

ГБУ «Ресурсный центр внедрения инноваций
и сохранения традиций в сфере культуры Республики Татарстан»
Управление культуры Исполнительного комитета г. Набережные Челны
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №6 имени С. Сайдашева»

Открытая республиканская
научно-практическая конференция педагогических работников учебных
заведений искусств.

(ЭЛЕКТРОННЫЙ СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ КОНФЕРЕНЦИИ)

**Набережные Челны
2025**

Печатается по решению Оргкомитета Открытой республиканской научно-практической конференции педагогических работников учебных заведений искусств.

Открытая республиканская научно-практическая конференция педагогических работников учебных заведений искусств. / Электронный сборник материалов конференции. – г. Набережные Челны, МАУДО «Детская музыкальная школа №6 им. С. Сайдашева», 2025 г. – 136с.

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.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Багаева Г. М. Родители и преподаватели детских школ искусств: грани сотрудничества.....	5
2. Бамбурова Г.Н. Стретчинг на уроке гимнастики в начальных классах хореографических школ	8
3. Васильева В.А. Народный танец как фактор сохранения народных традиций	12
4. Вечтомова Л. А. Методика обучения технологии изготовления народной глиняной игрушки.....	15
5. Волгина Ю. Н. Исторический аспект концертмейстерского искусства от древних форм музицирования до эпохи романтизма	19
6. Газизова М.А. Искусство взаимодействия: как концертмейстер может раскрыть потенциал вокалиста	23
7. Данилова А.С. Патриотическое воспитание младших школьников через изображение достопримечательностей татарстана средствами декоративной графики.....	26
8. Додарбекова С. А. Современные тенденции в методике обучения вокалу в ДШИ.....	28
9. Каюмова Г.И. Современные подходы к вокально-хоровой работе в музыкальной школе.....	30
10. Кошечкина М.Н. Особенности подбора концертного репертуара на курсе «общее фортепиано».....	33
11. Логинская А.С. Разминка (разогрев) в хореографии.....	37
12. Ляховецкая В.В. Попевки, детские песенки, частушки, как основа начального обучения юного гармониста	39
13. Мавлютова А. М. Реалии и перспективы детских школ искусств: опыт работы концертмейстера в хореографической школе	42
14. Марданшина Н.К. Работа со звуком.....	44
15. Русинова А.Р. Актуальные вопросы развития детских школ искусств	47
16. Рябова Э.З. Воспитание искусством	50
17. Сергеева Н.В. Формирование первоначальных знаний о голосовом аппарате у младших школьников	52
18. Смирнова И.А. Влияние репертуара на эстетическое воспитание учащихся фортепианного отделения дмш	64
19. Сухорукова М.Э. Влияние концертной деятельности на музыкальное развитие учащихся вокального отделения музыкальной школы». Региональный компонент на уроках декоративно-прикладного искусства в художественной школе	67
20. Терентьева О.В. Влияние концертной деятельности на музыкальное развитие учащихся вокального отделения музыкальной школы.....	69
21. Утиганов К.З. Музыка и танец: взгляд концертмейстера на работу в детской хореографической школе	71

22. Ханнанова В. Б. История татарской музыки. Методическое сообщение	73
23. Юртаева С.Ю. Современные проблемы вокально – хорового воспитания детей на начальном этапе.....	77

РОДИТЕЛИ И ПРЕПОДАВАТЕЛИ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ: ГРАНИ СОТРУДНИЧЕСТВА

Г.М. Багаева

МАУДО «Детская хореографическая школа»
г. Набережные Челны

Взаимодействие преподавателя с родителями занимает важное место в воспитании и успешном обучении детей в детских школах искусств. Ведь только родитель может поделиться с преподавателем информацией о каждой особенности своего ребенка, вместе они могут разобрать проблемные моменты в его социализации, адаптации. Поэтому так важно наладить взаимодействие с родителями учащихся, оказать помощь семье и одновременно усилить её ответственность за воспитание и обучение юного танцора.

При общении с родителями мы определяем формы и методы работы с ними с учётом особенностей семьи. Ведь родители бывают разные. Это:

- сотрудничающие - родители, которые позитивно реагируют на способы работы преподавателя, помогая ему и участвуя в предлагаемых совместных мероприятиях. Это - актив педагога.

- неуверенные - это родители, которые чувствуют свою ответственность, но больше доверяют преподавателю, чем себе, советуются с ним, вовремя и тщательно выполняют поручения, ждут поддержки и помощи. Таким родителям необходимо давать о ребёнке преимущественно позитивную информацию, чаще поддерживать роль родителя в достижениях ребёнка, приглашать на мероприятия, обращаться за помощью и непременно благодарить и хвалить проделанную работу;

- излишне импульсивные - родители, которые интересуются занятиями своего ребёнка, тщательно следя за режимом, содержанием занятий, болезненно реагируя на то, что, по их мнению, ребёнку уделяется слишком мало внимания. К своему ребёнку относятся слишком требовательно и строго. С такими родителями нужно предупреждать конфликтные ситуации, не жаловаться на ребёнка, чаще хвалить его, отмечая лишь его успехи и достижения.

- пассивные – родители, которые свою функцию сотрудничества видят только в том, чтобы привести ребёнка в школу искусств, редко выходя на общение с преподавателем. Таким родителям необходимо посылать приглашения о планируемых мероприятиях, доводить до них сведения об учёбе ребёнка.

Но, какими бы разными не были наши родители, мы преподаватели, решаем задачу взаимопонимания взрослых и детей, создания комфортных, благоприятных условий развития ребёнка в семье и школе.

В работе нашей школы акцент делается на то, чтобы сделать родителей равноправными участниками учебно-воспитательной деятельности, поэтому, работа с родителями стала общим интересом школы и семьи, это объединяет школьный класс, состав ансамбля в команду единомышленников, совместно решающих различные возникающие задачи.

В нашей школе существуют различные формы взаимодействия педагогов и родителей. Вот некоторые из них:

1. Родительские собрания. Общешкольные родительские собрания проводятся, как правило, два раза в год. Здесь родителей знакомят с учредительными документами и локальными актами детской школы искусств, с основными направлениями, задачами и итогами ее работы. Представители родителей, постоянные помощники преподавателя входят в общешкольный родительский совет. Это - координирующий штаб разнообразной работы со всеми родителями, объединяющий усилия школы и семьи для решения воспитательных задач. Тематические родительские собрания проводятся по мере необходимости. Повестка дня собрания зависит от темы, которая диктуется планами учреждения, предстоящими событиями (поездками, праздниками, участием в различных мероприятиях), а также планами самого преподавателя. Родительские собрания оформляются протоколом. Тщательно подготовленное собрание приносит массу положительных результатов, это приятные эмоции от результатов деятельности ребенка, совместные волнения и переживания за предстоящие проекты.

2. Индивидуальные консультации проводятся педагогом по мере их необходимости. Преподавателю необходимо тщательно продумывать каждую консультацию. В общении с родителями следует выбирать доброжелательный, доверительный стиль общения. Необходимо отвечать на все вопросы родителей, проявлять интерес к особенностям личности учащегося.

3. Говорить конкретно и уверенно, помогать советами. Категорически запрещается разглашать информацию, с которой с вами поделились.

4. Переписка с родителями. Общение преподавателя с родителями в мессенджерах позволяет быть на связи, сообщать информацию о детях и событиях в группе, а также оказывать психолого-педагогическую поддержку. Очень важно:

- устанавливать временные рамки общения. Например, с 8:00 до 20:00;
- соблюдать деловой стиль общения. Важно быть вежливым и тактичным, не нарушать этические нормы;
- контролировать и фильтровать поступающую информацию. Обсуждение темы должно касаться только участников чата. Сообщения должны быть компактными и нести только основную информацию.
- соблюдать нейтралитет. Не стоит писать на эмоциях и переходить на выяснение личных отношений;
- не принимать важных решений в момент переписки. Важные решения должны быть обдуманными и взвешенными, а не на эмоциях.

5. В нашей школе уже стало традицией проведение выставок, приуроченных ко Дню пожилого человека, ко Дню Матери, Дню космонавтики, а также тематические выставки, посвященные великим личностям. Выставки планируют к проведению родительских собраний и школьных концертов. Участие в выставках является мощным стимулом для детей, повышая их самооценку.

6. Праздничные программы, конкурсы, концерты – массовые мероприятия, в которых могут участвовать обучающиеся самостоятельно или в составе ансамбля.

Праздники проводятся по традиционным датам календаря: 8 марта, Новый год и т.д., или по инициативе преподавателя. Такие мероприятия сплачивают всех участников, поднимают настроение, открывают новые качества в результате выполнения заданий, новые таланты.

7. Информационные стенды, памятки, плакаты, буклеты, объявления, информационный уголок, тоже помогают школе и несут информацию о работе школы, проведении мероприятий, рекомендации по здоровому образу жизни, воспитанию детей.

8. Открытые уроки обычно организуются с целью ознакомления родителей с программами по предмету, методикой преподавания, требованиями учителя. В нашей школе планируется один-два раза в год давать возможность родителям присутствовать на открытом уроке. Преподаватели проводят уроки в традиционной форме, стараясь показать свое мастерство и обязательно раскрыть способности детей, показать их рост успеваемости по предмету. В завершении урока отмечаются достижения каждого учащегося, озвучиваются проблемы, намечаются планы.

9. Совместные поездки на конкурсы– это отдельная форма взаимодействия преподаватель- родитель- ребенок. Здесь налаживается тесная связь между преподавателем, ребенком и родителями. Они видят, чему научился их ребёнок, как он контактирует с преподавателем, другими детьми, как реагирует на успех и неудачи. Родители, обычно, становятся активными помощниками, переживают за общее дело, проявляют свои таланты. Часто они откликаются на помощь в подготовке к конкурсам (изготавливают атрибуты, костюмы, помогают с переодеванием, контролируют выход на сцену во время выступлений и т.д.).

Старый школьный афоризм гласит: «Самое сложное в работе с детьми - работа с их родителями». Поэтому свою работу необходимо начинать с повышения танцевальной культуры не только ребёнка, но и членов его семьи, чтобы создать благоприятную среду для юного танцора.

Список литературы

1. *Третьякова, Л.В.* Работа с семьёй в учреждениях дополнительного образования: аукцион методических идей/ Л.В. Третьякова //Учитель. –2009.

2. *Бабанский, Ю.К., Слостенин, В.А., Сорокин, Н.А.* Педагогика: Учебное пособие для студентов пед. ин-тов./ Ю.К. Бабанский, В.А. Слостенин, Н.А. Сорокин. –М.: Просвещение. –1988.

3. *Арнаутова, Е.П.* Планируем работу с семьей. / Е.П.Арнаутова// Управление ДОУ. –2002. –№4.

4. *Амонашвили Ш.А.* Размышления о гуманной педагогике / Ш.А. Амонашвили. –М.: Издательский дом Ш. Амоншвили. –1995.

СТРЕТЧИНГ НА УРОКЕ ГИМНАСТИКИ В НАЧАЛЬНЫХ КЛАССАХ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ШКОЛ

Бамбурова Г.Н.

МАУДО "Детская хореографическая школа"

г. Набережные Челны

Введение

В программе предпрофессионального обучения по направлению «Хореографическое творчество» предмет «Гимнастика» решает задачу физической подготовки к освоению техники классического танца. Стретчинг (упражнения на гибкость и растягивание мягких тканей) — ключевой компонент этих уроков: он развивает выворотность, амплитуду движений и контроль корпуса, что напрямую влияет на качество экзерсиса у станка и на середине. В типовых рабочих программах для детских школ искусств гимнастика рассматривается как связанный с классическим танцем предмет, проводится в малых группах, а рекомендуемая продолжительность урока для младших классов — около 40 минут. Это задаёт рамки и для блока стретчинга внутри занятия.

Федеральные государственные требования (ФГТ) к программам «Хореографическое творчество» предписывают включать в учебно-методический комплекс предметы, обеспечивающие развитие физических качеств, необходимых танцовщику, в том числе гибкости. Это закрепляет место стретчинга как системной практики в учебном плане хореографических школ.

Возрастные особенности младших школьников (7–10 лет) и значение стретчинга

В 7–10 лет опорно-двигательный аппарат активно формируется: продолжается окостенение длинных костей, наблюдается неравномерность развития мышечных групп, а изгибы позвоночника ещё формируются. Потому нагрузки должны быть дозированными и методически выверенными, с акцентом на технику и отсутствие болевых ощущений.

С позиций общей физической культуры стретчинг — часть комплексного оздоровительного режима: он поддерживает подвижность суставов и эластичность мышц, дополняя аэробную и силовую активность. В международных руководствах по физической активности для детей и подростков подчёркивается ценность регулярных упражнений, включая лёгкие упражнения на растяжку, при этом ключевую роль играют общая активность и дозированность нагрузки.

Педагогические цели стретчинга в хореографическом классе

1. Функциональная гибкость, связанная с техникой танца. Для классического репертуара важны выворотность в тазобедренных суставах, амплитуда сгибания/разгибания в голеностопе, гибкость задней линии бедра и позвоночника. Стретчинг формирует эти качества, повышая точность позиций и свободу движения.

2. Профилактика перегрузок. Регулярная, дозированная растяжка улучшает трофику тканей и диапазон движения, что помогает распределять нагрузку в сложных элементах (батманы, арабески, аттитюды) и снижает риск перенапряжения.

3. Навыки телесного контроля. Через дыхание, внимание к ощущениям и точную работу в пределах индивидуальной амплитуды дети раньше осваивают правильные двигательные паттерны и способность сознательно «включать/расслаблять» мышечные группы.

Методические принципы безопасного и результативного стретчинга для 1–2 классов

1. Последовательность и разогрев. Растяжение выполняется после краткого общего разогрева (суставная гимнастика, лёгкая динамическая мобилизация). На старте урока предпочтительна **динамическая** растяжка (контролируемые маятникообразные движения без рывков) — она подготавливает суставы и мышцы к работе; длительные статические удержания лучше переносить на середину/конец урока.

2. Дозировка для детей. Для младших школьников оптимальна кратность 2–4 подхода в каждой плоскости с удержанием **10–20 секунд** на статическом этапе, выполняемом без боли и с ровным дыханием. Регулярность — не менее **3 раз в неделю** (включая самостоятельную работу под контролем родителей по заданию педагога).

3. Правило «без боли». Болевые ощущения — сигнал к снижению амплитуды. Исключаются баллистические («пружинящие») рывки и форсирование шпагатов за счёт сильного внешнего давления.

4. Выбор методов.

– **Динамическая** — в начале: свинги/маховые движения с малой амплитудой, перекаты, мягкие активные выходы в положение.

– **Статическая** — в середине/конце: спокойные удержания позиций.

– **ПР/ПИР (пост-изометрическая релаксация, варианты PNF)** — возможно в старших классах с высокой методической культурой педагога; в младших классах — крайне дозировано и только в облегчающих режимах (учитывая возрастные противопоказания, индивидуальные особенности и отсутствие медицинских показаний к сложным терапевтическим протоколам).

5. Индивидуализация. Учитывать симметрию/асимметрию, уровень выворотности, состояние стоп, осанки и гибкости задней поверхности бедра; избегать «усреднённого» давления на весь класс.

Структура урока гимнастики (1–2 классы) с включённым блоком стретчинга

Ниже — примерная модель 40-минутного урока (малые группы 4–10 человек):

1. Вводная часть (5–7 мин) — организационный момент, дыхание, лёгкая суставная гимнастика, мобилизация позвоночника, стоп, коленных и тазобедренных суставов.

2. Динамическая подготовка (8–10 мин) — контролируемые махи в безопасной амплитуде (в опоре у станка и в центре), «кошечка»/ролл-дауны для мобилизации спины, перекаты из выпада в выпад без задержки дыхания.

3. Основной стретчинг-блок (15–18 мин) — статические удержания 10–20 сек, 2–3 цикла на сторону:

- **Выворотность/тазобедренные:** «лягушка» лёжа и сидя; мягкие «баттерфляй»-варианты; выпад с контролем нейтралитазы; подготовка к продольному шпагату через подьёмы/выходы.

- **Задняя линия бедра/голень:** наклоны сидя (с прямой спиной), «стретч хамстрингов» с ремнём/резинкой.

- **Спина/плечевой пояс:** мягкие разгибания лёжа на животе, растяжение грудных мышц у станка.

- **Стопы/Ахилл:** пружинные (контролируемые) подводящие к растяжке икроножной/камбаловидной мышц у станка.

4. Интеграция с задачами урока (5–7 мин) — перевод ощущений гибкости в элементарные танцевальные комбинации: батманы с малой амплитудой, удержания ног на 45° без провалов корпуса.

5. Заключение (2–3 мин) — релиз-упражнения, дыхание, краткая рефлексия.

Такая логика соответствует требованиям учебных программ по гимнастике в хореографических школах: связь предмета с «Классическим танцем», малая наполняемость групп, регламент времени и внимание к самостоятельной работе.

Материально-технические условия и организация безопасной среды

Аудитории оснащаются балетными станками, зеркалами, шведскими стенками; при полу-работе — коврики/маты. Обязательны соответствие санитарно-эпидемиологическим нормам, соблюдение режимов проветривания и перерывов между сменами (особенно при двухсменной занятости).

С точки зрения режима занятий дополнительного образования, ориентируются на нормируемую продолжительность детских занятий, включая перерывы, чтобы исключить накопление утомления в первую половину дня и перегруз вечером.

Контроль и мониторинг прогресса

Программы по гимнастике предусматривают текущий контроль и промежуточную аттестацию (контрольные уроки/просмотры). Практически полезны **простые шкалы** для 1–2 классов:

- амплитуда наклона вперёд сидя с прямой спиной;
- комфортная амплитуда разворота в «лягушке» без нарушений положения таза;

- плавность входа/выхода из выпада и удержание нейтралитазы позвоночника;

- качество дыхания и самоконтроль (отсутствие «зажимов»).

Критерии дополняют наблюдения педагога по технике и дисциплине, а также фото-фиксация динамики (с разрешения родителей).

Самостоятельная работа и взаимодействие с родителями

Для устойчивого эффекта гибкости нужен режим: короткие домашние комплексы 10–15 минут, 2–3 раза в неделю, назначаемые педагогом с учётом индивидуальных особенностей ребёнка и под контролем родителей (без форсирования амплитуды). Это отражено и в учебных программах гимнастики как форма внеаудиторной работы.

Типовые ошибки и способы их избежать

- **Форсирование шпагатов** и «надавливание» на ребёнка — риск травмы. Решение: работать от активной амплитуды, использовать подъёмы/выходы и микроконтракции в комфортном диапазоне.
- **Баллистика и рывки.** В младших классах исключить «пружинящую» растяжку; динамика — только контролируемая.
- **Длительные статические удержания в начале урока.** Оставлять на середину/конец; на старте — динамическая подготовка.
- **Игнорирование индивидуальности.** Разная выворотность и подвижность — разные целевые амплитуды и опоры (ремни, кубики).
- **Отсутствие связи с задачами танца.** Каждый стретчинг-паттерн должен «оборачиваться» в элемент техники (выворотность → позиция; задняя линия → чистый наклон без округления спины).

Пример недельного микроцикла (1–2 классы)

Урок гимнастики (40 мин) — 1–2 раза в неделю по расписанию:

- 10 мин разогрев/мобилизация;
- 10 мин динамическая подготовка;
- 15 мин статический стретчинг (10–20 сек удержания);
- 5 мин интеграция с задачами «классики» и заминка.

Домой (10–15 мин, 2–3 раза/неделю): мягкая последовательность для стоп/икр, «лягушка» (сидя/лёжа), задняя линия бедра с ремнём, дыхательная релаксация. Регулярность важнее «разовых рекордов». Рекомендуемые интервалы удержания и частота соответствуют методическим материалам по хореографии и детскому стретчингу.

Заключение

Стретчинг на уроке гимнастики в начальных классах — не «растяжка ради шпагата», а грамотно выстроенная методика развития **функциональной гибкости**, которая:

- подготавливает тело к освоению классического танца (выворотность, амплитуда, контроль корпуса);
- формирует безопасные двигательные привычки и культуру движения;
- опирается на возрастную физиологию и принципы «без боли, без рывков, с дыханием»;
- интегрируется в учебный план и систему контроля успеваемости;
- продолжает работу вне урока через короткие домашние комплексы под руководством педагога и родителей.

При таком подходе гибкость становится фундаментом техники и выразительности, а не источником травматизма.

Список литературы

1. Дополнительная предпрофессиональная программа. Предмет «Гимнастика». Рабочая программа ПО.01.УП.03. //Муниципальное учреждение дополнительного образования «ДШИ №1», Каменск-Уральский. –2022.

2. Программа учебного предмета «Гимнастика»: содержание, цели, организация и контроль. // ДШИ г. Раменское. –2018.

3. Федеральные государственные требования к минимуму содержания, структуре и условиям реализации предпрофессиональной программы «Хореографическое творчество». // Минкультуры РФ. –2012.

4. ВОЗ. Руководство по физической активности и малоподвижному поведению. // Женева: ВОЗ. –2020.

5. *Зяблицкая, М.В.* Хореографическое искусство и здоровье ребёнка. // Методические материалы для педагогов.

6. СанПиН 2.4.4.1251-03. Рекомендуемый режим занятий детей в объединениях различного профиля // Официальные публикации и своды.

7. Развитие гибкости детей младшего школьного возраста, занимающихся хореографией. Методическая разработка (электронный ресурс).

8. Основы стретчинга на уроках хореографии. Обзор методических подходов (электронный ресурс).

9. Противопоказания и правила безопасности при занятиях стретчингом. Обзорная памятка для педагогов/инструкторов (электронный ресурс).

Примечание: источники 1–3 — программно-нормативная база хореографических школ; 4 — международные рекомендации по физической активности; 5 — методические ориентиры по дозировкам для детей; 6 — санитарно-режимные нормы; 7–9 — практические методические материалы для педагогов.

НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ

Васильева В.А.

МАУДО «Детская хореографическая школа»

г. Набережные Челны

Народный танец – это яркое, красочное творение народа, являющееся эмоциональным, художественным, специфическим отображением его многовековой, многообразной жизни. Он воплотил в себе творческую фантазию людей, глубину их чувств. Складывался и развивался под влиянием

географических, исторических и социальных условий жизни народа. Он конкретно выражает стиль и манеру исполнения каждого народа, и неразрывно связан с другими видами искусства, главным образом с музыкой. Народный танец отражает высшие духовные, эмоционально пережитые, закреплённые в чувствах состояния человека и его устремление к гармонизации отношений с миром. [2, стр.69]

Народный танец – часть национальной культуры. В нем проявляются лучшие черты народа, общечеловеческие ценности. Народный танец отличается простотой, поэтому он понятен и доступен не только взрослым, но и детям. Знакомство с народным искусством помогает понять и прочувствовать, что человек часть природы, а это является основой гармоничного развития ребенка

Истоки народных танцев лежат в глубокой древности, когда пляска была имитацией реальных действий древнего человека, а обрядовые танцы развились на основе древних верований и являлись синтезом анимизма (вера в одушевленность природы), магии и древнего искусства. [1, стр.85]

Навыки, приобретенные в трудовых процессах (в рыбной ловле, охоте на дикого зверя, в земледелии и скотоводстве) люди повторяли в первобытном танце, охотно предавали молодым членам общины. В танце тренировалось тело, закалялся боевой дух. Через танец люди познавали историю своего народа. Танцем люди передавали свои ощущения, чувства и мысли.

