классе ансамбля.....	58
<b>Ильясова О. Ю.</b> Актуальные аспекты функционирования детской школы искусств в современных социокультурных условиях.....	62
<b>Казанцева Е. В., Писаренко А. Д.</b> «Самое главное».....	66
<b>Каюмова Г.И.</b> Основные рекомендации для работы с детьми хоровом классе.....	68
<b>Кириллова Н. М.</b> Духовно – нравственное воспитание подрастающего поколения в социокультурном пространстве. значимость детской художественной школы.....	72
<b>Козук К. А.</b> Использование современных компьютерных технологий на уроках в ДМШ.....	76
<b>Литвина А. А.</b> Работа концертмейстера над некоторыми произведениями в классе духовых инструментов.....	78
<b>Макаров В. В.</b> Рецензия на книгу «Уйти нельзя остаться» О. Лукшиной, Д. Дзираевой, Т. Салахиевой-Талал. Актуальность проблемы «выгорания» в среде преподавателей-режиссёров учреждений дополнительного образования.....	81
<b>Мингалимов Р. К., Мингалимов Р.К.</b> Использование инновационных педагогических технологий в системе дополнительного образования.....	83
<b>Мирошева Е. В.</b> Конспект урока «Слушание музыки» на тему: Музыкальный театр: балет (на примере балета К. Хачатуряна "Чиполлино").....	85
<b>Мирьякупова Г. В.</b> Хоровое пение как фактор развития личности.....	95
<b>Мищенко Л. Г.</b> Организация учебного процесса в классе общего фортепиано.....	99

<b>Мустафина-Хазиева Л. Ф., Шайдуллина Д. Н.</b> Значение пленэра в образовательном процессе детской художественной школы. Использование современных технологий в проведении пленэрной практики .....	102
<b>Насыбуллина Г. С.</b> Формирование основных навыков в начальный период обучения игре на виолончели .....	106
<b>Насырова Е. А.</b> Осмысленное изучение полифонического произведения с точки зрения философского восприятия музыкального текста.....	110
<b>Нестерова Е. Д.</b> Работа над различными фортепианными формулами на примере Этюдов № 1 – 10 К.Черни – Гермера.....	112
<b>Николаева М. В.</b> Психологическая и эмоциональная подготовка к концертному выступлению в классе скрипки .....	116
<b>Нуруллина Р. В.</b> Проект "Интерактивный музей музыкальной культуры Татарстана": место и роль в этнокультурном развитии молодежи.....	125
<b>Поликарпова Ю. В.</b> Ансамблевое исполнительство в учебном и творческом процессе ДШИ.....	127
<b>Помазкина Л. Л.</b> Синдром эмоционального выгорания у учителей.....	132
<b>Проскурина М. В.</b> Цифровое фортепиано в работе педагога и концертмейстера на начальном этапе обучения в ДМШ и ДШИ.....	136
<b>Ризатдинова Р. И.</b> Искусство как средство сохранения народной культуры.....	139
<b>Рябова Э. З., Куманеева М. В.</b> Воспитание личности в детском ансамбле.....	142
<b>Санникова Н. А.</b> Работа над чистотой интонации на начальном этапе обучения в хоровом классе.....	144
<b>Серова А. Н.</b> Современные формы и методы театрально-творческой работы педагога-режиссёра с учащимися театральных отделений учреждений дополнительного образования .....	149
<b>Смирнова И. А.</b> Произведения Бетховена в фортепианном классе ДМШ.....	154
<b>Спирягина И. А.</b> Интерактивные и информационные технологии в классе фортепиано .....	157
<b>Султанова Л. А.</b> Воспитание интереса к музыке в классе баяна .....	161
<b>Таротина Т. В.</b> Способности, умения и навыки, необходимые для работы концертмейстера в школе искусств.....	165
<b>Фомина Т. Ю.</b> Опыт и перспективы реализации профориентационных программ в области креативных индустрий с учащимися ДМШ/ДШИ.....	169
<b>Хаметшина О. В.</b> Работа над техническим материалом в младших классах скрипки как важная и неотъемлемая часть учебного процесса в ДМШ.....	172
<b>Ханнанова В. Б.</b> Установка как метод достижения успеха.....	175
<b>Хисамова Л. Р.</b> Основные особенности работы концертмейстера в классе скрипки и скрипичного ансамбля.....	178
<b>Хурматова А. Я.</b> Здоровьесберегающие технологии на уроках фортепиано - залог успешного обучения учащегося.....	185
<b>Хусаенова Э. И.</b> Художественно-эстетическое воспитание обучающихся в детской художественной школе, средствами татарского декоративно прикладного искусства.....	189
<b>Хуснутдинов К. Р.</b> Предмет «Компьютерная графика» в детских художественных школах и школах искусств.....	191
<b>Щербакова М. А.</b> Развитие артистизма учащихся в классе сольного пения в ДМШ и ДШИ.....	195
<b>Юртаева С. Ю.</b> Вокально – хоровые трудности и способы их преодоления .....	199
<b>Ямилов Р. М.</b> Особенности настройки духового оркестра.....	201