Исследователи делают вывод о том, что основными функциями народного танца первоначально были активно-приспособительная, коммуникативная и познавательная. Коммуникативная функция тесно переплеталась с нормативно-регулирующей функцией. Чтобы жить в общине, общаться с соплеменниками, человек должен был изучить правила и законы жизни родовой группы. Танец как нельзя лучше передавал участнику основные нормы поведения, ценностные установки, регулировал отношения между членами коллектива. Передавая из поколения в поколение традиции бытовых танцев, народ запечатлел в них нормы поведения людей при общении, традиционные праздничные каноны и живой кодекс морали.

Постепенно, народные танцы, наполнялись новым содержанием, выражавшим новые особенности быта. Народы, занимавшиеся охотой, животноводством, обобщали в танце наблюдение над животным миром. Образно и выразительно передавались характер и повадки зверей, птиц, домашних животных. [3, стр.37] У народов, занимавшихся земледелием, возникали танцы на темы сельского труда. Искусство танца передается из поколения в поколение, оно постоянно меняется, обогащается новыми элементами, новым содержанием и отражает определенный период жизни людей.

Большое место в танцевальном творчестве занимала тема любви, преобладающими были лирические и бытовые мотивы: о любви счастливой и несчастливой, о выборе невесты, о ссорах между любимыми и о многом другом. У первобытных народов любовный танец нередко имел откровенно эротический характер, в процессе эволюции появились танцы, выражавшие благородство чувств, почтительное отношение к женщине: грузинский – картули, русский – байновская кадрили, польский – мазур и др.

В восприятии народного танца большую роль играют музыкальные наигрыши, сопровождающие танец, с также национальный костюм. Музыка - не только метроритмическая основа танца, но и его художественная сущность. Танец неразрывно связан с музыкой и раскрывает его содержание. Любому виду танца присущи свои музыкальные интонации, свой музыкальный стиль, характерные для той местности, в которой этот танец исполняется. [2, стр.45]

Одним из главных компонентов национального танца является костюм. Элементами, от которых зависит красота народного костюма, является форма, материал, цвет, взятые в единстве в соответствии с некоторыми закономерностями. Народный костюм выполнял две важнейшие функции: эстетическую и практическую. Именно в народном костюме любой национальности лучше всего выражаются форма, силуэт, композиция. Цветовое решение дает эмоциональный оттенок, это очень сильный фактор восприятия предметов. Цвет в костюме способствовал созданию определенного настроения и связывался с такими понятиями как радость, печаль, благородство, строгость, молодость и т. д. На сегодня основным корневым признаком, по которому мы различаем танцы разных народов, является система координаций движений, то есть сочетание, связь движений ног, корпуса и рук. Народный танец всегда имеет ясную тему и идею – он всегда содержателен. В нём существует драматургическая основа и сюжет, есть и обобщенные и конкретные художественные образы, создающиеся благодаря разнообразным пластическим движениям, пространственным рисункам (построениям). [2, стр.7]

Народный танец не только рассказывает о реальных явлениях, событиях или о конкретных предметах, но и как хореографическое искусство в целом, является по преимуществу искусством, в котором отражаются, прежде всего, внутренний мир человека, его эмоциональное состояние, настроения, чувства, мысли. Одна из наиболее распространённых трактовок смысла «народный танец» связана с его пониманием как вида (или жанра) фольклора, народного художественного творчества, поэтому существует термин «танцевальный фольклор». В этом случае речь идёт о его этнокультурных корнях, об определённой традиции художественного отражения мира средствами танца, присутствующей в этнической традиционной культуре любого народа. [3, стр. 45] Фольклорный танец – это самостоятельный, самобытный, высокохудожественный вид творчества народа, исполняется в своей естественной среде и имеет определённые исполнительские традиции, характерные для данной местности движения, ритмы, костюмы. О фольклорном танце, в частности, очень хорошо сказала народная артистка СССР, главный балетмейстер хора им. Пятницкого Т.А. Устинова: Фольклорный танец в наши дни является тем алмазом, который надо искать, а, найдя - отшлифовать его грани, подчеркнуть его блеск и все великолепие, дать ему второе рождение, а затем уже подарить его народу. Фольклорный танец – это стихийное проявление чувств, настроения, эмоций человека, выполняется в первую очередь для себя, а потом — для зрителя (общества, группы). [1, стр.56] Сохранить чистую особенность народной хореографической культуры, бережно передать танцевальный фольклор во всем его богатстве будущим поколениям - трудная, но

почетная задача. Это корни нашей культуры, и без корней сама крона дерева не может быть жизнеспособной. Осмысление национального хореографического фольклора в исторической динамике, в контексте региональной культуры - актуальная задача нашего времени. Народный танец - бесценное сокровище, раскрывающее духовные силы, воспитывающее художественный вкус и любовь к прекрасному.

Список литературы

1. *Бакланова, Т.П.* Народная художественная культура: учебник. / Т.П. Бакланова. –М.: МГУКИ. –2000. –С. 56, 85.

2. *Дубских, Т.М.* Народно-сценический танец как особый вид социокультурной деятельности. / Т. М. Дубских. –М.: Просвещение. –С.7, 45, 69.

3. *Биктагиров, И.И.* Танцы народов Поволжья и их потенциал в этнокультурном воспитании школьников: учебно-методическое пособие для студентов средних и высших учебных заведений музыкально-хореографических и педагогических специальностей. / И. И. Биктагиров//Казань: К(П)ФУ. –2015. –С. 37, 45.

МЕТОДИКА ОБУЧЕНИЯ ТЕХНОЛОГИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ НАРОДНОЙ ГЛИНЯНОЙ ИГРУШКИ

Вечтомова Л. А.

МАУДО «Детская художественная школа № 1»
г. Набережные Челны

Преподавание лепки в детской художественной школе - это эстетическое воспитание и художественное образование, широкое поле деятельности для обучающихся. Глина служит хорошим материалом для изготовления игрушек и поделок. Это прекрасный пластический материал, позволяющие лепить разнообразные объемные предметы.

Традиционная народная керамическая игрушка продолжает восприниматься как живой, развивающийся элемент национальной культуры. Глина - один из самых древних материалов, освоенных человеком. Глиняная игрушка - это часть материально-художественной культуры яркое выражение традиционного художественного сознания.

В сфере художественного образования и эстетического воспитания на всех уровнях народная игрушка выступает как носитель национальных особенностей пластической образности народного творчества, выявления специфических качеств материала керамики в детально отработанной ручной технологии. Образцы керамических игрушек различных регионов России, раскрывают перед

обучающимися Детской художественной школы на уроках скульптуры, неисчерпаемый творческий потенциал народной пластики.

Внимание обучающихся должно обращаться на характерные особенности каждого традиционного вида игрушек - пропорции, формы, зависимость форм и декора от способов лепки и особенностей материала. Можно выделить основные образы и сюжеты: изображения животных и птиц, фантастические образы, акцентировать внимание обучающихся на изобразительной стилизации, обусловленной особенностями материала керамики. Народная пластика - результат естественного формообразования, стилеобразования и различения свойств природных глин. Например, запесоченные глины задают уплотненность формы, вытянутость силуэта, ограничивают пластическую разработку деталей (филимоновская игрушка). А высокая пластичность, жирность глины наталкивает на использование обильного пластического декора, служит стимулом для развития скульптурного начала в произведениях народной керамики (дымковская игрушка).

Первое занятие, цель которого знакомство с искусством традиционной народной пластики, желательно посвятить лепке игрушек - фигур животных. Лепка человеческих фигур требует определенных практических навыков работы с глиной, в программе обучения это скульптура малых форм. Обучающиеся должны познакомиться с тремя основными способами ручной лепки игрушек: пластическим, конструктивным и комбинированным. Понимание основных технологических принципов формообразования дает возможность свободно воспроизводить пластические особенности различных этнографических типов народной игрушки, местных традиционных промыслов, так и создавать авторские варианты декоративной пластики. Изучение этапов лепки и демонстрации преподавателем способов лепки поможет обучающимся эффективно использовать полученные знания.

Пластический способ лепки, предполагающий выдавливание из куска массы. Куску глины придается округлая или овоидная форма, путем вытягивания с последующим выглаживанием оформляются голова, ноги, хвост животного. В процессе лепки фигурка заглаживается оттягивающими движениями со всех сторон, при этом корректируются пропорции, силуэт, плавность контуров. Лепка ведется только руками, стеки следует применять лишь для изготовления свистка и нанесения тисненого декора.

Этапы конструктивного способа лепки игрушек, который предполагает лепку изделия по частям, с последующим присоединением деталей, преподаватель может пояснить на примере готовой игрушки-образца и таблицы. Начинают лепку с самой крупной детали, например, с туловища животного. Для этого куску глины придается форма толстого жгута. Затем формируется голова и присоединяется к туловищу. Следующие детали, также подготовленные вытягиванием и раскатыванием из куска глины, поочередно присоединяют к основной части. Необходимо обращать внимание на тщательность присоединения деталей: плотно прижимать кусочки глины, вытесняя воздух. Изделие обрабатывается разглаживающими движениями со всех сторон, при этом на протяжении всей

работы следует стремиться к гармоничным отношениям пропорций, к плавности и выразительности линий силуэта.

Комбинированный способ лепки предполагает использование элементов двух предыдущих способов, а также может включать элементы лепки из пласта. Лепкой из пласта можно изготовить крупную звуковую игрушку, которая имеет внутри пустоту - различных размеров, преподаватель поясняет, как нужно выполнять отверстие и звуковой канал, используя стеки.

Чтобы получить пустотелый объем, следует расплющить ребром ладони или в руках кусок глины, образуя довольно толстый пласт («блинчик»), затем края его собрать, образуя чашевидный объем, который путем ручной лепки замыкается в округлую форму, заключающую внутри пустоту. К основному объему конструктивным способом примазываются голова, ножки животного или птицы. Пустотелый объем из пласта глины можно получить также, сворачивая пласт (например, юбка дымковской барыни). Здесь возможны авторские варианты форм, синтезирующие элементы народной пластики и современность.

Рассмотрев три основных способа лепки, преподаватель знакомит обучающихся с распространенным в традиционной народной пластике декором в виде ритмического узорного тиснения, который дает эффектную игру светотени на поверхности изделия. Подобный декор получают, прижимая палочки и печатки различной формы к поверхности чуть подвяленного изделия, стараясь не деформировать стенки. Ритмичные орнаментальные линии штрихов дополняют пластику формы, подчеркивая ее выразительность.

Обучающиеся создают эскиз, цель которого выявление качеств материала, что предполагает округлость, «наполненность» форм, характерные особенности пропорций, плавность переходов в сочленениях деталей, определение способа лепки игрушки, конструктивных особенностей, характерных пропорций, деталей, а также расположения декора.

После анализа эскизов и корректировки недочетов, обучающиеся приступают к работе с глиной. Изготовление игрушки ведется от руки, стеки применяются лишь для фактурного декорирования. В процессе лепки внимание ведется путем установки, направляется на восприятия и различения свойств материала, приемов его пластической обработки и соответствующих им особенностей пластики форм игрушек. Преподаватель контролирует процесс работы, помогает проанализировать и устранить недостатки.

Слегка подсушенные изделия можно декорировать при помощи печаток - палочек, трубочек различной формы, используя также штампики и разнообразные предметы типа гвоздей, пуговиц, карандашей, колец. Изделия с гладкой поверхностью, изготовленные по типу дымковских, декорируются так называемым холодным способом - росписью темперными красками с предварительной грунтовочной окраской фона.

Выполнение задания завершается анализом и оценкой изделий, их конструктивно-пластических и образных особенностей, качества изготовления.

При изучении отдельных региональных промыслов народной игрушки с целью воспроизведения и развития нужно последовательно проработать с

обучающимися материалы по истории возникновения и развития промысла, обрядовой роли традиционной игрушки, изучить символику цвета и знака, сюжетные, пластические и цветовые особенности, зафиксировать имена известных мастеров. Эти вопросы могут стать основой для творческого проекта и исследовательских работ обучающихся, посвященной восстановлению, распространению и развитию региональных промыслов народной глиняной игрушки. Основой работы должно стать освоение местных приемов формообразования и декорирования, выполненных мастерами промысла.

Современную жизнь глиняной игрушки отражают выставки, которые проводятся на региональных, республиканских, всероссийских выставках, наряду с дымковскими, каргопольскими, филимоновскими присутствует самобытная глиняная игрушка, декоративная пластика, авторы которой занимаются поиском местной пластической традиции. Обращение к местному материалу, самобытности, приводит к интереснейшим результатам. Авторская художественная интерпретация соединяет традицию и современность, стилизует, создает новые формы и образы. Сохранение и развитие художественной культуры народной пластики, современное осмысление традиций становится источником новых направлений, поисков, находок.

В настоящее время в воспитании обучающихся большая роль отводится народной игрушке, формированию художественно-эстетических и патриотических чувств. Народное творчество учит видеть мир во всей его полноте и красоте, любить свой край и беречь родную природу, прививает нравственные ориентиры. Вместе с тем обучающийся овладевает такими понятиями, как форма, размер и цвет, а также специфическими художественными навыками.

Список литературы

1. *Бардина, Р.А.* Изделия народных художественных промыслов и сувениры. /Р.А.Бардина – М.: Высшая школа. –1986.
2. *Дурасов, Г.П.* Каргопольская глиняная игрушка. /Г.П. Дурасов –1996.
3. *Дьяков, Л.В.* Дымковские глиняные, расписные. /Л.В.Дьяков. //Художник РСФСР. –1998.
4. *Комарова, Т.С.* Условия методики развития детского творчества. – М. – 1994.
5. *Кулешов, А.Г.* Традиционная глиняная игрушка Русского Севера. /А.Г. Кулешов– М. –2009.

ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА ОТ ДРЕВНИХ ФОРМ МУЗИЦИРОВАНИЯ ДО ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Волгина Ю. Н.

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

Как, где и когда возникло искусство совместного исполнительства? С древних времен ансамблевое искусство было синкретическим, что означает сочетание ритмических движений с песней-музыкой и элементами слова. О древности его происхождения свидетельствуют наскальные рисунки, вазопись, барельефы в гробницах, скульптуры. Древние формы совместного музицирования были неразрывно связаны с бытом. Музыка была необходимым атрибутом первобытных людей и самыми древними «музыкальными инструментами» были руки и ноги, с помощью которых отбивали ритм, а также различные предметы (камни, кости, куски дерева), которыми можно было отбивать акценты. Именно отбивание ритма можно считать одной из форм примитивного музицирования.

В Древнем Египте основными формами ансамблевого исполнительства были представления, посвященные разным богам, в которых хоровые песни и танцы сочетались с шествиями и драматическими эпизодами. Впоследствии исполнительские формы совершенствовались и создавались ансамбли. Так на египетских барельефах мы можем видеть изображения небольших ансамблей музыкантов, состоящих из певцов, флейтистов, арфистов и группы танцовщиц.

Во времена классической Греции происходило становление и развитие песнопений в сопровождении кифары. Древнегреческая музыка была прежде всего вокальной, зависела от поэтического слова и его метrorитмического строения. Корни древнегреческой музыки лежат в мифологии – Орфей, Амфион и Арион являются одними из первых греческих музыкантов – ансамблистов. Ярким толчком в развитии ансамблевого исполнительства в Древней Греции стала знаменитая школа Сафо, воспитанницы которой должны были не только уметь сопровождать песни игрой на музыкальных инструментах (прежде всего кифаре), но и импровизировать. Использование музыкального инструментария приобрело особый размах в поздней Греции в связи с развитием жанров песен, таких как траурные, праздничные, песни жнецов, пастухов и воинов.

В Древнем Риме наибольшее распространение получила музыка цирковых, театральных представлений, публичные концерты виртуозов, а с конца I века н.э. еще и 'капитолийские соревнования' поэтов, певцов и инструменталистов, основанные императором Домицианом. В литературных источниках упоминаются и странствующие певцы - музыканты, которые отбирались для обучения из низших слоев общества. Увлечение музыкой способствовало расцвету любительского исполнительства среди римской знати. В частности, император Нерон ввел 'греческие состязания', в которых сам выступал как певец и кифаред.

Во времена Средневековья странствующие музыканты были единственными представителями светской музыкальной культуры. В условиях тотального верховенства Церкви с ее продолжительным периодом главенства пения и декламации в одиночку, не подразумевающей никакого инструментального сопровождения, они смогли сохранить слияние искусств древнеримских актеров. Именно их искусство стало важным соединительным звеном между первоначальными традициями совместного исполнительства и его следующими профессиональными формами. В XI веке получает распространение искусство трубадуров и труверов, исполнявших свои песни, баллады под инструментальное сопровождение импровизационного характера на различных инструментах гитары, арфы, ударные инструменты. В Германии любительские формы музицирования были представлены творчеством рыцарских поэтов – певцов, искусство которых расцвело при дворах. В XII веке во Франции образовалась первая композиторская школа при соборе Парижской Богоматери, где мастером-полифонистом был регент собора Леонин, в произведениях которого можно найти первые очертания произведений для совместного исполнения, где нижний голос – тенор – обычно исполнялся не певцом, а на инструменте. Только в XV веке начинается бурное развитие инструментальной музыки и ее активное включение в ансамблево-исполнительский процесс. И толчком для этого послужило развитие вокального искусства (особенно в Италии) и самым популярным инструментом была лютня, предок клавира.

В Эпоху Раннего Возрождения профессиональная музыка постепенно теряла характер чисто церковного искусства, на что активно повлияла народная музыка. Основным вокально-инструментальным жанром этого времени стали баллада и мадригал. Отдельные голоса мадригала стали заменяться инструментами, что способствовало рождению гомофонно-гармонического склада- господству мелодии с инструментальным сопровождением. Были и поэты, которые владели инструментальной импровизацией, декламируя поэзию, создавали себе музыкальный фон, играя на лютне. В эпоху позднего Возрождения широкое распространение получили разнообразные форматы вокально-инструментальных коллективов, певческие хоры, оркестры, вокальные и инструментальные ансамбли деятельность которых проходила преимущественно при дворах королей, герцогов, князей и других аристократов, которые весьма часто становились меценатами этих культурных мероприятий, собирая вокруг себя образованных деятелей искусств и формировали кружки-камераты. Члены камераты писали сочинения, выступали как певцы, инструменталисты. Так была создана первая опера – 'Дафна', участник камераты Джулио Каччини стал автором первого трактата о вокальной музыке того времени, где наряду с мадригалами и ариями с сопровождением содержались и определенные требования к клавиристу. Они включали в себя разнообразные способы исполнения в свободной импровизационной манере духовных и светских песенных мелодий. Весьма важным явлением стало и постепенное формирование восприятия творчества и исполнительства, а также рождение слушательской аудитории. Именно в период Ренессанса уже вызревала модель существования музыкального произведения: композитор- исполнитель – слушательская аудитория.

В период Барокко детальное фиксирование партий инструментов и оперных партитур стало одним из главных достижений. Основным толчком к развитию профессии концертмейстера стал активный рост клавишных инструментов. Роль светской культуры значительно усилилась, а игра на музыкальных инструментах стала обязательной принадлежностью придворного быта. Основным и общепринятым правилом была схематичность нотной записи музыки - фиксировалась мелодия и цифрованный бас. Все остальное додумывал музыкант-инструменталист или вокалист., которому было поручено не только исполнение произведения в соответствии с замыслом композитора, но и свое домысливание путем импровизации. И такая импровизация на цифрованный бас требовала фундаментальных знаний и практических навыков. А область применения умения импровизировать вышла за рамки камерного музицирования и распространилась на формируемую в то время оперу. Речитативы исполнялись в сопровождении импровизирующего клавира, как правило клавесина. Такое положение сохранялось вплоть до классицизма. Такой принцип формировал универсальность исполнителя - клаваниста той эпохи, что заключалось не только во владении несколькими клавишными инструментами, но и сочетать в одном лице исполнителя-солиста, исполнителя одной партии в ансамбле или вокально-инструментальном дуэте, что было только частью их деятельности. Это требовало довольно широкого набора навыков - читать с листа, уметь импровизировать и знать обширный репертуар. В вокальных произведениях исследуемой эпохи партия голоса оставалась основным носителем содержания, инструментальная же - сопровождением к ней, давая гармоническую опору, не принося ничего выразительного в музыку. В XVI веке складывается понятие 'камерная музыка'. Клаванист становится ведущим музыкантом и руководителем в ансамбле. Выходит очень много трактатов на темы - 'Искусство игры на клавесине', 'Устройство музыки', 'Трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах', 'Изложение приемов аккомпанемента'. Во всех этих трактатах делается акцент на необходимости комплексного развития музыканта, включающего в себя композицию, сольное и ансамблевое исполнительство, а также основы педагогической деятельности.

В период Классицизма происходит кристаллизация жанровой специфики. Камерное пение отделялось от оперного, большие инструментальные ансамбли начали существовать автономно от оркестра, дальнейшее активное развитие получили клавишные инструменты. В европейских странах начал формироваться такой вид музицирования, как романс, который уже отошел от канонов 'домашней песни' и в котором акцент смещался в сторону подчеркивания остроты портретов, наполнения углубленным психологизмом, а сопровождение представляло яркую иллюстрацию действия. Исполнительская импровизация свелась к минимуму. Генерал бас перестал использоваться. Именно в этот период в произведениях для совместного исполнения определилась ведущая роль партии инструмента, обязательной для исполнения. Музыкант доклассического периода уступил место музыканту узкой исполнительской специализации. В период венского классицизма все более утверждается характерный тип музыканта «композитор-

концертмейстер». Таковыми были Й. Гайдн, который на протяжении многих лет работал концертмейстером в классе композитора и певца Никола Порпоры. В. А. Моцарт еще в детстве выступал вместе со своей сестрой Марией-Анной. Как отмечал музыковед Герман Аберт: «В концертах и светских мероприятиях он не только играл с листа арии, но и транспонировал их» Л.В. Бетховен создал принципиально новый подход в развитии ансамблевого исполнительства, где не представляется возможным разделять партии на основную и подчиненную. Бетховен впервые рассматривает фортепиано, как инструмент оркестрового плана, более явно демонстрируя индивидуальные возможности каждого участника ансамбля. Все это существенно изменило формат воспитания музыкантов, выступавших не только сольно, но и с солистами.

В эпоху Романтизма в связи с формированием новой исполнительской эстетики и главенствующей роли солиста произошло разделение исполнительских специальностей. Эволюция инструментария, яркая индивидуальность композиторских стилей, формирование камерно-инструментальной музыки-все это способствовало активному пересмотру функций концертмейстера и его профессиональных задач. Важнейшее место в этом процессе принадлежит Ф. Шуберту, который стал инициатором проведения музыкальных вечеров, где главное место занимал его любимый вид исполнительства- камерное вокальное и инструментальное исполнение. Именно Шуберт поднял фортепианное сопровождение до уровня полноценного партнера ансамбля, о чем он сам и говорит – ' Манера, в которой Фогль поет, а я аккомпанирую так, что кажется, будто мы одно целое, является для этих людей совершенно новой и неслыханной. Р. Шуман во многом продолжал традиции Ф. Шуберта, в своих песнях достаточно часто использует развернутые и непростые для концертмейстера вступления, и заключения. Э Григ достаточно категорично и точно изложил свое мнение роли партии фортепиано в его песнях: «То, что было начато Шубертом, углубил далее Шуман, и горе тому певцу, который не понимает, что партия фортепиано требует такого же пристального внимания и изучения, как и вокальная партия. Я даже решусь утверждать, что тот, кто совершенно не умеет играть Шумана, не может его и петь».

Совместное музицирование занимало важное место в творчестве почти всех выдающихся композиторов таких как Ф.Шопен выступавший в качестве концертмейстера с певицей Полиной Виардо, а так же в ансамбле с Ф. Листом. Сам Ф. Лист концертировал со знаменитым тенором Джованни Батиста Рубини И.Брамс дал ряд концертов со скрипачом Эдуардом Ременьи. Э. Григ много лет концертировал со своей женой, певицей Ниной Хагеруп. Р. Штраус так же выступал со своей женой Паулиной де Ана. Штраусом –концертмейстером было осуществлено 17 записей своих песен, что дает нам представление о незаурядных концертмейстерских способностях композитора. Постепенно актуализировался и вопрос разработки методики обучения концертмейстерскому искусству. Так Фети - Жан Фетисом был написан трактат «Методика сокращений гармоний в аккомпанементе» и «Трактат по аккомпанементу на фортепиано или органе». В этих работах особый акцент дается на углубленное изучение концертмейстерами

теории музыки –базы для выработки навыков чтения с листа, транспонирования и работы на фортепиано с оркестровой фактурой.

Вот так происходило формирование концертмейстерского искусства с древних времен до эпохи романтизма. От первобытных людей, где в единое целое были соединены зачатки различных видов искусства- поэзии, танца, ритуала, театрального действия до самостоятельного и самостоятельного вида деятельности. Окончательная смена взглядов на концертмейстерское искусство как на второстепенную фортепианную деятельность сформировало одно из основных направлений деятельности пианиста- концертмейстерское исполнительство, которое стало самостоятельным и одновременно самостоятельным, а для многих пианистов – приоритетным.

Список литературы

1. *Калицкий, В.В.* Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе. / В.В. Калицкий // Издательство "Планета музыки". – 2019.

2. *Грубер, Р.И.* История музыкальной литературы. / Р.И. Грубер –М.; Л.: Музгиз. –1941. – Т.1. Ч.2.

3. *Крючков, Н.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения /Н. Крючков –М; Л.: Музгиз. –1961. – С.14.

ИСКУССТВО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ: КАК КОНЦЕРТМЕЙСТЕР МОЖЕТ РАСКРЫТЬ ПОТЕНЦИАЛ ВОКАЛИСТА

Газизова М.А.

МБУДО «Детская музыкальная школа №3»

г. Набережные Челны

В мире музыки взаимодействие между исполнителями является ключевым элементом успешного выступления. Особенно это касается дуэта концертмейстера и вокалиста, где каждый из участников играет важную роль в создании целостного музыкального произведения. Концертмейстер, как правило, является не просто аккомпаниатором, но и активным участником творческого процесса, способным раскрыть творческий потенциал вокалиста. Успешное взаимодействие с певцом требует не только технического мастерства, но и глубокого понимания вокальной природы, психологии исполнителя и гибкости в совместной работе. В данной статье мы рассмотрим основные аспекты этого взаимодействия и методы, позволяющие концертмейстеру максимально эффективно поддерживать и развивать талант вокалиста.

- Понимание уникальности голоса.

Каждый голос уникален, и для концертмейстера важно понимать особенности вокала своего партнера. Это включает в себя диапазон, тембр,

выразительность и индивидуальные предпочтения. Знание этих характеристик позволяет концертмейстеру адаптировать свое исполнение, создавая гармоничное звучание. Например, если вокалист обладает мощным низким регистром, концертмейстер может использовать более легкое сопровождение в верхнем регистре, чтобы подчеркнуть красоту звучания.

- Примеры адаптации.

При работе с различными вокалистами концертмейстер может экспериментировать с динамикой и темпом. Если вокалист предпочитает более свободное исполнение, концертмейстер может подстраиваться под его ритм, создавая пространство для импровизации. Это не только усиливает индивидуальность исполнения, но и позволяет вокалисту чувствовать себя более уверенно на сцене. Каждый вокалист уникален: у него свой тембр, дыхание, манера фразировки. Задача концертмейстера – подстроиться под певца, а не навязывать свой темп или динамику. Важно слышать не только ноты, но и «намерения» исполнителя: где он берет дыхание, как расставляет акценты, где хочет чуть задержаться или, наоборот, ускориться.

- Эмоциональная связь на сцене.

Эмоциональная связь между концертмейстером и вокалистом играет важную роль в создании запоминающегося выступления. Концертмейстер должен быть не только технически подготовленным музыкантом, но и обладать высоким уровнем эмоционального интеллекта. Чувствуя настроение и эмоции вокалиста, он может лучше реагировать на изменения в исполнении и создавать более глубокую связь с аудиторией. Концертмейстер – это опора для вокалиста, особенно в моменты волнения. Уверенное, но ненавязчивое ведение партии помогает певцу чувствовать себя комфортно. Иногда достаточно небольшого изменения темпа или динамики, чтобы вокалист нашел нужное звучание.

- Технические аспекты совместного исполнения.

Для достижения максимальной эффективности в репетиционном процессе важно правильно организовать работу между концертмейстером и вокалистом. Четкое планирование репетиций и распределение времени на проработку сложных моментов - ключ к успеху. Какие рекомендации по репетициям можно дать:

1. Совместные разминки: перед началом репетиции полезно провести совместные упражнения для улучшения взаимодействия. Первая репетиция- это общее знакомство с произведением. Необходимо проиграть произведение целиком, обозначив темповые изменения и основные кульминации, а также обсудить трактовку: характер, агогику, динамику.

2. Работа над сложными фразами: выделите время для проработки сложных участков, где требуется больше внимания к нюансам исполнения (сложные ритмические переходы, ферматы). Обратит внимание на дыхание и паузы. Отметить, где вокалист берет дыхание, и адаптировать аккомпанемент. А также уделить особое внимание вступлениям после пауз, *rubato*, ферматам.

3. Очень важна обратная связь: концертмейстер должен активно давать обратную связь вокалисту и быть открытым к его предложениям.

4. В репетиция с элементами концертного исполнения важно исполнять произведение без остановок, имитируя концертную ситуацию, а также пробовать разные акустические условия (если возможно) – расстояние между исполнителями, положение рояля.

Успешное совместное исполнение строится на технической точности, взаимном внимании и общем художественном видении. Регулярные репетиции с четкой структурой и анализом помогут достичь гармоничного ансамбля.

- *Импровизация как искусство.*

Импровизация может добавить свежесть и оригинальность в исполнение. Хотя классическая музыка часто воспринимается как строго регламентированная, элементы импровизации могут сделать каждое выступление уникальным.

Некоторые великие композиторы, такие как Моцарт и Бах, использовали импровизацию в своих произведениях. Сегодня многие исполнители продолжают эту традицию, добавляя свои интерпретации в классические произведения. Концертмейстер может предложить вокалисту импровизировать в определенных моментах, что позволит раскрыть новые грани их совместного творчества.

- *Будущее сотрудничества: технологии и новые подходы.*

Современные технологии открывают новые горизонты для взаимодействия между концертмейстерами и вокалистами. Цифровые инструменты позволяют улучшить процесс подготовки и репетиций. Какие же новые методы работы можно использовать? Во-первых, это онлайн-репетиции: Использование платформ для видеозвонков позволяет музыкантам работать вместе даже на расстоянии. А также это запись и анализ. Запись репетиций дает возможность анализировать исполнение и выявлять области для улучшения.

В заключение хочется сказать, что искусство взаимодействия между концертмейстером и вокалистом требует глубокого понимания музыкального языка, эмоциональной связи и технической подготовки. Концертмейстер, который активно участвует в творческом процессе, способен раскрыть потенциал вокалиста и создать незабываемое музыкальное переживание для аудитории. Это сотрудничество не только обогащает каждого из исполнителей, но и делает музыку более живой и выразительной. Искусство концертмейстера – это искусство слушать и чувствовать. Наша задача – не просто аккомпанировать, а вдохновлять, поддерживать и раскрывать лучшие качества певца, помогая ему звучать максимально выразительно и свободно.

Список литературы

1. *Абрамова, О.А.* Некоторые особенности работы концертмейстера в классе специального дирижирования на дирижерско-хоровом отделении. // Державинские чтения. Искусствоведение. Социально-культурная деятельность: Материалы научной конференции преподавателей и аспирантов. / О.А. Абрамова – Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р.Державина. –2000. –С. 71-72.

2. *Воскресенская, Т.* Заметки о чтении с листа в классе аккомпанемента // О мастерстве ансамблиста. Сб. науч. трудов. –Л.: Изд-во ЛОЛГК. –1986. –С. 31-48.

3. *Крючков, Н.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения. / Н. Крючков –М.: Музыка. –1961.

4. *Островская, Е.А.* Концертмейстерское искусство: педагогика, исполнительство и психология. – М.: Фундаментальные исследования. –2009. - № 1.

5. *Шендерович, Е.М.* В концертмейстерском классе: Размышления педагога. / Е.М. Шендерович –М.: Музыка. –1996.

ПАТРИОТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ ЧЕРЕЗ ИЗОБРАЖЕНИЕ ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЕЙ ТАТАРСТАНА СРЕДСТВАМИ ДЕКОРАТИВНОЙ ГРАФИКИ

Данилова А.С.

МАУДО «Детская школа искусств»
г. Набережные Челны

Патриотизм – нравственный принцип, социальное чувство, содержанием которого является любовь и верность Отечеству, гордость за его прошлое и настоящее, желание оберегать интересы Отечества. Любовь к родине выражается в чувстве гордости за успехи родной страны, в уважении к историческому прошлому своего народа, в бережливом отношении к народной памяти и национально-культурным обычаям.

Патриотическое воспитание подрастающего поколения тесно связано не только с изучением истории, традиций народа, но и с привитием учащимся нравственного и эстетического восприятия окружающего мира. Именно на это и направлена образовательная область искусства, изучаемая учащимися в сфере дополнительного образования.

Патриотическое воспитание посредством изобразительного искусства рассматривается, как дифференцированный процесс, с учётом возрастных особенностей учащихся. В младшем школьном возрасте патриотическое воспитание может осуществляться эффективно, так как дети в этом возрасте легко внушаемы, отличаются эмоциональной отзывчивостью и искренностью чувств. Полученные знания, пережитые глубокие эмоции и яркие впечатления в этом возрасте запоминаются детьми на долгое время. В младшем школьном возрасте развивается способность наблюдать, анализировать происходящие события и явления, устанавливать причинно-следственную связь, сравнивать и оценивать поведение, уметь обобщать и делать соответствующие выводы, выражать собственное отношение к происходящему.

С точки зрения Б.М. Неменского, автора программы «Изобразительное искусство», задача уроков изобразительного искусства в начальной школе состоит в создании образной культуры обучающихся, как необходимой части патриотического воспитания. Выразительные средства декоративной графики

способствуют развитию умения мыслить, анализировать, обобщать, выделять главное, создавая готовый узнаваемый образ.

Программа дополнительного образования в области изобразительного искусства включает в себя цикл уроков, посвященных декоративной графике. Где дети непосредственно знакомятся с видами графики, материалами и способами создания графической композиции.

Декоративная графика - наиболее яркий и доступный пример яркого, эмоционального изображения для младшего школьника. Так, например, при знакомстве обучающихся с темой пейзаж, мною была выбрана тема «Достопримечательности нашего региона», в дальнейшем мы остановились на достопримечательностях нашего города Набережные Челны. В первом цикле уроков младшим школьникам были предложены изображения достопримечательностей, памятников, значимых улиц нашего города. Ребята с удовольствием узнавали знакомые им места, рассказывали где они находятся, полностью погрузились в процесс. После обсуждения основных принципов построения пейзажа, расположение основных элементов композиции, обучающиеся приступили к выполнению работы. Каждый ученик выбрал определенное здание или памятник, придумал его окружение и добавил среду. Работа велась на формате А3 в графической технике фломастерами с использованием линии, штриха и пятна.

Второй цикл уроков знакомства младшего школьника с видами декоративной графики опирался на творчество и воображение. На данном этапе обучающимся предлагались уже готовые шаблоны зданий, из которых они должны были составить композицию в круге. Мы выбрали продукт, макет открытки на формате А3 с вырезанным окошком в виде круга. Обучающиеся использовали как готовые шаблоны, также могли добавить свое окружение другие здания, фон, людей, животных или птиц. Данная работа выполнялась с использованием декоративных средств графики, которые составляли определенные фактуры. Работы получились яркие и эмоционально-образные.

Таким образом изучение достопримечательностей Татарстана на уроках декоративной графики в области дополнительного образования плодотворно влияет на формирование патриотического воспитания младшего школьника. Наглядные примеры и образы помогают обучающемуся изучить историю архитектурного сооружения, погрузится в атмосферу былых лет.

Список литературы

1. *Бакиева, О.А.* Методика преподавания изобразительного искусства в ДХШ: сборник научных трудов [Текст] / О.А. Бакиева. – М.: Тюмень. –2012. – 200 с.
2. *Беда, Г.Б.* Основы изобразительной грамоты: учеб. метод. пособие / Г.Б. Беда – М.: Просвещение. –2000. – 197 с.
3. *Бесчастнов, Н.П.* Черно-белая графика: учеб. пособие [Текст] / Н.П. Бесчастнов – М.: Владос. – 2010. – 335 с.

4. *Дубровин, В.М.* Патриотическое воспитание школьников в системе художественного дополнительного образования: Монография. – М.: МГПУ. –2015.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ В ДШИ

Додарбекова С.А.

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

Мир вокала богат и разнообразен. И за долгую историю было разработано множество методик, которые часто дополняют друг друга. Вплоть до конца XX века классическая (итальянская) школа являлась доминирующей на всем вокально - педагогическом пространстве - от музыкальных школ до консерваторий. Важным аспектом классической школы пения является универсальная академическая постановка голоса, которая всегда считалась базой для всех остальных жанров вокальной музыки. Ее главная цель – развитие сильного, выносливого голоса с красивым тембром, способного звучать в больших залах без микрофона.

Но мир меняется. Меняется и музыкальный мир. И внедрение современных тенденций в обучение вокалу в ДШИ – это насущная необходимость для сохранения конкурентоспособности и интереса учащихся.

Современная методика обучения вокалу постепенно отходит от сугубо академического, часто консервативного подхода, и активно интегрирует новые, более научные и эффективные принципы, которые адаптированы под задачи эстрадного, джазового, рок – вокала, где важны не только сила и красота, но и уникальность тембра, артистизм, владение специфическими приемами.

С помощью каких методик можно развивать вокальные данные детей, без ущерба для вокального здоровья? Например, все большую популярность набирает метод *Estill Voice Training*, основанный на научных исследованиях американской певицы Джо Естил. Метод сфокусирован на анатомии и отдельном контроле над структурами голосового аппарата. Цель метода – дать максимальный контроль вокалисту осознанно менять тембр, создавая различные звуки безопасно, что особенно важно для детского голоса.

Метод *Complete Vocal Technique* – разработка Катрин Садолин. Она «демистифицирует» пение, объясняя все процессы с практической и физиологической точки зрения. Ключевые принципы – четыре вокальных режима. Каждый режим – это определенный способ смыкания связок и работы гортани, дающий свой звук. Упор на то, как делать сложные приемы без вреда для голоса. Существуют и другие современные методики обучения вокалу, которые тоже хороши для применения. И все же идеальный вариант – это синтез. Многие современные педагоги берут из классики базовые принципы дыхания и опоры (которые универсальны), а из современных методик – техники работы с тембром и эффектами. Понимание анатомии из EVT и CVT прекрасно дополняет образный

язык классической школы. Но не зависимо от методики ключевое значение имеет педагог. Хороший учитель знает сильные стороны разных походов и умеет подобрать инструменты под конкретного ученика, его голос и задачи.

Теперь хочется озвучить ключевые современные тенденции, которые формируют облик вокальной педагогики сегодня:

1. Индивидуализация и личностно-ориентированный подход. Отказ от шаблонов. Преподаватель больше не пытается подогнать голос каждого ученика под некий идеал. Задача – раскрыть уникальный тембр и потенциал ребенка.

2. Приоритет здоровья голоса. Педагогами используются здоровые берегающие технологии, основанные на научных исследованиях, а не только на личном слуховом анализе.

3. Вокал + актерское мастерство. Пение – это не просто красивые ноты, это исполнение, передача Отча эмоций и образа. Обязательными становятся занятия по сценическому движению, работе над образом песни.

4. Вокал + ритмика и движение. Использование хлопков, притопов, движений под музыку для развития чувства ритма.

5. Расширение стилистического диапазона. Помимо академического вокала ученики знакомятся с эстрадным вокалом, джазом, мюзиклом, фолком, иногда даже с качественных поп – и рок – музыкой.

6. Актуальный репертуар. Подбор произведений становится более гибким. Педагог учитывает вкусы ученика, подбирая качественный материал, который будет ему интересен и полезен.

7. Активное использование цифровых технологий. Специализированные программы и приложения: для работы с интонацией голоса Vocal Monitor, для развития слуха и ритма Perfect Ear, для записи и анализа своего голоса.

8. Использование фонограмм и минусовок и умение работать с микрофоном стало обязательным навыком эстрадного направления.

9. Онлайн – формат. Пандемия дала мощный толчок к развитию дистанционных уроков и мастер-классов. Теперь ученик из региональной ДШИ может взять урок у столичного педагога.

10. Концертно - проектная деятельность. Активная сцена. Учеников чаще выводят на публику: не только на академические концерты, но и на конкурсы, фестивали.

11. Создание конечного продукта. Это может быть запись песни в студии звукозаписи, запись клипа на песню, создание музыкального спектакля, тематического концерта. Это дает ощутимый стимул и результат.

Теперь о проблемах внедрения новых тенденций:

1. Консервативные системы. Не все педагоги и руководство готовы быстро менять проверенные десятилетиями методы.

2. Нехватка ресурсов. Часто нет необходимого оборудования (микрофоны, аудио интерфейсы, проекторы), помещений для движения.

3. Высокая нагрузка педагога. Индивидуализация подхода и интеграция новых методик требует огромных временных, финансовых и энергетических затрат.

В целом необходимо обновление содержания учебных программ, чтобы сделать программу более гибкой, вариативной и отвечающей запросам времени. Включение в программу эстрадных, джазовых, фолк – и мюзикл – песен.

Интеграция современных педагогических систем EVT и CVT позволит учить современным приемам (например, субтон, тванг, спич) не методом «пой, как слышишь», а через объяснение физиологии, чтобы сохранить здоровье голосового аппарата.

Необходимо обновление методик преподавания, чтобы использовать подходы, которые повышают вовлеченность и эффективность обучения. Например, визуализация технологии – использование программ – спектрограмм для наглядного отображения высоты звука, работы с резонаторами и другие технологии. Такой подход позволит воспитать не просто «академического певца», а универсального, технически оснащенного музыканта, готового к реалиям современного музыкального мира.

Таким образом, не смотря на все трудности, современная методика обучения вокалу в ДШИ движется в сторону всестороннего развития музыкальной личности, а не просто «постановки голоса». Все больше педагогов понимают необходимость перемен в методике - это комплексный, здоровье сберегающий, творческий процесс, где технологии и научные открытия служат инструментом для раскрытия уникальности каждого ребенка и его подготовки к разнообразной музыкальной жизни.

Список литературы

1. Инновации в вокальной педагогике // Вестник института мировых цивилизаций. –2017. -№ 15-1. – С. 15-21.

2. *Виторт Ю.А.* Современные подходы и формы преподавания эстрадного вокала // Культура и цивилизация. –2024. –Т. 14. -№5а. –С. 144-152.

3. *Егорова А.* В чем отличие EVT от других методик и школ? [электронный ресурс] https://vocalmechanika.ru/Articles/article_4.html

СОВРЕМЕННЫЕ ПОДХОДЫ К ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ РАБОТЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

Каюмова Г.И.

МАУДО «Детская музыкальная школа №4»

Г. Набережные Челны

Одним из современных подходов является индивидуализация обучения. Современные методы обучения все больше ориентируются на индивидуальные потребности и способности каждого ученика. Вокально-хоровая работа в музыкальной школе должна учитывать индивидуальные особенности голоса, уровень подготовки и интересы учащихся. Это может включать в себя:

- индивидуальные занятия: параллельно с хоровыми репетициями важно проводить индивидуальные уроки, где преподаватель может сосредоточиться на технических аспектах вокала, таких как дыхание, интонация и артикуляция.

- гибкость репертуара: ученики могут выбирать произведения, которые им нравятся, что способствует большему интересу к занятиям и развитию их музыкального вкуса.

Современные технологии открывают новые горизонты для вокально-хоровой работы. Использование цифровых инструментов может значительно улучшить процесс обучения: в условиях пандемии и дальнейшей цифровизации образования онлайн-уроки стали обычным делом. Платформы для видеозвонков и специализированные приложения для обучения музыке позволяют проводить занятия на расстоянии.

В обучении можно использовать запись и анализ выступлений. Учащиеся могут записывать свои выступления и анализировать их вместе с преподавателем. Это позволяет выявить слабые места и отслеживать прогресс.

Использование нетрадиционных форм урока также может быть одним из современных подходов к обучению. Ягненкова Н.В. в статье "Возможности практического применения некоторых инновационных педагогических технологий на уроках теоретического цикла в ДМШ" рассматривает педагогическую технологию, основанную на системе эффективных уроков автора А.А. Окунева и приводит ряд нетрадиционных технологий урока:

- интегрированные уроки, основанные на межпредметных связях; уроки в форме соревнований и игр: конкурс, турнир, эстафета, дуэль, деловая или ролевая игра, кроссворд, викторина и т.д.;

- уроки, основанные на формах, жанрах и методах работы, известных в общественной практике: исследование, изобретательство, анализ первоисточников, комментарий, мозговая атака, интервью, репортаж, рецензия и т.д.;

- уроки с имитацией публичных форм общения: пресс-конференция, бенефис, телепередача и т.д.;

- уроки, имитирующие общественно-культурные мероприятия: заочная экскурсия в прошлое, путешествие, гостиная и т.д.;

- перенесение в рамки урока традиционных форм внеклассной работы: утренник, инсценировка, "посиделки" и др. Практически все названные виды уроков могут быть использованы при работе с хором.

Хоровое пение - это коллективный процесс, который требует от участников умения работать в команде. Современные подходы акцентируют внимание на важности взаимодействия между участниками. Включение элементов импровизации в хоровую практику помогает развивать креативность и сплоченность коллектива. Учащиеся могут создавать собственные мелодии или аранжировки.

Немаловажным является участие учащихся в совместных проектах и конкурсах. Это способствует не только повышению уровня исполнения, но и формирует чувство ответственности за общий результат.

Современное вокальное образование не ограничивается только пением. Включение других дисциплин помогает развивать более широкий спектр навыков:

- знание основ теории музыки помогает учащимся лучше понимать структуру произведений и развивает их музыкальный слух;

- сценическое движение и хореография: вокально-хоровая работа может быть обогащена элементами хореографии, что делает выступление более выразительным и интересным для зрителей. Если раньше ребёнок приходил в музыкальную школу, чтобы научиться просто петь, и педагог учил его только этому, работая над голосовым аппаратом, прививая ему знания, необходимые для развития вокально-технических навыков, то сейчас, чтобы идти в ногу со временем, соответствовать новой эпохе, педагогу приходится обучать, синтезируя уроки вокала и хореографии. Необходимость этого продиктована жизнью. Синтез искусств помогает ребёнку в осознании того, что при определенных стараниях можно делать два дела одновременно, при этом качество сделанного не страдает. Это развивает координацию мышления, заставляет работать правое и левое полушария головного мозга. В развитии музыкальной памяти участвует еще и мышечная память. Таким образом, интегрированные занятия не только обогащают знания детей об окружающем мире, но и способствуют развитию творческого мышления, формируют яркие положительные эмоции у детей в процессе их творческого взаимодействия и деятельного общения со взрослыми.

Формирование музыкальной культуры у детей - одна из главных задач вокально-хоровой работы. Оно включает в себя:

- знакомство с различными музыкальными жанрами: учащиеся должны иметь возможность изучать не только классическую музыку, но и народные традиции, джаз, поп и другие жанры;

- посещение концертов и мастер-классов. Организация выездов на концерты и участие в мастер-классах с профессиональными музыкантами позволяет учащимся расширить свои горизонты и вдохновиться опытом других.

Современные подходы к вокально-хоровой работе в музыкальной школе направлены на создание условий для всестороннего развития учащихся. Использование технологий, индивидуальный подход в обучении, коллективная работа, синтез с другими предметами и воспитание музыкальной культуры - все эти элементы способствуют формированию гармоничной личности, способной к творческому самовыражению. Важно, чтобы преподаватели оставались открытыми к новым методам и идеям, стремились к постоянному развитию и адаптации своих программ к современным реалиям музыкального образования. Обновленные методики хорового воспитания, обобщенный предыдущий опыт своих коллег - любой материал может быть проанализирован, использован хормейстером в собственной практике, введен в процесс развития вокально-хоровых навыков в конкретном отдельно взятом хоровом коллективе. Очень важно понять, какой результат мы должны получить в процессе воспитания с помощью инновационных технологий. Как говорил Сенека, римский философ и драматург: "Когда человек не знает, к какой пристани он держит путь, для него ни один ветер не будет попутным". Всё это вместе взятое побуждает интерес ребёнка к занятиям, и

позволяет пробудить его мысль и фантазию, а также оказывают сильное воздействие на развитие музыкальных способностей, эмоциональной отзывчивости и творческой активности.

Список литературы

1. *Матасова, М.Н.* Современные педагогические технологии в работе хормейстера. // ДМШ: между традицией и инновацией.

2. *Ягненкова, Н.В.* Возможности практического применения некоторых инновационных педагогических технологий на предметах теоретического цикла в ДШИ.

3. *Колеченко, А.К.* Энциклопедия педагогических технологий: Пособие для преподавателей. /Колеченко А.К. – СПб.: КАРО. –2002. –368 с.

4. *И.В. Никишина.* 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.

ОСОБЕННОСТИ ПОДБОРА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРА НА КУРСЕ «ОБЩЕЕ ФОРТЕПИАНО»

Кошечкина М.Н.

МАУДО «Детская музыкальная школа №5»
г. Набережные Челны

«Музыка прежде всего должна быть любима; должна идти от сердца и быть обращена к сердцу. Иначе музыку надо лишить надежды быть вечным и нетленным искусством.»
С.В. Рахманинов

Предмет «Общее фортепиано», как известно, является дополнительным предметом в музыкальных школах и школах искусств и не призван подготовить профессиональных пианистов, а обеспечить музыкантов других специальностей (вокалистов, инструменталистов, дирижеров) инструментальной базой для работы в разных областях своей музыкальной деятельности. Освоение инструмента фортепиано необходимо как для изучения курса музыкально-теоретических дисциплин – сольфеджио и музыкальной литературы, где большинство музыкальных примеров воспроизводятся с помощью фортепиано, так и для повышения заинтересованности учащихся, для развития музыкально-слуховых способностей и исполнительских приемов, творческого мышления и расширения музыкального кругозора в целом, воспитания их музыкального вкуса и получения более обширных знаний о музыке. Учащиеся приобретают навыки ансамблевой и аккомпаниаторской игры, развивают гармоническое и полифоническое мышление,

технический аппарат, осваивают подбор по слуху и транспонирование несложных мелодий в другие тональности, учатся читать с листа и самостоятельно музицировать вне стен музыкальных учебных заведений впоследствии.

Впервые термин или название предмета звучал как «курс фортепиано для непианистов», и обнаруживается еще в 1918 г. в методической записке, разработанной специальной комиссией при Московской Государственной консерватории в составе: зав. учебной частью А. Б. Гольденвейзера, зав. художественной частью Г. Б. Прокофьева и теоретика Г. Э. Конюса. И в настоящее время дисциплине «общее фортепиано» стали придавать гораздо большее значение, стали проводиться конкурсы и различные фестивали, встречи и вечера. Фортепиано – это инструмент эстрады и быта, это аккомпаниатор и солист, обладающий как возможностями оркестрового звучания, так и передачей тембра человеческого голоса. Все изучаемые дисциплины в стенах музыкальных учебных заведений связаны с предметом фортепиано, и его «общее» значение является соединяющим звеном на всех этапах музыкального становления и формирования музыканта, независимо от выбранной специализации.

В связи с возросшим интересом к предмету «Общее фортепиано» возник и спрос на учебно-методический и, конечно, концертный репертуар. Не каждому ученику доступно исполнение на должном уровне признанных образцов классической фортепианной музыки. И в задачу педагога общего фортепиано не входит сделать из каждого учащегося концертирующего музыканта с мировым именем. Встает вопрос о практическом применении владения инструмента в жизни учащегося как в рамках учебной деятельности, так и после окончания школы. Это подразумевает наличие у учащегося большого досугового репертуара и умения его самостоятельно расширять, а также импровизировать или сочинять, а главное, любить и понимать музыку, иметь хороший музыкальный вкус. Поиск интересных и удобных в изложении произведений может стать очень увлекательным благодаря интернету, с многообразием предлагаемого материала, и часто все это богатство можно найти совершенно бесплатно.

При подборе репертуара важно учитывать ряд особенностей нашего предмета: учащиеся других «инструментальных» специальностей будут получать курс «Общего фортепиано», как дополнительный, и наличия достаточного количества времени для целостного освоения предмета у ученика не хватает, но что касается вокалистов или учащихся хорового отделения, то для них предмет становится единственным в его инструментальном значении. И здесь уже можно и нужно подбирать объем и сложность репертуара согласно временным возможностям каждой специальности. Следующее ограничение состоит в недостаточном числе часов в учебном плане и наличия инструмента фортепиано дома. Наряду с существующими программными требованиями на всех этапах обучения, таких как, обязательное исполнение полифонии, сонатной формы, этюдов и гамм, разножанровых пьес, педагог вправе в процессе обучения подбирать конкретные произведения под индивидуальные возможности и способности учащихся, постепенно повышая степень трудности для каждого, используя в своей работе совершенно различный учебный материал, состоящий из

самых разных стилей, жанров, форм, и используя облегченные переложения известных классических произведений. Важно также учитывать не только музыкальные и технические задачи репертуара, но и индивидуальные особенности черт характера самого ученика: интеллектуальные и душевно-психологические качества, склонности и увлечения, артистизм и темперамент. Например, бойкому холерику будет сложно справиться с пьесой кантиленного склада, а медлительному флегматику исполнить искрометную тарантеллу. В таком индивидуальном подходе к ученику можно применить метод эскизного разучивания произведения, когда оно разучивается в качестве знакомства, расширения кругозора, без выучивания его наизусть и не доводя до степени совершенства исполнительских навыков. Можно завершить работу над ним, когда уже достигнуто вполне понятное исполнение по нотам, осознанное, с выражением некоего художественного содержания. Либо вернуться к нему еще раз впоследствии, используя его для повторения, наращивания личного багажа и накапливания репертуара на разные случаи исполнительской деятельности. Так активизируется познавательная деятельность ученика и закладывается фундамент для дальнейшего самостоятельного приобретения знаний и сохранения интереса, минуя однообразные и рутинные процессы. При индивидуальном подходе важно учитывать принцип доступности изложения нотного текста, законченность формы, разнообразие по стилям, жанрам и эпохам, художественную ценность произведения. Наряду с трудными обязательными произведениями и сочинениями, требующими от ученика большого количества времени и сил, включать в план и более легкие произведения, которые могут быть быстро разучены. Для педагогов музыкантов поиск репертуара является процессом творческим, опирающимся на художественную практику, вследствие чего вырабатывается собственная творческая интуиция. И самым первым творческим инстинктом преподавателя любой области является любознательность. «У меня нет особых талантов. Мне только страстно любопытно.» – высказывание Альберта Эйнштейна (1879–1955) физика-теоретика, одного из основателей современной теоретической физики, лауреата Нобелевской премии. Родители отдали его учиться игре на скрипке в возрасте 6 лет. А когда Эйнштейну исполнилось 16, ему пришла в голову идея, совершившая впоследствии революцию в мире физики: «Эта мысль пришла ко мне интуитивно, а движущей силой интуиции была музыка. Мое новое открытие стало результатом музыкального восприятия». Речь идет о теории относительности, которая объяснила многие явления, которые не могли быть объяснены с помощью классической физики Ньютона.

Благодаря любознательности, или поиску нового, мы отходим от формализма и учим детей влюбляться в исполняемую ими музыку. Я часто обращаюсь в поиске ярких, характерных и образных произведений для учащихся моего класса как в подборки имеющихся в нашей школьной библиотеке сборников, так и к интернет-ресурсам. «... важной стороной педагогического мастерства является умение учитывать соразмерность возможностей, способностей учащегося и степени трудности изучаемого материала» Зеленкова Е.В.

Следует добавить, что начинающим музыкантам проще и интереснее играть в ансамбле с педагогом. Это у нас учащиеся хорового и вокального отделений, получающие предмет с 1-го класса музыкальной школы. Здесь я использую большей частью репертуар песенного характера либо придумываю подтекстовку, чтобы помочь ученику и в образно - эмоциональном осмыслении и в ритмической организации пьесы. Учащиеся инструментальных отделений начинают проходить наш предмет позже, с 3 или 4 класса. Они имеют уже богатый опыт исполнения игры на своем инструменте, знают ноты и знакомы с размером. Произведения подбираются согласно уровню развития ученика. Можно сразу давать детям 2-строчную запись, где в левой руке удерживается или повторяется какой-то один интервал – квинта. В зависимости от специальности ученика, как известно, одна его рука может быть развита слабее в техническом плане. У скрипачей, домбристов, балалаечников и гитаристов левая рука «активна», а правая выполняет роль «ударную». Я стараюсь подбирать репертуар таким образом, чтобы восполнить недостающее развитие правой руки в техническом плане. Пьесы советских композиторов, таких как Ю. Слонов, Е. Ботяров, Н. Торопова, И. Парфенов, А. Гречанинов, А. Гедике и С. Майкапар, М. Парцхаладзе, в основном, ориентированы на мелодическую ведущую линию правой руки и понятны для детей в техническом исполнении и в художественно-эмоциональном осмыслении.

«Найти хорошую мелодию и ваша композиция, какова бы она ни была, будет прекрасной и непременно понравится. Это душа музыки, это жизнь, это смысл, сущность композиции». Йозеф Гайдн (1732–1809).

Для примера предлагаю изучить подборку произведений составителя интенсивного курса фортепиано «Allegro» в 14-ти тетрадах Т. И. Смирновой. Один из них называется «Для концерта и экзамена». Сборник составителя С. А. Барсуковой «Волшебные звуки фортепиано» изд. Феникс, 2012 г, где автор подобрала лучшие образцы классической и романтической музыки 18-20 вв. Некоторые произведения зарубежных композиторов печатаются впервые в этом российском издании. В нем представлены сочинения Д. Скарлатти, А. Андре, Ф. Леони, Ф. Шмидта и др. Часто при поиске нотной литературы в интернете наталкиваюсь на молодых композиторов нашего края. Один из них Д. Старшинин.

Сейчас можно найти большое количество облегченных переложений известных мировых классических произведений. Конечно, для выступления в рамках образовательного процесса, мы редко или вообще не используем такой материал. Но в качестве знакомства с шедеврами музыкального мира, поддержания и сохранения интереса ученика к предмету, в качестве домашнего музицирования или в своей досуговой области, учащиеся всегда могут использовать данный репертуар как самостоятельно, так и в образовательном процессе.

Для подбора выигрышной программы желательно опираться на такой репертуар, который действительно будет нравиться ученику. Тогда любовь к инструменту и к музыке сохранится на долгие годы. Важно как можно чаще вносить в занятия эмоциональную свежесть, развивая тем самым умение удивляться новому. Так ребенок накапливает богатый опыт проживания и осмысления совершенно разных по содержанию произведений: от незыблемых и

прекрасных классиков, Моцарта, Баха и Бетховена, которые общаются с нами возвышенными и чистыми, совершенными и правдивыми гармоническими созвучиями, так и благодаря разнообразию всего мирового композиторского опыта разных стран и эпох. Постепенное увеличение объема изучаемого материала формирует «базу данных» не только для собственно музыкальной деятельности, но и для интегрирования полученных музыкальных впечатлений в любой области своей дальнейшей жизни. А яркие концертные выступления и годы учебы останутся в памяти ученика светлым и радостным воспоминанием прекрасной поры творчества, вдохновения и познания мира через великое искусство – Музыку!

Список литературы

1. *Варламова, С.П.* Формирование умения чтения нот с листа на уроках фортепиано. / С.П. Варламова –Казань. – 2002.
2. *Артоболевская, А.Д.* Первая встреча с музыкой. / А.Д. Артоболевская – Издательство «Советский композитор», Москва. – 1987 г.
3. *Милич, Б.* Фортепиано маленькому пианисту. Методические пояснения. // Издательство «Кифара», Москва. – 2002.
4. *Лещинская, И.М., Гороцкий. В.Б.* Малыш за роялем. Методические пояснения. / И.М. Лещинская, В.Б. Гороцкий // Издательство «Советский композитор», Москва. – 1989.
5. *Баренбойм, Л.* Путь к музицированию. /Л. Баренбойм. –2-е изд. –Л. – 1979.
6. *Роллан Р.* Музыканты наших дней. /Р. Роллан – М. –1981.
7. Ребенок за роялем: педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике. М. –1981.
8. *Соколова Н.* Ребенок за роялем. / Н. Соколова //Музыка, изд-е 4. –1987.
9. *Зеленкова Е.В.* Педагогическая компетентность музыканта: содержание и структура. – Казань. –2015.
10. *Судзуки С.* Воспитание талантов. / С. Судзуки //Минск. Попурри. – 2011.
11. Интернет-ресурсы: <https://ru.citaty.net/tsitaty-o-muzyke/>

РАЗМИНКА (РАЗОГРЕВ) В ХОРЕОГРАФИИ

Логинская А.С.

МАУДО «Детская хореографическая школа»
г. Набережные Челны

Разминка (или разогрев) в хореографии — это подготовительный этап перед основной тренировкой или выступлением, направленный на подготовку тела и разогрев мышц. Основные цели разминки:

- Разогреть мышцы и суставы — чтобы снизить риск травм и повысить эластичность тканей.

- Повысить кровообращение — улучшить снабжение мышц кислородом и питательными веществами.

- Подготовить дыхательную систему — обеспечить правильное дыхание во время танца.

- Активировать нервную систему — повысить концентрацию и координацию движений.

- Настроить психологически — помочь танцорам сосредоточиться и настроиться на работу.

Разминка обычно включает легкую кардионагрузку (например, бег на месте, прыжки), растяжку, упражнения на гибкость и разминку суставов, а также простые танцевальные движения, чтобы постепенно перейти к более сложным элементам.

Разминка в хореографии необходима по нескольким важным причинам:

- Предотвращение травм: Разогретые мышцы и суставы менее подвержены растяжениям, растяжениям и другим травмам во время интенсивных движений.

- Повышение эластичности и гибкости: Разминка помогает мышцам и связкам стать более гибкими, что важно для выполнения сложных танцевальных элементов.

- Улучшение кровообращения: Повышение притока крови к мышцам обеспечивает лучшее снабжение кислородом и питательными веществами, что способствует более эффективной работе мышц.

- Подготовка нервной системы: Разминка активизирует мозг и нервные окончания, повышая координацию, реакцию и концентрацию, что важно для точного исполнения движений.

- Психологическая настройка: Разминка помогает танцорам сосредоточиться, настроиться на работу и повысить мотивацию перед основной частью тренировки или выступлением.

- Повышение эффективности тренировки: Хорошо разогретое тело позволяет выполнять упражнения более качественно и с меньшими усилиями, что способствует прогрессу и развитию навыков.

Разогрев в хореографии бывает разным по структуре и содержанию, в зависимости от целей, уровня подготовленности танцоров и типа танца. Обычно его делят на несколько этапов, каждый из которых выполняет свою функцию. Ниже — подробное описание видов и этапов разогрева:

1. Общая кардионагрузка (аэробная часть)

Цель: разогреть сердце и сосуды, повысить температуру тела.

Примеры упражнений:

- Бег на месте или по кругу
- Прыжки (через скакалку, прыжки на месте)
- Легкие прыжки с разведением и сведением ног
- Махи руками и ногами в быстром темпе

2. Динамическая растяжка

Цель: подготовить мышцы и суставы к движению, повысить их эластичность.

Примеры упражнений:

- Махи ногами вперед, назад, в стороны
- Вращения тазом, плечами, запястьями, голеностопами
- Наклоны и повороты туловища
- Выпады с движением рук

3. Разминка суставов и мышц

Цель: активировать работу суставов и мышц, подготовить их к более сложным движениям.

Примеры упражнений:

- Вращения шеи, плеч, локтей, запястий, бедер, коленей, голеностопов
- Легкие приседания, выпады
- Плавные наклоны и повороты корпус

4. Танцевальная разминка (активация движений)

Цель: подготовить тело к конкретному стилю танца, разогреть основные группы мышц, задействованные в танце.

Примеры упражнений:

- Простые танцевальные комбинации или шаги, характерные для конкретного стиля (например, джазовые, балетные, хип-хоп)
- Повторение базовых движений, связок, элементов

5. Специальная подготовка (по необходимости)

Цель: подготовить к выполнению сложных элементов или техник.

Примеры упражнений:

- Разминка для прыжков, шпагатов, акробатических элементов
- Упражнения на баланс и координацию
- Разогрев голосовых связок (если есть вокальные элементы)

Хорошая разминка — это залог красивого, безопасного и приятного танца.

В целом, разминка — это важный этап, который обеспечивает безопасность, эффективность и комфорт во время занятий хореографией.

ПОПЕВКИ, ДЕТСКИЕ ПЕСЕНКИ, ЧАСТУШКИ, КАК ОСНОВА НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ ЮНОГО ГАРМОНИСТА

Ляховецкая В.В.

МАУДО «Детская музыкальная школа №1»

г. Набережные Челны

Педагогический опыт последних лет работы показывает, что обучаться игре на гармонии в музыкальную школу приходят дети в возрасте 6 – 7 лет, а то и младше. Инструменты гармонь диапазона «25 на 25», «27 на 25» не так тяжелы по весу, как баян, меньше давят на ноги ребёнка и напрягают позвоночник ученика, к тому же есть в наличии модели гармоник диапазоном «23 на 12», совсем лёгкие и удобные для детей.

Прошёл самый первый этап обучения: посадка, постановка рук, извлечение первого звука, ведение меха на разжим и сжим, и на пульте перед глазами ученика появляются уже небольшие пьески, попевки, детские песенки. Жанровые определения этих пьес обычно не требуют длительных словесных пояснений.

Слушая простую детскую песенку «Лепёшки» со словами:

*Наберу мучицы,
Подолью водицы.
Для детей хороших
Напеку лепёшек,*

ученик выражает свои ощущения соответствующими движениями, представляя себя пекарем, вымешивающим мягко и нежно тесто, плавно льющим в эту муку водичку и т.п. Всего две ноты «до» и «ре» в попевке и яркий образ помогут ученику освоить первоначальные способы звукоизвлечения: штрихи *non legato* и *legato*. Именно фраза «подолью водицы», льющаяся, а не капающая вода, не раз помогала мне, как педагогу, направлять мысли ученика на слушание того, что он исполняет, на концентрацию внимания на движении правой руки и пальцев 4-го и 2-го.

На начальном этапе обучения юного гармониста целесообразно использовать две разножанровых пьески. После «Лепёшек», например, сыграть самый простой вариант «Частушки»:

*По грибы ходила Алла
Гриб красивый выбирала,
Собрала, как на подбор,
Что не гриб, то мухомор.*

Шуточная, весёлая пьеска выражает радостный, бодрый характер музыки. Она исполняется конечно быстрее, чем вымешиваемые только что «Лепёшки». При таком чередовании ученик ярче почувствует жанровый контраст показанных пьесок.

Понимание характера музыки, сочетается в этой работе с изучением основ музыкальной грамоты. Ученик узнает, что такое ритм, научится различать длинные и короткие звуки (половинные, четверти и восьмые), их кратное соотношение. Музыкальная грамота на начальном этапе обучения хорошо усваивается и закрепляется в движениях шагом (четвертные) и бегом (восьмые). Четвертные можно стучать по столу, а восьмые хлопая в ладоши. Возьмём детскую песенку «Солнышко». Изучим с учащимся на её примере нотную запись.

*Солнышко взошло.
До, ре, ми, фа, соль.
Солнышко зашло.
Соль, фа, ми, ре, до.*

Постепенное движение по восходящей, а затем по нисходящей линии. Легче запоминаются нотки, как они пишутся, как расположены на правой клавиатуре гармонии, развивается слуховое восприятие. Элементы выразительного интонирования и «предслышания» музыки воспитываются уже на исполнении элементарных попевок, детских песенок.

Приобщая ученика к инструменту, необходимо стремиться к максимальной его способности к подражанию. Поэтому наглядный показ – первый друг и помощник педагога. Педагог сам садится за инструмент, ученика садит напротив на некоторое расстояние, чтобы ему хорошо было видно наглядно всё, что происходит во время игры учителя на инструменте. Здесь не нужен первый концерт Е. П. Дербенко. Педагог играет ту же самую попевку, что разучивает с учеником сейчас. Знакомство с возможностями гармонии происходит во время игры педагога: это и динамические возможности инструмента, и простейшие штрихи, которые достигаются за счёт силы меховедения, свободной и аккуратной подачи звука, опираясь на слух.

Сосредоточить внимание на способе выразительного исполнения детской песенки «Солнышко», используя возможности гармонии следует только после её прочного усвоения: посадка, постановка рук, расположение звуков. В первое время достаточно добиться от ученика того, чтобы ребёнок исполнял пьеску легко, негромко, успевая всё сделать вовремя: поменять мех, выдержать все длительности звуков без суеты. Ученик учится ставить себе задачу и аккуратно, без ошибок выполнять её. Зжатость, перенапряжение, трясущиеся руки и т.п. возникают у ребёнка не случайно, а в результате неверных методов изучения пьес.

Первоначально следует использовать самые доступные попевки: «Андрей-воробей» на ноте «до», «Лепёшки» на нотках «до и ре», «Петушок» на трёх нотках, «Картошка» на четырёх нотках, «Частушка», «Солнышко» на пяти нотах и т.д. Благо этих попевок множество, а можно и придумать самим, показать это ученику. В своей практике я показываю детям, например:

*Мамочка милая,
Мамочка добрая,
Мамочка нежная,
Мамочка славная...
- До, ре, ми, ми, ре, до.*

Длительности все четвертные. Очень быстро дети учатся играть эту простую попевку на три ноты и с удовольствием исполняют и поют её своим мамам. На такой, казалось бы, простейшей мелочи можно дать возможность ученику усвоить простейшие навыки звукоизвлечения и меховедения.

Попевки вовсе не обязательно давать ученику конкретно эти. Их множество. Преимущество данного музыкального материала в том, что они все с текстом. Таким образом, мелодическая интонация запоминается значительно легче, чем просто отдельные звуки упражнений. Поэтому навыки выучивания музыкального текста учащимся следует прививать, опираясь на осознание им его интонационной выразительности. Это облегчает понимание характера пьесы, когда

ученик исполняет её сам, запоминание и нахождение способов её воплощения на гармонии.

Список литературы

1. *Акимов, Ю.* Школа игры на баяне. – М. – 1989.
2. Музыка для детей. – М. – 1978.
3. *Мурзина, Е. И., Рябов, И. М.* Воспитание и обучение в ДМШ // Киев

РЕАЛИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ: ОПЫТ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ

Мавлютова А. М.

МАУДО «Детская хореографическая школа»
г. Набережные Челны

В современных условиях развития системы художественного образования особую актуальность приобретает вопрос качества подготовки юных исполнителей. Концертмейстерское искусство является неотъемлемой частью образовательного процесса в детских школах искусств, в том числе и на хореографическом отделении.

Роль концертмейстера в образовательном процессе трудно переоценить. Концертмейстер выступает не просто аккомпаниатором, а своеобразным посредником между двумя видами искусства, развивающимися во времени и пространстве, помогая юным танцорам достигать целей, поставленных педагогом-хореографом. Выразительное и художественное исполнение, четкая, ясная фразировка, соответствующие движениям штрихи помогают детям в освоении движений. Концертмейстер органично «проживает» каждое движение экзерсиса, причем создавая своей игрой не только метроритмическую канву и задавая темп, но и побуждая к выразительному, пластичному исполнению движений.

Также концертмейстеру необходимо знать термины, чтобы понимать педагога и подбирать соответствующий репертуар. К примеру, *Plie, Demi plie, Grands plie* (фр.) - первое упражнение у станка – приседание разной амплитуды - сопровождение данного упражнения имеет спокойный, плавный характер. Это обычно *Adagio* с разложенным аккомпанементом. Сопровождается музыкой плавное движение вниз на протяжении двух долей и вверх также 2 доли в размере 4/4 или 6/8. В размере 6/8 одна хореографическая четверть равна одному такту. Момент движения вниз сопровождается динамически ярче, момент подъёма – тише.

Движение у станка *Frappe* (фр.) - резкое, ударное, жёсткое движение. Исполняется бодро, энергично. Звук должен быть громким, ударным и, в то же время, в рамках фортепианного, певучего звука, штрих «стаккато» на сильную долю, подчеркнуто акцентировано.

Музыкальное сопровождение к каждому элементу экзерсиса имеет свои характерные особенности. Фактура, синтаксис, штрихи – все имеет значение для создания музыкального портрета каждого движения.

В хореографической школе концертмейстер решает следующие задачи:

- Развитие музыкального слуха учащихся;
- Формирование чувства ритма;
- Помощь в освоении танцевальных элементов;
- Создание художественного образа.

На уроках классического танца музыка служит практической цели, она должна быть удобной и понятной и, в то же время, не терять художественной и эмоциональной ценности. Также важно концертмейстеру вовремя реагировать на происходящее в классе поэтому важно уметь оторваться от нот. В решении этой задачи помогут навыки импровизации. Начинать освоение импровизации стоит с простых элементов: фактурно-гармонических формул, ритмического рисунка и удобной тональности. Важно, чтобы импровизация соответствовала характеру движения. Следует избегать сложных украшений, сохраняя чёткость, ясность фразировки, стремиться к четкости, «квадратности», главное, чтобы импровизация соответствовала характеру движения.

Задача концертмейстера-сделать объяснение педагога-хореографа максимально наглядным и понятным, развивая эмоциональную сферу, воображение детей, обучающимся основам классического танца.

Будущее детских школ искусств неразрывно связано с развитием концертмейстерского мастерства. Профессиональный рост педагогов-концертмейстеров, внедрение современных технологий и сохранение лучших традиций отечественного образования — ключевые факторы успешного развития системы художественного образования.

Только комплексный подход к обучению, сочетающий традиционные методы с инновационными технологиями, способен обеспечить высокое качество подготовки юных исполнителей и сохранить преемственность культурных традиций.

Список литературы

1. *Безуглая, Г.* Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром. / Безуглая Г. –Санкт-Петербург. –2005.
2. *Шабалина, Т.* Классический танец. Музыкальное сопровождение уроков. Учебно-методическое пособие. –Ростов: Феникс. – 2023.

РАБОТА СО ЗВУКОМ

Марданшина Н.К.

МАУДО «Детская хореографическая школа»
г. Набережные Челны

Задача музыкантов исполнителей заключается в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание произведения и затем воссоздать художественный образ более правдиво.

Воплощение художественного образа протекает в неразрывной связи с поисками необходимого для него звучания. Музыка - искусство звука. Она не даёт видимых образов, не говорит словами и понятиями. Она говорит только звуками. Но говорит также ясно и понятно, как говорят слова, понятия и зримые образы. Раз музыка - есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью любого исполнителя является овладение фортепианным звуком во всей его красоте и многообразии, во всём огромном богатстве оттенков и разных видов звукоизвлечения, которые только возможны на фортепиано.

Г. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры» приводит слова А. Рубинштейна о фортепиано: «Вы думаете это один инструмент? Это сто инструментов!»

Однако очень часто о технике в узком смысле слова, т.е. беглости, бравуре, вытесняет или ставит на второй план у учеников важнейшую заботу о звуке. Ошибки педагогов в отношении восприятия и воспроизведения звука на фортепиано, по словам Нейгауза, можно разделить на 2 «направления».

1 - недооценка звука, 2 - его переоценка.

1 - более распространено. Играющий не задумывается достаточно над необыкновенным динамическим богатством и звуковым разнообразием фортепиано. Внимание его направлено главным образом на «технику» (беглость, ровность и т.д.) Слух его недостаточно развит, ему не хватает воображения, он не умеет себя слушать.

Другая ошибка - это переоценка звука. Она бывает у тех, кто слишком любит звук, слишком смакует его. В этом случае подлинная красота оказывается подменной внешней красотой звучания. Подлинная красота звучания - всегда красота содержательная, выражающая сущность художественного образа. По словам Нейгауза, лучший звук тот, который наилучшим образом выражает данное содержание. Нейгауз пишет: «Работа над звуком есть самая трудная, т.к. тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук. Развивая слух, мы непосредственно действуем на звук; работая на инструменте над звуком, добиваясь неустанно его улучшения, мы влияем на слух и совершенствуем его».

Для достижения хорошего звука требуется особенно усидчивая, долгосрочная, постоянная и упорная работа на инструменте.

Звук различается по своему качеству. Звук может быть полным и поверхностным, мягким и резким, «тёплым» или «холодным». Хороший звук -

строительный материал, как мрамор для скульптора или карельская береза для краснодеревщика. Сам по себе строительный материал ещё не обеспечивает полноценных художественных результатов, но является для всех мастеров большим подспорьем. Поэтому внимание к звуку как таковому, к его качеству, нужно воспитывать у ученика всегда, в том числе и при разучивании этюдов и гамм.

В сущности, «работа над звуком» - выражение столь же не точное, как «работа над художественным образом». О любом хорошем пианисте говорится: «какой у него прекрасный звук! То, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле нечто гораздо большее, - это выразительность исполнения, т.е. организация звука в процессе исполнения произведения. О мало музыкальном человеке никогда нельзя сказать, что у него прекрасно звучит, даже если он знает сотни примеров звукоизвлечения, и «превзошёл» всю науку о «работе над звуком». Таким образом, звук - есть одно из средств выражения у пианиста, самое главное средство, но средство и больше ничего. Работать над звуком можно реально, только работая над произведением, над музыкой и её элементами. И эта работа, в свою очередь, неотделима от работы над техникой вообще.

Всякая игра на фортепиано, поскольку целью её является звукоизвлечение, «производство звука», есть неминуемая работа над звуком, вернее со звуком, безразлично, играет ли упражнение или художественное произведение. Играть «плохим» звуком гаммы также противопоказано, как играть плохим звуком ноктюрны Шопена.

При игре на фортепиано действуют 3 основных способа звукоизвлечения: легато (Способ протяжного, связывающего звуки исполнения), стаккато (извлечения коротких звуков). Стаккато исполняется приёмами - беря звук «сверху» либо извлекая из клавиатуры. Стаккато бывает кистевое, пальцевое, тяжёлое, лёгкое. Нон легато - игра не связанными, отдельными друг от друга, но не короткими звуками. По звучанию находится между стаккато и легато.

Преподаватель должен продемонстрировать ученику правильный способ исполнения на инструменте и частыми повторениями добиться прочного запоминания. Первейшим условием тут является совершенствование слуха и усвоение привычки постоянно слушать себя и контролировать свою игру слухом.

Организация движений пианиста строится таким образом, чтобы воспитать у него правильное отношение к клавиатуре - струнам, отношение к фортепиано как к «поющему» инструменту. Прикасаться к клавише надо мягкой подушечкой пальца - всей или частью её, в зависимости от того, какой звук мы хотим получить. При выборе положения пальцев необходимо учитывать индивидуальное строение рук и особенности звучания. Например, вокальную кантилену, большие аккорды, пьесы в тональностях с большим количеством знаков, удобнее играть пологими, более вытянутыми пальцами. Быстрые пассажи на белых клавишах - более подобранными, закруглёнными пальцами.

Наиболее сложной проблемой фортепианной игры является исполнение мелодии, кантилены. Красивый, мягкий, певучий, долго тянущийся звук и строгое легато, которое здесь требуется, противоречит цимбальному характеру

фортепианной механики. Различные пианисты и педагоги сходятся во мнении, что предпосылкой певучего легато является эластичность, гибкость руки, которая в момент нажатия на клавиатуру эластично «опирается» на точно фиксированные пальцы своей тяжестью и давлением (без всякого удара сверху). Пальцы должны быть вытянуты. Палец нажимает клавишу бережно, без сильного толчка, но с быстротой, необходимой для подсакивания молоточка к струне. Движения должны напоминать постепенное погружение пальца в эластичный материал. Предпосылкой успешной работы над мелодией кантиленой всегда должно быть ясное представление о красивом, мягком и полнозвучном легато. Одним из средств для создания такого представления является пение. Конечно, невозможно на фортепиано полностью подражать пению, однако, как сказал Г. Нейгауз, когда мы выставляем невозможное в качестве требования, то можем достичь высшей степени возможного.

Для того чтобы мелодия не затонула в музыкальной ткани произведения, которая часто бывает довольно сложной, нужно поддерживать ее, прежде всего динамически. К изучению динамики следует относиться с большой тщательностью, стараясь овладеть ею во всех оттенках от *pp* до *ff* со всеми видами. Мелодия должна всегда исполняться более полным звуком, независимо, в каком голосе она появляется. Особую трудность представляют случаи, часто встречающиеся в полифонии, когда нужно выделить звуки мелодии из двухголосия или аккордовой последовательности при исполнении ее одной рукой. Сопровождение или второстепенные голоса должны всегда исполняться на целую степень слабее.

Наилучшим средством освоения выразительного певучего звукоизвлечения для исполнителя кантилены служат упражнения в очень медленном темпе (игра отдельных долгих звуков, коротких мелодических фраз, гамм). Замедленный темп затрудняет связывание звуков и принуждает исполнителя добиваться, возможно, более долгого звучания, что помогает ему одновременно контролировать слухом качество звука и легато.

К первым попыткам по овладению фортепианным звуком педагог должен приступать, когда ученик находится ещё на элементарной ступени, начиная при этом с наипростейших заданий, ибо воспитание ощущения звука - один из путей к развитию музыкальности. Учащийся должен овладеть теми исполнительскими средствами, без которых невозможно воспроизведение даже самых небольших музыкальных пьес. Преподаватель должен осознавать, что благородному, многогранному фортепианному звучанию можно обучить и менее одарённых детей. Если подводить их к этому терпеливо и систематически. Г. Нейгауз в Своей работе «Искусство фортепианной игры» пишет: «В моих занятиях с учащимися...3/4 работа над звуком».

Никогда не следует забывать, что тщательно воспитанная культура звукоизвлечения являются главным средством музыкального исполнения, его основной предпосылкой.

Закончить хочется словами Г. Нейгауза:

«Звук должен быть закутан в тишину, звук должен покоиться в тишине, как драгоценный камень в бархатной шкатулке».

Список литературы:

1. *Нейгауз, Г.* Об искусстве фортепианной игры.
2. *Баренбойм, Д.* Путь к музицированию.
3. *Алексеев, А.* Методика обучения игре на фортепиано.
4. *Левин, И.* Основные принципы игры на фортепиано.

АКТУАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ ДЕТСКИХ ШКОЛ ИСКУССТВ

Русинова А.Р.

МАУДО «Детская хореографическая школа»
г. Набережные Челны

В современном мире, где искусство и культура становятся всё более значимыми, сфера дополнительного образования детей в области искусства и культуры приобретает особую актуальность. Детская школа искусств (ДШИ) — это не только возможность для ребёнка развивать свои творческие способности, но и шанс для педагога передать свои знания и опыт молодому поколению. В то же время, ДШИ сталкиваются с рядом проблем, которые необходимо решать, чтобы обеспечить качественное обучение и развитие детей.

Задача настоящей работы состоит в том, чтобы, опираясь на нормативные документы и современную литературу, провести обзор актуальных вопросов развития детских школ искусств на современном этапе.

Отечественное образование в области искусств имеет богатое историческое прошлое. Начиная с XIX века, оно обеспечивало полноценную подготовку исполнителей, грамотных слушателей, зрителей и педагогов, что играло огромную роль в создании и реализации культурного потенциала всех видов искусств. В советское время была сформирована трехуровневая модель подготовки творческих кадров (ДШИ – среднее профессиональное – высшее профессиональное учебное заведение по профилю). Эта система была признана мировым профессиональным сообществом. В 1992 году в Законе Российской Федерации «Об образовании» ДШИ были определены как учреждения дополнительного образования детей без учета специфики их деятельности. Это привело к появлению тенденций к разрушению традиций в подготовке творческих кадров, т.к. перед ДШИ были поставлены задачи, аналогичные задачам, стоящим перед клубами, кружками, творческими секциями:

– во многих субъектах страны ДШИ стали финансироваться по остаточному принципу, что привело к ухудшению их материально-технического состояния;

– разрушилась система единых принципов управления и финансирования деятельности ДШИ, учредитель самостоятельно определял условия и объемы финансирования учреждений;

– у преподавателей ДШИ стала утрачиваться нацеленность на подготовку выпускника как будущего абитуриента музыкального, хореографического или художественного колледжа;

– снизился социальный статус педагогических работников по отношению к учителям общеобразовательных школ.

В современной ситуации роль системы ДШИ необходимо переоценить. Школы искусств должны стать не только учреждениями предпрофессиональной подготовки по определенным специальностям в сфере искусства, но и основателями творческих профессий нового поколения. Они могут в немалой степени способствовать распространению культурной толерантности, формировать мировоззрение у детей и подростков через всестороннее изучение и творческое постижение искусств разных народов. Таким образом, система ДШИ всей своей деятельностью должна быть нацелена на подготовку людей с творческим потенциалом, способной изменить лицо страны и обеспечить ее высокую конкурентоспособность.

На сегодняшний день правовая база ДШИ должна позволять:

– реализовывать дополнительные предпрофессиональные и общеразвивающие программы в области искусств в целях выявления способных детей, приобретения ими знаний и навыков для подготовки к получению профессионального образования в области искусств;

– самостоятельно разрабатывать программу своей деятельности (для предпрофессиональных программ – на базе ФГТ).

Предпрофессиональные программы должны обеспечивать:

– преемственность предпрофессиональных программ и основных профессиональных образовательных программ среднего профессионального и высшего профессионального образования в области искусств;

– сохранение единства образования в сфере культуры и искусства в условиях многообразия образовательных систем.

Реализация дополнительных программ в ДШИ должна обеспечивать:

– повышение общего культурного образовательного уровня учащихся;

– выявление способных детей;

– привлечение детей к творческой деятельности, формированию грамотной аудитории и слушателей.

Цель системы ДШИ – с помощью различных форм творческого образования сформировать положительные изменения уровня культурного образования населения, сделать доступным освоение детьми традиционных, и современных творческих программ, в целях дальнейшего саморазвития личности.

Задачи, которые должна решать система ДШИ:

1. воспитание у детей любви к искусству;

2. выявление одаренных детей в области искусства и их подготовка к возможному освоению образовательных программ среднего и высшего профессионального образования;

3. формирование аудитории культурного слушателя;

4. воспитание и развитие у обучающихся личностных качеств, позволяющих уважать и принимать духовные и культурные ценности разных народов;

5. повышение привлекательности/статуса творческих профессий;

6. обеспечение качества и преемственности в реализации предпрофессиональных программ;

7. создание современной образовательной среды для творческого развития и повышения культурного уровня населения страны.

Критериями качества работы ДШИ должны быть:

– количество творческих мероприятий, организованных ДШИ самостоятельно или совместно с общеобразовательными, культурно-досуговыми учреждениями;

– количество принятых и выпущенных учеников;

– достижения учащихся в творческих мероприятиях (конкурсах, фестивалях, выставках, постановках, концертах, олимпиадах и т.д.);

– внедрение новых общеразвивающих дисциплин и программ;

– обеспечение качества подготовки учащихся для средних и высших профессиональных учебных заведений;

– количество выпускников, поступивших в средние и высшие профессиональные учебные заведения;

– наличие молодых специалистов в педагогическом коллективе школы, их становление и развитие.

Система ДШИ должна охватывать не только профессиональную составляющую, но и формировать у подрастающего поколения художественное мышление, воспитывать эстетические чувства, эмоциональную культуру, 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 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 подрастающее поколение (эстетическое, психологическое, интеллектуальное).

Список литературы

1. *Гершунский, Б.С.* Философия образования для XXI века. –М.: Педагогическое общество России. –2002. –275 с.
2. *Ирхен. И.И.* Российское образование в сфере культуры и искусства: глобальные и региональные измерения: дис. доктора культурологии: 24.00.01 / И.И. Ирхен. –М., 2012. –435 с.
3. Концепция развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008-2015 годы (распоряжение Правительства РФ от 25.08.2008 № 1244-р).
4. *Лузан В.С.* Роль профильного образования в сфере культуры и искусства в реализации государственной культурной политики / В.С. Лузан // Научно-методический электронный журнал «Концепт». –2016. –Т. 15. – С. 1011-1015.
5. *Ярошенко Н.Н.* Ценностное содержание образования в сфере культуры и искусств: контекст межкультурного взаимодействия. / Н.Н. Ярошенко // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. –2011. –№ 5. – С. 27-34.

ВОСПИТАНИЕ ИСКУССТВОМ

Рябова Э.З.

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

Одним из критериев оценки статичности страны является отношение к уровню качеству образования. В нашей стране развитию этого направления уделяется достаточное внимание. Повышение качества образования, поиск новых форм, приоритетных направлений в обучении поддерживается общенациональной политикой.

Система образования всегда полагалась на фундаментальные знания, накопленные всей историей развития человеческой цивилизации, и оспаривать этот факт, по крайней мере, бессмысленно. В этой связи важно понимать необходимость сохранения и культивирования того лучшего, что досталось нам от потомков. Преемственность традиций свято поддерживается основным принципом музыкального обучения- от учителя к ученику, индивидуальностью этого общения. Традиции детского музыкального образования, заложенные в послереволюционные годы XX века сестрами Гнесиными, неуклонно пополняются наработками лучших представителей исполнительской культуры и музыкальной педагогики. Задачи современной школы – воспитание искусством личности ребенка – перекликается с исторически сложившимися традициями российской пианистической школы, признанной одной лучших в мире. Успешное воспитание музыкально-эстетического вкуса, формирование интеллекта, общекультурной образованности, формирование личностных качеств, психофизических процессов – составные творчески активной личности, способной к созиданию амбициозных

оригинальных решений. Исполнительские постулаты – бережное отношение к звуку, искренность проникновения в авторский текст, мастерство в передаче его содержания так требуют развития творческой активности, инициативы ученика. Инициативность, самостоятельность, мобильность, умение работать в команде, грамотно решать возникающие проблемы – качества, ориентируемые на саморазвитие личности и требующие изменений в технологии обучения. Модернизация процесса обучения неизбежна. Это своего рода коррекция, неуклонно приводящая к возникновению новых принципов, методов и методик обучения: методика раннего развития (Ш. Сузуки), интенсивного развития (Т. Смирнова), творческого развития (Г. Цыпин, Э. Тургенева). Сущность методик заключается в создании условий для наиболее глубокого развития природных задатков, навыков самостоятельного освоения знаний, полной реализации творческого потенциала учащегося, отслеживание динамики потенциального роста. В процесс привычного, традиционного обучения все чаще вмешиваются нетрадиционные, инновационные способы обучения, дающие право выбора пространства, времени и формата (конференции, презентации, олимпиады, конкурсы).

Метод **творческий проект**, реализуется в следующих формах:

- Концерт-лекция – форма, способствующая развитию просветительской деятельности, совмещает исполнительскую и лекторскую практику обучающихся (образ «Исторических концертов» А. Рубинштейна). Проект создает почву для глубокого изучения культурного наследия, поиска и обработки информации, воспитание неискушенной слушательской аудитории и формирования ее вкуса;

- Концертное выступление солиста в сопровождении Казанского камерного оркестра под управлением Р. Абязова. Этот проект для одаренных детей – неоценимая эмоциональная поддержка талантливой молодежи, уникальная возможность работы с профессиональным коллективом, идеальная мотивация к достижению высоких результатов;

- Мастер-класс. Несколько лет мы сотрудничаем со средней специальной музыкальной школой при поддержке Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова. Талантливые преподаватели-музыканты занимаются с юными дарованиями – учащимися ДМШ и ДШИ города Набережные Челны. Это хорошая школа по обмену опытом творческой работы, демонстрации зрелости исполнительского и педагогического мастерства.

В учебный процесс активно вводится **метод наставничества** - как вариант может быть предложена форма мастер-класса, консультации ведущих педагогов и деятелей культуры. Задача наставника – организовать, систематизировать знания ученика и направить их на достижение определенного результата. В данном случае следует разделять роль педагога, контролирующего обучение и роль наставника, помогающего в достижении цели, как в школе, так и за ее пределами. Такая форма общения позволяет повысить эффективность обучения.

Метод симуляции способен повысить мотивацию участников образовательного процесса, улучшить навыки командной работы, повысить организованность и дисциплинированность. Коллективная форма работы

используется в ансамблевом музицировании (инструментальные ансамбли). Демонстрация самостоятельно выученного произведения перед аудиторией класса также может явиться одним из вариантов проявления данного метода.

Метод блога дает возможность сетевого общения, способствует систематизации знаний, обмена информацией, рефлексии педагогической деятельности (публикации, видеосъемки концертных выступлений, мастер-классы). Возможность излагать свои мысли в виртуальном пространстве раскрепощает и позволяет проанализировать результативность собственной деятельности.

Эти методы оживляют учебный процесс, вносят в него нотку новизны и современности, адаптируют в социально-культурной среде.

Современная российская школа имеет традиционную основу, инновационное содержание и неограниченные возможности. В век новых технологий и преобразований взаимодействие традиций и инноваций является залогом результативности и успешного развития музыкального образования.

Список литературы

1. *Алексеев, А.* О воспитании музыканта – исполнителя/ А. Алексеев – М.: Советская музыка, №2. –1980. –72 с.
2. *Баренбойм, Л.* Музыкальная педагогика и исполнительство/ Л.Баренбойм. –Л.: Советский композитор. –1974. –336с.
3. *Худяков, Н.Л.* Теория и методика воспитания: учебное пособие/ Н.Л. Худяков. –Челябинск: Изд-во Челябинского государственного ун-та. –2009. – 277с.

ФОРМИРОВАНИЕ ПЕРВОНАЧАЛЬНЫХ ЗНАНИЙ О ГОЛОСОВОМ АППАРАТЕ У МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ

Сергеева Н.В.

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

Вступление

"Мой вокал — это 10% таланта и 90% знания своего аппарата"

Фредди Меркьюри.

Наука дала объяснение всем процессам, происходящим с голосовыми органами и описала их строение и основные функции, происходящие с ними в процессе звукообразования. Многие методы пения оказались основанными на физиологии, физике, фонетике.

Певцу необходимо знать физиологию. Мы учим столько всего не нужного, что в жизни нам не пригождается, так почему бы не изучить то, что сослужит ученикам необходимую службу?

Понимание основ работы голоса

Знание анатомии голосового аппарата (гортань, голосовые связки, дыхательная система и т.д.) помогает детям понять, как именно рождается звук. Это позволяет осознанно подходить к вокальным упражнениям (например, артикуляционную гимнастику или дыхательные практики) и как следствие-приводит к более эффективным результатам.

Профилактика повреждения голоса

Дети учатся бережно относиться к своему голосу, понимая, что неправильное использование (например, крик или перенапряжение и увы курение) может привести к повреждению голосовых связок. Это особенно важно в период роста и мутации, когда голосовой аппарат еще формируется. Элементарные правила гигиены, предотвращение заболеваний голосового аппарата и минимальная медицинская помощь себе, так же должны быть включены в изучение голосового аппарата.

Развитие техники пения

В программах детских школ искусств (напр. г. Москвы ДШИ им С.Т. Рихтера) понятие «строения голосового аппарата» (элементарное) начинается только с третьего класса, а репертуарный план весьма сложен. Например, «Жаворонок» М.Глинки рекомендуется к исполнению в третьем классе, поэтому при высокой репертуарной планке техника исполнения должна находиться на соответствующем уровне. Знания о процессе звукообразования повышают степень контроля над процессом исполнения, в результате более детального понимания своих возможностей и правильного формирования звука.

Игровой и познавательный аспект

Понимание того, как устроен их организм, может вызвать у детей больший интерес к обучению. Они начинают воспринимать пение не просто как творческий процесс, но и как увлекательное изучение возможностей своего тела. Восприятие ребенком информации, его способность к обучению безграничны, и мы не знаем наверняка о полезности или бесполезности тех или знаний. На разных этапах взросления тело меняется и интерес к собственному организму у ребенка повышенный.

Подготовка к профессиональной деятельности

Для тех, кто планирует связать свою жизнь с музыкой или вокалом, знание анатомии голосового аппарата станет важной основой для дальнейшего профессионального роста. Автор статьи надеется, что постепенный рассказ ученикам о работе их певческого аппарата усилит интерес ребенка к вокалу на профессиональном уровне, к сцене и даже науке.

В основе статьи лежит педагогический принцип «от простого к сложному»; чем ребенок взрослее, тем более детализирована подача материала. В начальных классах используется демонстративно игровой метод. Певческий аппарат

сравнивают с музыкальным инструментом, что расширяет познания ребенка и делает занятие разнообразным и не скучным. Не стоит упускать из вида тот фактор, что ученики разнополюе и подача информации, должна быть разной. Если мальчикам нужна более структурированная информация, то у девочек это связано, как правило, с воображением.

Первый класс

Начало всегда очень важно. Чем бы человек и, тем более ребенок, не занимался. Оставить после урока чувство удовольствия, легкости и наполненности. Сделать так, чтобы ребенок ждал эти занятия. Это все нужно заложить в первом классе. Слишком большая психологическая перегруженность от малыша до самостоятельного человека. И если добавить сюда прессинг еще и музыкальной школы, то не каждый это вынесет. Поэтому основная «текучка» контингента происходит именно в первом классе. И не всегда уходят менее талантливые дети. Остаются скорее, наиболее стрессо-устойчивые. Поэтому уроки должны быть интересными и содержать в себе игровой момент именно в первом классе. Объяснить ребенку строение голосового аппарата можно через **простые аналогии и игровые образы**. Вот как это сделать поэтапно, без сложных терминов. Хочу сразу добавить, что ваши аналогии могут быть отличными от аналогий автора. Главное, это доступность и простота.

"Представь: ты можешь шептать, кричать, петь как соловей или рычать как лев — и всё это без кнопок и проводов! Внутри тебя есть маленькая музыкальная фабрика. Она работает, когда ты говоришь или поёшь. Растет и меняется вместе с тобой!"

«Цех отделки звука»: Губы, Зубы, Язык — это рабочие, которые придают звуку форму и окраску. Мастера-волшебники!

☞ Губы и зубы — «Формовщики звуков» (лепят форму звука)

«Смотри: губы могут стать домиком („о-о-о“), улыбкой („и-и-и“) или трубочкой („у-у-у“)! Они лепят звук, как пластилин. Попробуй: скажи „мама“ — губы обнимаются, как два дружных человечка!» (Показываем на себе, просим детей повторить движения перед зеркалом)

Поиграйте в игру, угадывание слова или звука по губам.

Правило: ведущий артикулирует БЕЗ ГОЛОСА, игроки угадывают.

^a_b «Звуки-гласные»

• **Педагог:** Показывает артикуляцию гласных/согласных ученик отгадывает:

→ Губы колечком («О»), растянуты («И»), и т.д .

^a_b Тематические наборы слов

Сразу договориться с ребенком на какую тему будут слова. Начинайте с коротких слов, где видна разница в артикуляции.

Обязательно поменяйтесь ролями, когда ребенок произносит слово без звука, а угадываете вы. Ученик будет ошибаться часто, потому что артикуляция вряд ли

на начальном этапе будет правильная. Если не угадаете слово, обязательно объясните ребенку, почему. Обязательно делайте упражнения перед зеркалом, чтобы ученик видел нюансы в работе.

Упражнение: поцокайте как белка, вытяните губы трубочкой, а потом в улыбку и т.д.

☞ 2. Язык — «Неугомонный маляр» (красит звук красками)

«Язык везде успевает! Он:

— стучит в потолок („д-д-д“),

— свистит как ветер („с-с-с“),

— дрожит как мотор („р-р-р“)!»

Упражнение:

• «Язык-художник»: нарисуй языком яблочко (круг за губами), ёлочку (острые углы)

Напоминаю, что лучше всего заниматься перед зеркалом. Пусть ребенок знакомится с собой заново, главное на начальном этапе избегать слишком научных терминов, но и не забывать, что это для вас не просто игра и дальше будет сложнее. Чтобы закрепить эти легкие навыки предлагаю на начальном этапе ввести комплекс упражнений артикуляционно-мимической гимнастики. Наиболее удобный вам вариант легко найти в интернете. На начальном этапе подготовить несколько скороговорок, произнесение которых служит скорее для артикуляции, нежели для быстроты.

Связь между школой и музыкальным классом на этих занятиях очевидна. В первом классе ребенок проходит алфавит и музыкальные уроки которые плюсом помогут закрепить школьный материал несомненно принесут ребенку ощутимую пользу.

Продолжая тему фабрики спросите у ребенка, где, по его мнению, рождается звук. Звук рождается в самом сердце фабрики — в котельной, у горна. Можно ввести термин **гортань**.

А если говорить физиологически, то его рождение — это многоэтапный процесс на нашей голосовой фабрике:

1. **Энергетический цех (Лёгкие).** Здесь всё начинается. Лёгкие вырабатывают самый главный ресурс — **воздух**. Без выдоха не будет ни звука, это наша «электричество» или «пар».

2. **Плавильный цех (Гортань).** Воздушный поток попадает в гортань, где находятся **голосовые связки**. Это сердце генерации.

3. **Цех формовки и отделки (Надгортанные полости: глотка, рот, нос).** Здесь «сырой» звук или шум обретает свою окончательную форму.

• **Язык, губы-формовщики, зубы-формовщики** — главные рабочие этого цеха. Они двигаются, сужают и расширяют проход, чтобы придать звуку уникальную форму, превращая его в конкретную букву: «а», «б», «с» и т.д.

• **Нёбо** поднимается или опускается, чтобы направить поток воздуха либо только через рот (для большинства звуков), либо через нос (для звуков «м», «н»).

Итог: Звук рождается в **гортани** (генерируется), но своим уникальным характером и смыслом он обязан **артикуляторам** (губам, языку, зубам), которые его «формируют» на выходе.

Так что ваша фабрика работает как слаженный конвейер: **Энергия -> Плавка -> Формовка -> Готовая продукция.**

Необходимо подчеркнуть важность осанки. Чтобы фабрика работала без брака необходим ровный фундамент.

На дальнейшем этапе вы можете использовать вибрационный массаж (это самомассаж с энергичным постукиванием кончиками пальцев по телу и лицу). Во время проведения такого массажа включается верхняя резонаторная система, которая придает голосу полетность и нижняя резонаторная система, дающая голосу тембральную окраску. Она производится с произнесением различных согласных звуков. И в начале урока это можно назвать проверка нашей фабрики к работе. После вибрационного массажа нужно сделать 5-10 спокойных вдохов и выдохов и приступить к голосовым упражнениям.

Ассоциации могут быть различны и у каждого педагога свои. Если девочка, то можно заменить на фабрику пошива платьев. Аэропорт, где звуки — это самолеты или фабрику игрушек. При таких занятиях ребенок будет раскрепощен, сохраниться интерес к занятиям и интерес к изучению собственных возможностей.

Второй класс

Это период, когда завершается формирование дыхательных мышц. Ребенок более осознанно подходит к процессу учебы. Ученику можно дать понятие более сложное понятие- **связки**. Объяснить 8-летнему ребёнку можно через игру и понятные образы. Вот несколько способов, как это сделать.

1. Способ: Музыкальные струны в горле (самый наглядный)

Скажи так: «У тебя в горлышке, есть маленькая музыкальная шкатулка. А в ней — две упругие плёночки, как резиночки или струны гитары. Это и есть голосовые связки. Когда ты молчишь, эти струны расслаблены и разведены в стороны, воздух проходит тихо. А когда ты хочешь что-то сказать, струны натягиваются, сближаются, и через них проходит воздух из лёгких. Они начинают **вибрировать** (дрожать, как струна, если по ней провести пальцем), и получается звук! Чем сильнее и быстрее они дрожат, тем выше голос. Чем медленнее — тем ниже». Можно предложить потрогать горло: Положи руку на горло и промурлыкай как кошка «ммммррр». Чувствуешь, как оно дрожит? Это работают твои голосовые связки! А теперь скажи шёпотом. Дрожит? Нет! Потому что при шёпоте связки почти не работают, мы просто пропускаем воздух.

2. Способ: Воздушный шарик (простой эксперимент). Понадобится обычный воздушный шарик:

«Давай представим, что твои лёгкие — это насос, а голосовые связки — это узкое горлышко шарика. Надуй шарик немного и просто отпусти горлышко, чтобы воздух вышел с тихим свистом. Вот так звучит просто воздух без голоса — как шёпот. А теперь надуй шарик и сильно растяни горлышко пальцами с двух сторон (покажи, как будто это губы связок) и медленно выпускай воздух. Ты услышишь

вибрацию и грубый звук. Вот *примерно* так твои связки, сближаясь, создают звук из воздуха!»

3. Способ: «Голосовые связки из резинки». Понадобится обычная канцелярская резинка (лучше покрепче и подлиннее).

Показываем «молчание» «Смотри, вот наши голосовые связки в спокойном состоянии».

Действие: Просто держи резинку в расслабленном состоянии, не натягивая.

Объяснение: «Когда мы молчим или дышим, наши связки вот такие — расслабленные и разведённые в стороны. Воздух проходит через них свободно «А теперь они готовятся что-то сказать!»

Действие «Натяни резинку между указательными пальцами обеих рук (или попроси ребенка подержать её концы) и слегка сблизи пальцы, чтобы резинка провисла, но была в напряжении.

Объяснение: «Чтобы родить звук, мозг дает команду, и связки натягиваются и сближаются. Как эта резинка».

Шаг 3: Объясняем высоту тона (почему голос бывает высоким и низким)

Говорим: «А знаешь, почему у мамы голос высокий, а у папы низкий? Давай поиграем со звуком!»

1. Высокий голос (как у мышки):

- **Действие:** Сильнее натяни резинку (сделай её короче и туже).
- **Подергай её.**
- **Результат:** Звук станет выше и тоньше.
- **Объяснение:** «Чем сильнее натянуты связки, тем быстрее они дрожат, и звук получается выше. У детей связки короткие и натянутые, поэтому голоса такие звонкие».

2. Низкий голос (как у медведя):

- **Действие:** Ослабь натяжение, сделай резинку длиннее и свободнее.
- **Снова подергай.**
- **Результат:** Звук станет ниже и грубее.
- **Объяснение:** «Чем слабее натяжение, тем медленнее вибрация, и звук получается ниже. У взрослых мужчин связки длиннее и толще, поэтому голос низкий».

В конце обязательно сказать, что наши настоящие связки — это не резинка, они живые и очень нежные. Поэтому нельзя кричать очень громко и долго — они трутся друг о друга, могут устать и заболеть. Тогда голос станет хриплым или вообще пропадёт. Их нужно беречь! Этот наглядный эксперимент точно запомнится ребенку гораздо лучше, чем любое теоретическое объяснение. Можно завершить фразой: «Вот так устроен твой собственный встроенный музыкальный инструмент!»

Третий класс

Для третьеклассника (9-10 лет) лучший способ — это превратить сложное объяснение в увлекательную игру-исследование. Вот как можно это сделать, используя метафоры и простые эксперименты. **Объяснение:** «Знаешь, каждый

человек — это ходячий музыкальный инструмент, как гитара или флейта. И чтобы красиво петь, нужно знать, как он устроен и как им управлять. Давай его осмотрим: «Всё начинается с воздуха. Это как топливо для машины или электричество для гитары. Без воздуха звука не будет. Воздух хранится в двух эластичных мешочках — лёгких. Они похожи на две большие губки или воздушные шарик, которые умеют растягиваться и сжиматься».

Опыт: Положи руки на рёбра, сделай глубокий вдох. Чувствуешь, как рёбра раздвинулись, а живот немного надулся? Это лёгкие наполняются воздухом. Теперь сделай шумный выдох «ха-а-а». Видишь, сколько «топлива» мы выдыхаем? Чтобы петь долго и красиво, нужно правильно распределять это «топливо». Поэтому певцы учатся делать **плавный и глубокий выдох**.

«Насос» (Диафрагма)

Объяснение: «А как же мы надуваем эти «воздушные шарик»? У нас есть специальная мышца — **диафрагма**. Она похожа на большой купол или парашют, который отделяет твою грудную клетку от живота. Когда мы **вдыхаем**, диафрагма напрягается и опускается вниз, как поршень. Она толкает живот вперёд и создаёт место для воздуха в лёгких. Когда мы **выдыхаем**, она расслабляется и поднимается обратно вверх, мягко выталкивая воздух. Именно она помогает нам управлять потоком воздуха, чтобы он выходил ровно и экономно, а не одним быстрым «пуф!»».

Опыт:

Ляг на пол, положи на живот небольшую книжку или мягкую игрушку.

Сделай глубокий вдох носом. Увидишь, как книга поднимается — это работает диафрагма!

Теперь медленно выдыхай со звуком «с-с-с-с», стараясь, чтобы книга опускалась как можно медленнее. Это и есть управление дыханием для вокала!

Источник звука: «Струны» или «Мембрана» (Голосовые связки)

Объяснение: «Теперь воздух выходит из лёгких и попадает в гортань. А в ней спрятаны наши **голосовые связки**. Помнишь эксперимент с резинкой? Они точно такие же — два упругих мускулистых краешка.

Когда мы молчим, они разведены. Когда мы хотим спеть ноту, они смыкаются. Воздух, который идёт снизу, заставляет их вибрировать — дрожать с бешеной скоростью. Получается самый первый звук — голос!» Чтобы звук был чистым и не хрипел, связки должны смыкаться аккуратно. Кричать вредно — это как дергать резинку с силой, она может порваться.

Объяснение громкости звука: «Сырой звук из гортани — это как электрический сигнал из гитары. Его нужно пропустить через «колонки», чтобы он стал громким и красивым. Наши «колонки» — это **рот, носовая полость и глотка**. Они усиливают звук, придают ему объём. **Как это всё работает вместе для пения?** Предложите ребёнку представить слаженный механизм: **Набираем воздух:** Делаем глубокий **вдох** животом (диафрагма опускается, лёгкие наполняются). **Поддерживаем звук:** Начинаем петь, и диафрагма **медленно-медленно** поднимается вверх, подавая воздух ровной струёй (как будто медленно спускаешь воздушный шарик, чтобы он не засвистел). **Рожаем ноту:** Воздух

проходит через сомкнутые **голосовые связки**, и они вибрируют. **Превращаем в музыку**: Звук усиливается в рту и формируется **губами и языком** в красивое пение.

Главный секрет вокала: Всё дело в дружбе между **диафрагмой** (которая подаёт воздух) и **голосовыми связками**. Чем лучше они дружат, тем ровнее и красивее звук! Так же объясняем важность осанки- неправильное положение тела зажимает диафрагму. (Не дает раскрыться «парашюту») Закладывается основа будущего певческого дыхания. Третьеклассник (9-10 лет) — это уже не малыш, а человек с достаточно развитым абстрактным мышлением. Он может понять принцип, а не просто запомнить картинку. Давайте дадим более глубокое, «взрослое» объяснение, но без сложной терминологии.

Певческая опора: Секретный источник силы твоего голоса

Ты наверняка знаешь, что у машины есть двигатель, который приводит её в движение. У певца тоже есть свой «двигатель» для голоса. И это не горло! Горло — это просто «проездная дорога» для звука. Настоящий двигатель — это **система дыхания с опорой**. **Опора** — это умение создавать и контролировать **внутреннее давление воздуха с помощью мышц**. Представь, что твои лёгкие — это **воздушный резервуар**, а твой живот и диафрагма — это **поршень и насос**.

Опора — это не просто «дышать животом». Это умение создавать **упругий «столб» воздуха под голосовыми связками, который их поддерживает, даёт им силу и защищает их**. Это фундамент, на котором строится красивый и профессиональный голос.

Такое объяснение уважает интеллект ребёнка, дает ему не просто метафору, а понимание физического принципа, и направляет его внимание на правильные ощущения в теле.

Такой подход не только объяснит строение, но и заложит основы правильной певческой техники.

Четвертый класс

В четвертом классе можно вводить понятие- резонаторы. Сложность объяснения состоит в том, что нужно найти баланс между научной точностью и доступностью для ребенка.

В третьем классе использовались аналогии с музыкальными инструментами и телесными ощущениями. Для резонаторов это тоже подойдет — можно сравнить с усилителем гитары или динамиками.

Важно избегать сложных терминов вроде "синусовые пазухи", но дать почувствовать принцип: резонаторы — это полости в голове, которые делают звук громче и красивее. Хорошо сработают упражнения с жужжанием и мычанием, чтобы ребенок физически ощутил вибрацию в разных местах.

Главное — сохранить структуру: простое сравнение, научное объяснение без сложных слов, практические упражнения и четкий вывод. Объяснение резонаторов — это, пожалуй, самый наглядный и «магический» этап в понимании голоса. Четвероклассник уже легко поймёт эту концепцию, если привести правильные аналогии.

Вот несколько вариантов объяснения, от самого простого к чуть более сложному.

Вариант 1: Основной (через сравнение с музыкальными инструментами)

Резонаторы: Твои встроенные колонки и эквалайзер. "Ты уже знаешь, что наш голос рождается в гортани, когда колеблются голосовые связки. Но сам по себе этот звук очень тихий и слабый, как звук маленького динамика в мобильном телефоне.

Представь себе гитару:

- **Струны** — это наши **голосовые связки**. Они дрожат и рожают тихий звук.

- **Корпус гитары** — это наш **резонатор**. Он ловит этот тихий звук, наполняет его, делает громким, сочным и красивым.

Ты уже знаешь, что тихий звук от голосовых связок нужно усилить. Для этого у нас в теле есть специальные **«звуковые усилители»** — полые пространства, наполненные воздухом. Они называются **резонаторы**. Представь, что ты залезаешь в большую пустую бочку и кричишь «Ау!». Твой голос станет громким и гулким. Бочка работает как резонатор — усилитель звука.

В нашем теле тоже есть свои «бочоночки»-резонаторы:

1. **Грудной резонатор («Бас-бочка»):** Это твоя грудная клетка. Она отвечает за **низкие, тёплые и мощные** звуки. Чтобы его почувствовать, положи руку на грудь и низким голосом произнеси: «У-у-у-у». Чувствуешь, как она вибрирует? Это работает твой главный усилитель для низких нот.

2. **Головные резонаторы («Звенящие горшочки»):** Это все **пустые пространства у тебя в голове** — во рту, за носом и в области переносицы и лба. Они отвечают за **высокие, звонкие, светлые и летящие** звуки. Именно они заставляют голос «звенеть» и «светиться». **Как их почувствовать?**

- **«Мычалка»:** Закрой рот и помычи «М-м-м-м». Чувствуешь, как щекочет в губах и в носу?

- **«Звонкий комарик»:** Спой самую высокую ноту, на которую способен, на звуке «З-з-з-з» или «Н-н-н-н». Ты почувствуешь вибрацию и легкий звон в области **переносицы** (между бровями) и даже в **лбу!** Вот они — твои «горшочки»-резонаторы.

Вот и весь секрет! Задача певца — «посылать» звук одновременно и в «бочку» (грудь), чтобы он был мощным, и в «горшочки» (голову), чтобы он был звонким и летящим. Тогда голос становится объёмным, красивым и его слышно даже через оркестр!"

Вариант 2: более «научное» объяснение (для любознательных)

Резонатор — это **полость, которая вибрирует в ответ на звуковую волну и усиливает её**. Проведи эксперимент: позови друга и встаньте в разных концах комнаты. Пусть он возьмёт пустую картонную коробку, поднесёт её ко рту и скажет в неё что-то тихим шёпотом. Ты услышишь его гораздо громче! **Коробка сработала как резонатор**. Твои грудная клетка, ротовая и носовая полости — это такие же **природные, встроенные в тебя коробки-резонаторы**. Ты неосознанно

используешь их каждый день, когда говоришь. А певец учится управлять ими осознанно, чтобы его голос зазвучал максимально мощно и красиво.

Таким образом, эффективное знакомство младших школьников со строением и работой голосового аппарата должно опираться на три основных принципа:

1. Принцип системности и преемственности. Знакомство с голосом — это не разовое мероприятие, а многоуровневая система, где знания и навыки последовательно усложняются от 1 к 4 классу:

- 1 класс: акцент на **ощущения** («дыхание животом», «звонкий голос»).
- 2-3 класс: введение **образных аналогий** («двигатель», «струны», «колонки»).
- 4 класс: **осознанное применение** и установление взаимосвязей между элементами.

2. Принцип образности и телесности. Абстрактные анатомические понятия (диафрагма, резонаторы) переводятся на язык метафор и действий, понятных ребёнку («надуй шарик в животе», «звонящий комарик», «сыщик»). Это позволяет задействовать кинестетическое восприятие и делает процесс обучения наглядным и запоминающимся.

3. Принцип педагогической целесообразности. Цель — не изучить анатомию, а сформировать у детей корректную и здоровую певческую привычку:

- Научить управлять дыханием осознанно.
- Направить звук в резонаторы, сняв нагрузку с горла.
- Сделать пение комфортным и радостным процессом.

Данная методика не только закладывает фундамент для дальнейшего вокального развития, но и способствует сохранению здоровья детского голоса, развивает слуховое внимание и телесную осознанность, а главное — даёт ребёнку инструмент для творческого самовыражения, понятный и доступный ему уже сегодня.

Первый класс

Время поступления в музыкальную школу может быть, как в первом классе, 7 лет, так и более поздний период, например, третий класс. Но принцип работы «от простого к сложному» применяется с любого времени поступления в музыкальную школу. Дети на начальном этапе весьма отзывчивы к изучению собственного организма. Начать прежде всего нужно с того, что явно видно — это артикуляционный аппарат. К тому же различия в устройстве аппарата у мальчиков и девочек не отмечаются. Не полное смыкание голосовой щели. Тембр очень неровен. Гласные звучат пестро. Изучение собственного артикуляционного аппарата и принципы его работы на начальном этапе будут весьма полезны. Ученику объясняют о формировании звуков речи посредством артикуляции это: губы, зубы, челюсть, язык, небо (твёрдое). Обратить внимание на то, что одни части твёрдые, а другие мягкие. Главным артикуляционным аппаратом является язык. Он способен к самым разнообразным изменениям своей формы, которая влияет на звук. На этой стадии я применяю гимнастику для языка, губ и мышц челюсти. Это важно, потому, как показала практика, ученики, взятые в более позднем возрасте, некоторые упражнения сделать просто не могут (например, цоканье языком)

Первокласснику нужно, как правило записать на подкорке, что за языком в пении нужно следить, чтобы он не поднимался высоко, т.е. близко к небу и не перекрывал свободный выход звука. Язык должен упираться, по мере возможности, кончиком в нижние зубы. Разумеется, здесь уместны будут упражнения с разными согласными и акцент на те буквы, где поднятие необходимо (ж, р).

Второй акцент делается на челюсти и мышцах в нижней части лица. От них зависит степень открытия рта. Мышечные ощущения в маленьком возрасте плохо фиксируются, поэтому совместите приятное с полезным: повторяйте текст песен используя все группы мышц, расположенных вокруг губ и в нижней части лица воспроизводя текст в «гротескном» исполнении. Так же может быть использована мимическая гимнастика. Ощущения напряжения лица должны быть; значит упражнения выполнялись верно.

Третий фактор на что следует обратить внимание на начальном этапе — это дыхание, потому что, в 7-8 лет начинается формирование вокальных мышц. Поют в основном за счет напряжения голосовых связок с помощью наружных, так называемых перстне-щитовидных мышц, в следствии чего голосок мал по диапазону и не более одной октавы. Особенно это проявляется в ощущениях, связанных с опорой. Поэтому в этом возрасте пользуются более «высоким» типом дыхания и на начальном этапе нужно как правило следить за плечами, которые поднимаются во время вдоха. Ученику дают термин «Ключичный» тип дыхания, мы его не используем. И вводим так же термин «Грудное дыхание». Даем упражнение на дыхание, одно или два. Не более. На начальном этапе предлагают ставить ученика к стенке, для более ровной осанки. Нужно объяснить ребенку важность данного этапа. В этом зафиксированном положении попросите его набрать воздух и плавно без толчков выдохнуть на буквах «ксссс». В дальнейшем, можно прибавить еще одно упражнение.

Фокусировка на этих моментах ученика, находящихся на начальной стадии обучения крайне важна. В процессе постепенного усвоения это сэкономит кучу времени и нервов. Главное помнить: ничто не дается сразу.

Второй класс

В данном возрасте 8-9 лет, осознанное отношение к происходящему весьма посредственна. Но желание петь огромно. Отталкиваясь от этого, я бы посоветовала работу над гласными и работа над дыханием. С дыханием пока все просто: даем упражнения на дыхания носом и объясняем строение грудной клетки наглядным способом с самыми простыми терминами. Есть ребра, которые при вдохе должны слегка подниматься. Остальные ребра верхние, прикреплены к грудной кости, которая менять свой размер не может, а только поднимается при вдохе или опускается при выдохе.

Если с дополнительной информацией, связанной с дыханием все просто, то строчка о работе над гласными не так проста. И мы должны ввести термин-«зев». Думаю, этот термин будет понятен ребенку второго класса так как он созвучен слову «Зевать». Зев состоит из мягкого неба и корня языка и эти две составляющие участвуют в процессе зевка. Мягкое небо эластично, корень языка можно опустить.

Механизм работы объясняется ребенку доступными методами. Наглядность демонстрации на картинке не нужна, лучше это сделать имеющимися приспособлениями (можно одеть перчатку, использовать ложку и т.д.). Вводится термин округления звука, понятие «плоский звук», форма открытия рта. Пение произведений на гласные способствует укреплению полученных терминов. Главное помнить, если петь октавами у.о.а.е, и, то результат достигается легче и лучше, чем если петь, например, на одну гласную а. Это следует принять во внимание при упражнении на октавах, так как каждая гласная поется особенно легко лишь при известной ноте, соответствующей удобнейшей форме полости рта.

Третий класс

В этом возрасте происходит формирование сознания и способность воспринимать более сложную информацию. Поэтому наглядное пособие вводится именно в третьем классе. В идеальном варианте картинка должна изображать продольный разрез головы и шеи по средней линии (рис 1) в котором должны быть уже указаны все ранее изученные части голосо-образующего аппарата. Я ввожу такие термины как «резонатор», «связки» (истинные) и «диафрагма». На данном этапе необходимо объяснить ученику о тесной взаимосвязи всех органов в процессе пения. Если отсутствует малейшее звено, то процесс пения невозможен, либо откровенно плох.

Один урок можно посвятить дыхательной системе (легкие, грудная полость, брюшная полость) и только потом вводить термин, которого не видно, но он очень важен: диафрагма.

Диафрагма- это, мускульная перегородка разделяющая брюшную и грудную полости. Она позволяет воздуху входить и выходить из легких. Тут нужно обратить внимание на то, что легкие сжимаются не одной, а несколькими силами: мышцами живота и диафрагмой (рис 2) в спокойном состоянии имеет форму чаши, в состоянии вдоха уплощается. Из легких воздух следует по дыхательному горлу до гортани. Дыхательное горло можно легко прощупать спереди шеи.

Если попросить ребенка глотнуть, то можно увидеть, как сокращаются надгортанно-черпаловидная пара мышц. При одновременном сокращении этих мышц, верхушки черпаловидных хрящей и надгортанник притягиваются друг к другу, благодаря чему верхнее отверстие гортани оказывается стянутым. Именно этот механизм обуславливает закрытие гортани во время глотания и препятствует пище попадать в дыхательные пути. Точка движения во время глотания указывает на нахождение именно наших голосовых связок.

ВЛИЯНИЕ РЕПЕРТУАРА НА ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ УЧАЩИХСЯ ФОРТЕПИАННОГО ОТДЕЛЕНИЯ ДМШ

Смирнова И. А.

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

Эстетическое воспитание в сфере музыкального образования является одной из ключевых задач для формирования художественной личности. В детских музыкальных школах фортепианное отделение занимает лидирующее место, и именно здесь закладываются основы музыкальной культуры и вкусовых предпочтений учащихся. Музыкальный репертуар, представленный учащимся, играет важнейшую роль в их культурно-эстетическом развитии. С течением времени наблюдается тенденция к изменению подходов в обучении музыке, что требует пересмотра традиционных репертуарных программ, с целью их актуализации и обогащения.

Музыкальный репертуар — это совокупность произведений, которые учащиеся изучают и исполняют в процессе обучения. Он не только формирует технические навыки, но и служит средством эстетического восприятия музыки. Нужно отметить, что репертуар должен быть разнообразным и включать произведения различных стилей и эпох, это поможет учащимся развить широкий музыкальный кругозор и осознанное восприятие музыки. Классификация репертуара по историческим периодам, стилям и жанрам помогает формировать у учащихся более глубокое понимание музыкальной традиции и расширяет их эстетическое восприятие. Актуальность выбора произведений для исполнения обуславливается тем, что музыка разных периодов и стилей способна вызывать различные эмоциональные отклики. Например, исполняя классику, учащиеся осваивают традиционные музыкальные формы и технику исполнения, что способствует развитию их музыкального языка. Однако, помимо этого, важно включение современных произведений, которые могут подстраиваться под интересы молодежи и способствовать более глубокому пониманию музыки как искусства. Исполнительское взаимодействие с музыкальными произведениями является важным элементом эстетического опыта. Оно включает личное восприятие и интерпретацию музыки, что, в свою очередь, позволяет учащимся не только развивать музыкальные навыки, но и обращаться к глубоким философским аспектам жизни и искусства. Работая с разнообразными стилями, ученики получают возможность расширить свои горизонты и, например, исследовать различные культурные контексты, в которых создавалась и исполнялась музыка.

При подборе репертуара необходимо учитывать возрастные и личностные характеристики учащихся, а также их музыкальные предпочтения и интересы. Применение индивидуального подхода в репертуарной политике позволяет учитывать предпочтения каждого студента и способствует более глубокому

вовлечению их в процесс обучения. К примеру, младшие учащиеся могут быть заинтересованы в более простых и мелодичных произведениях, которые будут

созвучны их восприятию. В старшем возрасте ученики могут быть готовы к более сложным композициям, что позволяет углублять их понимание музыкального языка и развивать интерес к современным авторам. Также может быть полезным включение программ, которые ориентированы на популярные тренды в музыке, такие как использование элементов джаза или фольклора, что способствует большей вовлеченности учащихся.

Эстетический опыт, получаемый учащимися через взаимодействие с репертуаром, играет ключевую роль в их общем развитии. При изучении и анализе музыкальных произведений, они получают возможность не только познакомиться с музыкальной культурой, но и развить критическое мышление, способность к анализу и интерпретации искусства. Эстетическое восприятие музыки помогает формировать не только навыки музыкального исполнения, но и многомерное понимание различных культурных контекстов. Современные педагоги должны активно использовать методы, позволяющие интегрировать элементы эстетики в учебный процесс. Это может быть достигнуто через такие формы работы, как обсуждение контекста возникновения произведений, их исторической значимости и влияния на развитие музыкального искусства. Практические занятия, на которых учащиеся могут анализировать гармонию и элементы композиции, также оказывают положительное влияние на глубокое понимание музыкального творчества.

Разнообразие репертуара может включать как классические произведения, так и современные сочинения. Например, произведения Баха, Моцарта, Бетховена занимают особое место в классическом репертуаре и способствуют формированию технических навыков, а также пониманию классических форм и жанров. Однако важно также включать в репертуар более современные композиции, которые могут отражать актуальные тенденции и личные переживания учащихся. Для примера, влияние джаза на фортепианное творчество последующих поколений музыкантов стало значимым: работы таких композиторов, как Шопен, Прокофьев или даже современные джазовые виртуозы, обогащают репертуар учащихся и дают возможность для импровизации и самовыражения. Простые джазовые стандарты могут быть введены в школьный репертуар, что поможет учащимся развить чувство ритма и свободного музыкального высказывания.

Совместное исполнение произведений, ансамбли и проектные группы учащихся как важная часть образовательного процесса также обогащают эстетическое восприятие. Взаимодействие с другими музыкантами помогает учащимся развить навыки ансамблевого исполнения и способность слушать, что крайне важно для создания гармоничного музыкального общения. Совместные выступления и ансамблевое музицирование формируют навыки коллективной работы и взаимопонимания, открывают возможности для художественного самовыражения. Актуальными являются и проектные занятия, на которых разбираются музыкальные произведения, участвуют несколько учащихся, что

позволяет создавать условия для обмена идеями и впечатлениями, а также для совместной работы над интерпретацией музыкального текста. Это не только расширяет границы музыкального восприятия, но и способствует формированию культурных связей между учащимися.

Формирование художественного вкуса и критического мышления глубоко связано с активным вовлечением учащихся в музыкальную культуру. Изучение репертуара, который отражает разнообразие культурных традиций, ценностей и эстетических взглядов, способствует расширению их музыкального кругозора. Включение этнической музыки и фольклора может не только развить понимание корней музыкального искусства, но и сформировать чувство уважения и интереса к разным культурам и традициям.

Таким образом, рассматривая репертуар как важный фильтр в эстетическом воспитании, мы можем лучше понять, как формируется музыкальная культура и какое место занятия музыкой занимают в жизни будущих музыкантов. Этот процесс воспитания требует постоянного внимания к его основам и традициям, а также готовности к новым вызовам и инновациям, что сделает музыкальное образование актуальным и востребованным в современном мире.

Список литературы

1. *Бенедиктова, И. Ю.* Эстетическое воспитание в музыкальном образовании. / И. Ю. Бенедиктова // Санкт-Петербург: Издательство «Летний сад». – 2018.

2. *Гребенщиков, А. В.* Репертуарная политика ДМШ: традиции и инновации. // Москва: Музыкальная академия. – 2016.

3. *Зимина, Н. А.* Влияние музыкального искусства на развитие молодежной культуры. // Екатеринбург: УралГУФК. – 2019.

4. *Тихомирова, А. Н.* Музыкальная культура и педагогика: проблемы и решения. // Ростов-на-Дону: Издательство «Ростов» – 2020.

5. *Шевченко, Е. Б.* Педагогика и психология: современное состояние и перспективы. // Москва: Педагогическое общество России. – 2017.

ВЛИЯНИЕ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ УЧАЩИХСЯ ВОКАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ». РЕГИОНАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТ НА УРОКАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ

Сухорукова М. Э.

МАУДО «Детская художественная школа №1»
г. Набережные Челны

Одной из главных задач учреждений дополнительного образования в области культуры является задача воспитать обучающихся через искусство, интерес и уважение к культуре своего народа, сохранить и передать национальную самобытность, материальные и духовные ценности через художественное образование. Неопровержимый тот факт, что человек, который утратил связь с национальными корнями и культурой своего народа, становится духовно нищим. А человек, не знающий родной язык, историю, культуру, становится отчужденным от своей нации.

Сохранить и передать обучающимся национальный колорит, материальные и духовные ценности посредством применения различных материалов, техник, средств декоративно-прикладного искусства - задача преподавателей школ искусств. Мы должны научить ребенка восхищаться народным искусством, стремиться беречь и приумножать традиции нашего края, ценности своего народа, своей национальной культуры. В нашей школе преподаватели знакомят обучающихся с различными видами декоративно-прикладного искусства. В педагогической деятельности каждого преподавателя ставится цель не просто поверхностно ознакомить своих воспитанников с разными техниками, материалами и видами декоративно-прикладного искусства, но обязательно в контексте с национальной тематикой. Если обучающиеся владеют разнообразными техниками прикладного искусства, то богаче и разнообразнее становится его творчество, тем ему легче выражать свои мысли, фантазии, реализовать свои творческие задумки. На уроках обучающиеся изучают традиционные виды декоративно-прикладного искусства: национальная татарская вышивка, роспись по стеклу (шамаиль), витраж, лепка из глины, батик и т.д.

Мои обучающиеся на уроках выполняли панно на тему «Весенняя композиция» в технике «Шамаиль», это было возрождением старинной национальной техники. Целью урока было знакомство обучающихся с техникой «Шамаиль» и закрепление навыков работы по стеклу, используя современные материалы.

Название «Шамаиль» характеризует живопись по стеклу, которая была подсвечена с обратной стороны фольгой. Это настенное панно, которое и по сей день встречается в интерьерах сельских и городских мусульманских домов. В переводе с арабского означает «Оберег», «Священная картина», которая содержит

Суры Корана, философские изречения, фрагменты поэтических произведений, сочетающиеся богатым орнаментальным фоном.

Эти картины основаны на арабской каллиграфии, выполненных красками на стекле, вручную или типографским способом на бумаге или в виде вышивки на ткани. Они выражали народные представления о красоте и духовности, содержали народную мудрость. К татарскому народу шамаиль пришел из Турции. Для татар было характерно изображение на стекле черной краской, а буквы, оставленные незакрытыми, заклеивать мятой фольгой.

Перед тем как приступить к работе, необходимо соблюдать основные меры предосторожности:

1. Осторожно перевернуть стекло с рамой, снять задний картон, прежде чем приступить к работе перманентным маркером.

2. Не следует наклоняться близко к раме со стеклом и давить рукой на поверхность стекла.

3. При работе следует проветривать помещение.

4. Не следует наклоняться близко к раме со стеклом и не давить рукой на поверхность стекла.

5. Оберегать одежду чтобы не замарать краской в состав, который добавляем клей ПВА.

Затем обучающимся я показала последовательность работы над панно:

1. На заранее разработанный эскиз накладывается и закрепляется стекло.

2. На чистое стекло наносится перманентным маркером рисунок.

3. На отдельные участки стекла наносим мягкими движениями гуашь.

4. После высыхания, учитывая колорит композиции, подбирается цвет фольги.

5. Используя прозрачный скотч, закрепляем фольгу.

6. Заключительным этапом является выставка работ обучающихся.

В завершении хочется отметить, что использование регионального компонента делает уроки интересными и увлекательными. Обучающиеся с интересом усваивают то, что им нравится, поэтому они активно включаются в творческую деятельность. Грамотное использование преподавателем исторического, географического, литературного и другого материала будет воспитывать в обучающихся патриотические чувства, чувства любви, восхищения и гордости к родному краю, что не оставляет никого быть равнодушным к проблемам малой родины и вырабатывает активную жизненную позицию.

Интернет-ресурсы

1. Искусство Шамаиля – URL: <https://infourok.ru/iskusstvo-shamailya-issledovatel'skaya-rabota-uchenici-v-klasse-720794.html>

2. Использование национально-регионального компонента на уроке и во внеурочной деятельности – URL: <https://infourok.ru/ispolzovanie-nacionalno-regionalnogo-komponenta-na-uroke-i-vneurochnoj-deyatelnosti-5823846.html>

3. План -конспект урока по прикладной композиции, посвященный 100 летию ТАССР – Декоративное панно с использованием татарского орнамента в национальной технике шамаиль (живопись на стекле) – URL: https://урок.рф/library/plan_konspekt_uroka_po_prikladnoj_kompozitcii_po_074909.html

ВЛИЯНИЕ КОНЦЕРТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ УЧАЩИХСЯ ВОКАЛЬНОГО ОТДЕЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Терентьева О.В.

МАУДО «Детская музыкальная школа №2»
г. Набережные Челны

Одним из составляющих элементов образовательного процесса детской школы искусств - это вовлечение учащихся к концертно - конкурсной деятельности. Мы создаём условия, что бы талантливые ребята развивались и проявляли себя, включая и тех детей, в отношении которых есть глубокая надежда на дальнейший скачок в развитии творческих способностей. Это является одной из ведущих области работы, как преподавателей, так и учреждения в целом.

Преимущественно успешным становится формирование у выступающего музыканта сценического мастерства и психологической стабильности с ранних лет, именно на начальной ступени обучения в школе. Участие в конкурсах ставит перед детьми определенную задачу, близкую их пониманию: в первую очередь продемонстрировать свои собственные умения, профессиональный рост, т.е. раскрыть себя.

Любое, даже самое скромное мероприятие - это не только проект, проведение которого предписывают установленные требования и обязанности системы образования в учреждениях культуры, - это событие, позволяющее организовывать прослушивание учащихся с раскрытием талантливых юных и молодых исполнителей, признавать достоинства эффективной работы педагогов, помогающего налаживать креативное общение, проводить необходимый пересмотр и обновление целей, задач, оценочных критериев, методов обучения, эффективных направлений, подходов, технологий работы с детьми.

Одна из наиболее сложных проблем - подбор произведений для показательного выступления. От удачно подобранной программы зависит раскрытие творческих, художественных, технических возможностей учащегося. От преподавателя зависит вся масштабная учебная работа: необходимо обладать чуткостью и целеустремленностью, знать репертуар на высоком уровне, понимать возможности ученика, его характер, положительные стороны и отличительные черты. Процесс повседневной работы над музыкальным произведением самим учащимся в классе и дома проходит «испытание на прочность»: только

сценическое исполнение раскрывает и уровень усвоенного материала, и степень одаренности исполнителя, и его психологическую устойчивость, и многое другое. Конечно, нельзя сравнивать успешные выступления и достижения юного солиста и его исполнительские качества. Бывают ситуации, когда хорошо подготовленный одаренный ученик в силу тех или иных причин терпит неудачу. И напротив, случаются такие обстоятельства, когда учащийся не слишком яркой одаренности может показать себя с хорошей стороны.

Понятие «концертное выступление» включает в себя выполненную завершающую итоговую работу, выраженную в исполнении произведений перед аудиторией. Концертные выступления для начинающих под руководством преподавателя всегда являются значительной мотивацией в их учебной деятельности. Многие из младших школьников с радостью ждут концерты, общение со зрителями. Для успешного развития наилучшего концертного опыта следует поощрять выступления учащихся в отчетных концертах, музыкальных праздниках, смотрах, фестивалях, конкурсах. Здесь и радость процесса выступления, и чувство гордости за собственные достижения и свой коллектив. Если учащиеся регулярно принимают участие в концертной деятельности, то на самом концерте юные артисты ощущают ту уверенность, смелость, свободу артистических действий, любовь к сцене, которые напрямую распространяются на зрителей.

В свое время знаменитый актер, режиссер и педагог К.С. Станиславский писал о том, что «публичные выступления обладают свойством закреплять, фиксировать то, что происходит на сцене и внутри самого артиста. Поэтому как ошибки, так и удачи, совершенные на сцене, закрепляются прочнее именно на публике».

Однако помимо концертно-конкурсной деятельности огромное влияние на формирование юного музыканта имеет посещение концертов, которые проходят в нашем городе, такие как концерты Джазового оркестра «Визит», выступления стипендиатов фонда Владимира Спивакова, выступления учащихся детских творческих коллективов совместно с камерным оркестром Игоря Лермана, спектакли детского музыкального театра Органного зала, и другие. Одно дело — музыка, звучащая по радио, в записи или по телевизору, и совсем другое — слушание и видение исполнения на сцене. Многие взрослые артисты вспоминали, что первые и самые яркие детские музыкальные впечатления были связаны как раз именно с посещением творческих площадок. Слушание живой музыки или выступлений развивает в детях умение анализировать данное выступление, сравнивать, понимать смысл произведения, думать, как исполнитель.

Концерты, конкурсы, фестивали - большие и маленькие приносят радость прежде всего детям-артистам, потому что все выступления устраиваются именно для их обучения.

Список литературы

1. Творческая самореализация как фактор мотивации обучения детей в учреждениях дополнительного образования: материалы научно-практич. конф., г. Набережные Челны, 4 сентября 2013 г. –Набережные Челны. –2013. –169 с.

2. *Беззубова, Н.В.* Методы преодоления сценического волнения в подготовке к концертному выступлению музыканта-исполнителя / Н.В.Беззубова // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/2014/11/11/metody-preodoleniya-stsenicheskogo-volneniya-v-podgotovke-k>

3. *Белкова, Е.А.* Творческая деятельность учителя как решающий фактор развития познавательного интереса и творческих способностей учащихся / Е.А. Белкова // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/412631/>

4. *Станиславский, К.С.* Работа актера над собой / К.С. Станиславский// Собр. соч. в 8 т. Т. 3. –М.: Искусство. –1955. – С. 502.

МУЗЫКА И ТАНЕЦ: ВЗГЛЯД КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА НА РАБОТУ В ДЕТСКОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЕ

Утиганов К.З.

МАУДО «Детская хореографическая школа»
г. Набережные Челны

Музыка — это не просто фон для танца, а его душа, которая наполняет движение смыслом и выразительностью. Корни музыкального сопровождения танцев уходят в древность, и с тех пор музыка и танец неразрывно связаны друг с другом. В этой статье мы рассмотрим, как музыка влияет на танцевальные жанры и направления, а также обсудим роль концертмейстера в создании гармоничного и впечатляющего танцевального произведения.

Музыка и танец: взаимосвязь и взаимодействие

Эмоциональная выразительность, широта, мелодичность и задорность музыки — всё это определяет успех танцевальных жанров и направлений. Танцевальные композиции, обогащённые грамотным музыкальным сопровождением, смотрятся эффектно и впечатляюще. Музыка помогает танцорам передать свои чувства и эмоции, а также создать целостный и завершённый образ.

Однако музыка для танца — это не просто точное следование нотному тексту. В танцевальных произведениях нужно искать баланс, учитывая возможности инструмента и навыки исполнителя. Важно помнить о принципе «не навреди» и чётко понимать цель адаптации произведения для танца.

Музыка может быть основой для различных танцевальных стилей — от классических до народных и современных. Каждый жанр требует своего подхода и музыкального сопровождения. Например, классическая музыка может подчеркнуть элегантность и грацию балетных движений, в то время как народные мелодии могут добавить задора и веселья в народные танцы.

Роль концертмейстера в создании танцевального произведения

Концертмейстеры хореографических классов школ и училищ играют важную роль в создании танцевальных произведений. Они должны чувствовать эпоху, жанр и национальную принадлежность произведения, чтобы создать гармоничное и выразительное музыкальное сопровождение.

Отсутствие нотной литературы по разным танцевальным направлениям заставляет концертмейстеров искать и обрабатывать произведения, не всегда связанные с конкретикой танца. Это требует от них глубоких знаний и навыков в области музыки и танца, а также способности к импровизации и интерпретации.

Концертмейстеры должны не только точно воспроизводить нотный текст, но и вносить в музыку что-то своё, адаптируя её под конкретные танцевальные движения. Они должны учитывать темп, ритм, динамику и другие музыкальные характеристики, чтобы создать идеальное сопровождение для танцоров.

Принципы работы концертмейстера

Прежде чем адаптировать произведение для танца, важно чётко понимать его цель. Для этого нужно сыграть оригинал, а затем, не нарушая целостности восприятия, внести своё аккомпаниаторское видение в танец.

Важно понимать гармонию и тему произведения, следовать метроритмическим особенностям танца, не увлекаться украшениями и мелизматикой. Любое излишество в музыке может нарушить восприятие как танца, так и музыки.

Автор создал произведение и записал его на нотный лист, но это лишь один из возможных вариантов. Наша задача — предвидеть и дополнить авторское видение. Как советовал Пабло Казальс, «музыкант-исполнитель — это не тот, кто точно воспроизводит написанное автором, а тот, кто вкладывает душу и обогащает произведение».

Это спорный вопрос, но, как мне кажется, стоит прислушаться к совету великого мастера.

Концертмейстер должен учитывать не только музыкальные характеристики произведения, но и физические возможности танцоров. Например, быстрые и резкие музыкальные ритмы могут быть сложны для исполнения некоторыми танцорами, поэтому концертмейстер должен адаптировать музыку, чтобы она соответствовала уровню подготовки исполнителей.

Жанровое разнообразие в работе концертмейстера

Играя в разных жанрах — классическом, народно-характерном, историко-бытовом или национальном, концертмейстеры должны учитывать особенности

каждого жанра. Например, в классическом танце музыка должна быть гармоничной и сбалансированной, а в народно-характерном — яркой и выразительной.

В работе концертмейстера важно не только техническое мастерство, но и глубокое понимание музыки и танца. Это позволяет создавать уникальные и запоминающиеся музыкальные сопровождения, которые обогащают танцевальные произведения и делают их более выразительными.

Каждый жанр требует своего подхода к выбору музыки. В классическом балете музыка часто имеет сложную структуру и требует от танцоров высокого уровня технической подготовки. В народно-характерных танцах музыка может быть более простой и ритмичной, что позволяет танцорам выразить свои эмоции и характер через движения.

Заключение

Музыка и танец — это два неразрывно связанных искусства, которые вместе создают неповторимые образы и впечатления. Концертмейстеры играют важную роль в этом процессе, помогая танцорам раскрыть свой потенциал и создать гармоничные и выразительные танцевальные композиции.

Работа концертмейстера требует глубоких знаний и навыков, а также способности к интерпретации и импровизации. Однако результат стоит усилий — создание уникального и запоминающегося танцевального произведения, которое будет радовать зрителей и исполнителей.

В современном мире музыка и танец продолжают развиваться и взаимодействовать, создавая новые формы и стили. Концертмейстеры должны быть готовы к экспериментам и инновациям, чтобы оставаться актуальными и востребованными в мире искусства.

Список литературы

1. Кан, А. Из воспоминаний Пабло Казальса // научно-методический журнал «Искусство в школе». – 2017. - №6
2. Хазанова, С. Концертмейстер на уроках хореографии. – СПб: Композитор. – 2018.

ИСТОРИЯ ТАТАРСКОЙ МУЗЫКИ. МЕТОДИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

Ханнанова В. Б.

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

В русской научной литературе изучению татарской народной музыки и песни до самого последнего времени отводилось самое незначительное место. Между тем интерес к татарской народной песне, ее тематике и музыкальному оформлению у

ряда ученых путешественников и исследователей Татарстана появился очень давно и насчитывает почти двухвековую историю. Так, уже в 1733 году во время проезда через Казань в Сибирь, русские академики И. Г. Гмелин и Ф. Г. Миллер обратили внимание на структуру татарских музыкальных инструментов. «У татар есть музыкальный инструмент, писали они, которое русские называют гусли и который похож на арфу. Он состоит из восемнадцати кишечных струн, расположенных на очень низкой кобылке, позади которой они прикреплены. Звукоряд этого инструмента следующий: первая и вторая струна разнятся на квинту, третья на полтона выше второй, четвертая отличается от этой последней на терцию точно так же, как пятая от четвертой, прочие до 18-ой включительно отличаются друг от друга на целый тон. Когда музыкант собирается на этом инструменте играть, он садится и перебирает струны обоими руками: первой – басы, а левой - дисканты».

Несколько позднее И. Георги сообщал следующие сведения о татарской музыке и песне: «К числу музыкальных инструментов принадлежит и татарский собственный, называемый кобасом (Кубыз), который походит на открытую сверху и подобную кораблю скрипку, о двух волосяных струнах, кои перебирают пальцами и шаркают по ним смычком: но он редко употребляется и голос от него хуже, нежели от балалайки и употребляемых татарами гусель об восемнадцати ниточных струнах. Песни казанских и подобных им татар по большей части без рифм, но весьма высокомысленны и преисполнены страстными выражениями. Тут называются любовники воздыхающими журавлями, нежными голубями. Голос песни их на военную статью».

Но путешественники и исследователи XVIII в. Ограничивались только такими расплывчатыми заметками. Первые же записи татарских народных мелодий и текстов народных песен появились уже только в начале XIX столетия, когда учитель музыки в г. Астрахани И. Добровольский приступил с 1816 г. к изданию «Азиатского музыкального журнала». Это журнал, в котором впервые в России стали помещаться статьи о музыке народов Востока: башкир, армян, индусов, казанских и оренбургских татар, ногайцев и т.д., приводил на своих страницах довольно многочисленные примеры в гармонизации И. Добровольского. Так, на его страницах, были изданы первые записи казанско - татарских народных песен, представляющие для истории изучения татарской музыки особый интерес потому, что две из них были записаны казанцем, татарским ученым Ибрагимом Халфиным. Что эти записи были сделаны Халфиным подтверждается нижеследующими литературными данными.

После открытия Казанского университета «инородческо - миссионерская» политика русского правительства направилась по пути порабощения приволжских аборигенов уже не мечом, а сложными сетями «русификации», эта политика требовала хорошего знания окружающей среды – края и его населения. «Уже в 1814 году на торжественном собрании казанского «Общества любителей отечественной словесности, профессор П. Кондырев выступил с программной речью, в которой подчеркнул первоочередность краеведческих задач: «кроме общих предметов занятий мы имеем еще некоторые такие», - говорил он, - кои ближе к нам по обстоятельствам и на кои можем иногда с пользою обращать внимание. Мы живем

между многими иноплеменными народами в древнем татарском царстве, в виду бывшей древней Болгарской столицы. Татары, чувашаи, черемисы, мордва, вотяки, зыряне окружают нас. Армяне, персияне, башкиры, калмыки, бухаресцы и китайцы ближе к нам, нежели к другим обществам. Как полезно собирать различные песни сих народов, сказания, записки, повести, книги, надписи и все сие еще весьма ново».

На этот призыв следовал довольно оживленный отклик среди университетской профессуры. среди других, доктор медицины, профессор Иоганн Фридрих Эрдман (1778-1846) начинает деятельно изучать Татарстан и его население.

Объектом его изучения становится также татарская песня и музыка. Он использует своего университетского коллегу – лектора татарского языка Ибрагима Исхаковича Халина для записей татарских мелодий и корреспондирует их И. Добровольскому в Астрахань, где последний и помещает их на страницах своего журнала. Это следует из того, что Эрдман, уже будучи за пределами России издавая свое обширнейшее сочинение «*Beitrag zur Kenntniss des Innern von Russland*», во второй части, вышедшей в Лейпциге в 1825 году, в приложении помещает среди разных музыкальных текстов – две казанско-татарские песни помещенные и у Добровольского со следующими текстами и примечаниями.

1. Слабые ветви приносит ива
А уста молодой девушки – мед
Когда меня целует красотка,
То медленно исчезает моя
Боль головы

2. Богатые пьют мед,
Бедные – пиво
Холостые молодые люди пьют кумыс
И обнимают красивую девушку

*Примечание (Эрдмана –Г.М.) – «Мелодии были для меня записаны природным татаринном, лектором татарского языка в Казанском университете, господином Халфиным, который был немного музыкален, а аккомпанемент присоединен впоследствии И. Добровольским в Астрахани».

Таким образом, это примечание не оставляет никаких сомнений в том, что автором этих первых печатных записей татарских народных мелодий был не кто иной, как Ибрагим Исхакович Халфин (1778-1829), состоящий в течении семнадцати лет лектором татарского языка и адъюнктом восточной словесности в Казанском университете.

Являясь внуком «старой и новой в Казани татарских слобод депутата и таможней адмиралтейской конторы толмача Сагита Халфина», бывшего затем первым учителем татарского языка в Казанской гимназии (1769-1785) и сыном Исхака Халфина, тоже преподавателя (1785-1800), Ибрагим Халфин получил уже блестящее по тому времени татарское и русское образование. Состоя с 1800 года до самой смерти преподавателем татарского языка в гимназии, а затем и в

университете, Ибрагим Халфин вполне мог освоить основы европейской музыкальной грамоты и применить ее к записи татарских народных мелодий.

Обращаясь теперь к анализу записанных И. Халфиным гармонизированных И. Добровольским и изданных им Эрдманом двух татарских народных песен, мы должны будем отметить следующее. Запись мелодий произведена была в 1816 года и не совсем точно соответствует обычной структуре казанско-татарской песенной мелодии. Мелодии эти уже совсем позабыты. Неправильность мелодии объясняется неудачной и неверной гармонизацией И. Добровольского. Транскрипция текстов и переводов их у Эрдмана даны далеко не точно. Мы можем просмотреть следующие транскрипции этих текстов и их буквальный перевод:

- | | |
|------------------------|---------------------------|
| 1) Уак уак тал гына | 2) Байлар байлар бал эчер |
| Кызлар авызы бал гына | Урта байлар сыра эчер |
| Кызлар мине бир уптисе | Кыз алмаган йэш эгетлер |
| Хаста башым сау гына | Камыз эчеп кыз (кочар) |

Для характеристики татарских народных песен Эрдман не ограничивается только вышеприведенными образцами. После нотных текстов он делает еще такое примечание: «Молодой ученый Ярцев, который занимался изучением живых восточных языков и часто вращался среди казанских татар, сообщил мне следующее замечание: татары имеют два рода песен, первый называется йыру или жыру, и состоит из двух стихов, из которых каждый образует две коротких строфы. Эти стихи (по содержанию) не находятся между собой ни в какой связи и, наоборот, как правило, содержат совершенно разнородные образы речи. Для примера могут служить следующие».

1. Я вышил алую, ты – розовую материю
Скажи откровенно, моя милая,
Являюсь ли я для тебя, и ты для меня
Самым дорогим существом.
2. Шапочка на моей голове стоит очень дорого.
Ах, моим глазам ты являешься,
Как дневное солнце и полночная луна
3. Соловей улетел отсюда на зимовье в Бухару
Я, полный печали, этой зимой совсем не смогу навещать.

Что же касается второго рода песен, то «они, - пишет Эрдман, - называются такмак и состоят из нескольких стихов, объединённых своими образами в одну общую мысль».

Упомянутый в этом примечании Эрдмана Януарий Осипович Ярцев (1792-1856) был магистром восточной словесности в Казанском университете и имя его, как пишет Н.Н. Булич, во всяком случае, достойно воспоминания, как одного из лучших учеников Казанского университета. Это был юноша, одаренный редким трудолюбием и способностями, блестяще зарекомендовавший себя еще в гимназии успехами в восточных языках. Для лучшего усвоения татарского языка, он с 1815

года «жил на вольной квартире в татарской слободе, а в 1816 году летом, в деревне Саба, в ста верстах от Казани, в обществе ученого мулл Сайфутдина, учившегося в Бухаре и Самарканде, путешествовавшего по востоку в течении 10 лет и собравшего лучшую многочисленную библиотеку восточных писателей в здешних местах».

Но получив мастера восточной словесности, Ярцеву не удалось отдаться ученой деятельности, ибо он был вызван в Петербург и назначен драгоманом в азиатском департаменте министерства иностранных дел.

Сообщенные Ярцевым Эрдаману образцы тематики казанско-татарских песен представляют особую ценность, т.к. подобно музыкальным записям Хальфина, они являются одними из начальных в известной нам литературе.

Со временем издания И. Добровольским «Азиатского музыкального журнала», а Эрдаманом его «Дополнение к познанию Внутренней России» прошло более ста лет. Со дня смерти Ибрагима Хальфина тоже. Тогда изучение татарской музыки и песни или удовлетворяло простому чувству любопытства, или служило целям «инородческо-миссионерской политики». Теперь раскрепощенный Октябрь татарский пролетариат свободно развивает свою культуру и искусство.

Список литературы:

1. Сборник «Страницы истории татарской музыкальной культуры» подготовлен к печати Институтом языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова КНЦ АН СССР
2. *Залкинд Г.М.* К истории изучения татарской народной музыки и песни (памяти И.И. Халфина 1778-1829)
3. *Раимова С.И.* «История татарской музыки»

СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ВОКАЛЬНО – ХОРОВОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ

Юртаева С.Ю.

МАУДО «Детская школа искусств № 13(г)»

В наши дни в связи с большим распространением компьютеров, смартфонов сменился вектор ценностей в воспитании детей. Дети, в основном больше слушают музыку, чем ее исполняют. А ведь во все времена при обучении детей музыке важная роль отводилась хоровому пению. Хоровое пение – самая доступная форма музыкального искусства, которая играет большую роль в формировании личности ребенка и его музыкального воспитания.

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.

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 эстетического 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. Часто при пении у детей начинают подниматься плечи. В таких случаях объясняю детям, что необходимо сидеть или стоять прямо, не поднимая плеч и не задирать высоко голову. Работе певческого дыхания предшествует дыхательная гимнастика. Упражнения этой лечебной дыхательной гимнастики не только восстанавливают дыхание и голос, но также упражняет и развивает его слух, дыхательную систему, которая тесно связана с сердечно – сосудистой системой. Предлагаю несколько игровых упражнений:

- **«Вдох и выдох»** (по Н.И. Журавленко). Дети кладут ладошки на живот. Педагог поднимает руку вверх и говорит: «Вдох!» Дети делают энергичный вдох носом и задерживают дыхание. Руки должны почувствовать, как при вдохе напрягаются мышцы живота, а сам он немного выпячивается. На слово «выдох» дети выдыхают воздух через чуть приоткрытые губы.

- **«Быстро — медленно»** (для приобретения навыков спокойного и энергичного вдоха). Если педагог поднимает руку вверх медленно, вдох должен быть плавным; если быстро — коротким, энергичным. Задержка дыхания в обоих случаях непродолжительная, а выдох длительный, спокойный. Можно на выдохе произнести согласные «с», «ш», «ф».

- **«Мороз»** (для равномерного выдоха). Дети складывают ладони лодочкой и выдыхают в них воздух из открытого рта так, как это делают на морозе, стараясь согреть дыханием руки. Выдох должен быть бесшумным, но равномерным и интенсивным, чтобы руки почувствовали тепло дыхания и «отогрелись».

- **Упражнение на сохранение вдоха** (по К.В. Тарасовой). После вдоха мы задерживаем дыхание, как бы надеваем на ребра «резиновый круг». Этот «резиновый круг» не должен опасть до начала пения, мы просим ребенка сохранить состояние вдоха, когда раздвинуты ребра.

- **Вдохнули аромат цветка.**

- **«Обожгли палец»** – дуем на него. Короткий вдох и выдох.

- **«Собачка».** Высунуть язык, как собачка и дышать быстро. При этом следим за работой живота.

- «Пчелы». Взять дыхание, задержать, воспроизвести звук закрытым ртом – зубы разомкнуты, цепное дыхание, как будто вы пчелы.

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 связанное, плавное пение, поэтому с самого начала обучения следует прививать навыки протяжного, ровного 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. В этом случае, я использую различные скороговорки, которые помогают в выработке дикции в пении.

Скороговорки:

1. От топота копыт пыль по полю летит.

2. Во дворе трава, на траве дрова, не руби дрова, по среди двора.

3. Шел Егор через двор, нес топор чинить забор.

4. Андрей – воробей, не гоняй голубей, гоняй галочек, из-под палочек.

5. Божья коровка, улети на небо,

Принеси нам хлеба, черного да белого, только не горелого.

6. Неумение правильно взять дыхание, что приводит к шумному вздоху и стремительному выдоху.

7. 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.

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.

Список литературы:

1. Емельянов В.В. Фонопедический метод формирования певческого голосообразования: Методические рекомендации для учителей музыки. Новосибирск. // Наука. Сиб.отделение, 1991.

2. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором. – М: Владос, 2002.

3. *Стулова Г.П.* Теория и практика вокальной работы в школе. Учебное пособие для учителей. – М, 1983.

4. *Струве Г.А.* Школьный хор. –М., Музыка,1981.

5. *Попов В.С.* О развитии певческого голоса младших школьников. // Музыкальное воспитание в школе, вып. 16. –М., Музыка. 1985.