

*Сборник материалов  
площадки обмена педагогическим опытом в рамках  
I Всероссийского конкурса детского  
исполнительства  
«Семь нот»*

## **ЛАБОРАТОРИЯ УСПЕХА**



**Набережные Челны – 2026**

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

*Сборник материалов*

*площадки обмена педагогическим опытом в рамках  
I Всероссийского конкурса детского исполнительства  
«Семь нот»*

## **ЛАБОРАТОРИЯ УСПЕХА**

**Набережные Челны – 2026**

УДК 371

ББК 74.200.587

Печатается по решению организационного комитета Всероссийского конкурса детского исполнительства «Семь нот»

**«Лаборатория успеха»:** сборник материалов площадки обмена педагогическим опытом в рамках Всероссийского конкурса детского исполнительства «Семь нот». - Набережные Челны, февраль-март 2026 года – 135 с.

Составители-редакторы:

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

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

В сборник вошли материалы по обобщению опыта педагогов дополнительного образования художественной направленности

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

Буркова Любовь Васильевна  
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин  
высшей квалификационной категории  
МАУ ДО г. Набережные Челны  
«Детская школа искусств №7 имени Л.Х. Багаутдиновой»  
**МОЙ ЛЮБИМЫЙ КОМПОЗИТОР-СКАЗОЧНИК**  
**АНАТОЛИЙ ЛЯДОВ**

В 2025 году знаменитому русскому композитору Анатолию Константиновичу Лядову исполнилось 170 лет со дня рождения. Многие почитатели его таланта восхищались уникальным дарованием и творчеством музыканта, которое проявилось в самых различных ипостасях. Лядов проявил себя как своеобразный истинно русский композитор, умелый дирижёр, тонкий педагог и автор уникальных симфонических картин, навеянных русским сказочным фольклором.

Роль сказки в музыке очень велика. Облик сказочных героев, всё богатство волшебного мира получило своё музыкальное выражение в творчестве разных композиторов.

Музыка Анатолия Лядова неразрывно связана с фольклором. Лядов является автором нескольких сборников русских народных песен, в которых продолжил традиции своих предшественников М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова. В симфоническом творчестве Лядов познакомил слушателей со сказочными представителями лесной и водной «нечисти», для характеристики которых применял новые для того времени оркестровые тембры (ксилофон, челеста).

Анатолий Константинович рисовал своими произведениями целые картины. Причудливый и фантастический мир сказок по-разному находил своё выражение в его музыке. Им написаны симфонические картины «Волшебное Озеро, «Баба Яга», «Кикимора».

А как же всё начиналось?

В 1881 году весь преподавательский состав Петербургской консерватории отправился на летние каникулы. Лядов поехал в деревню «Полыновка», где он занимался любимым делом - собиранием сказок и фольклора. Все лето молодой композитор знакомился с исконными обычаями, слушал пастушьи напевы, отдыхал на лоне природы. В расслабленной обстановке композитор мог быть более внимательным к произведениям, которые читал.

Наконец-то он впервые смог прочитать «Сказания русского народа», написанные Иваном Сахаровым. Особенно был впечатлён он образом Бабы-Яги. Все лето композитор занимался поисками материалов о злой хранительнице леса. Произведение было посвящено критику Владимиру Стасову.

Симфоническая картина «Баба-Яга» была задумана в 80-е годы, но не сдвигалась с мёртвой точки вплоть до 1908 года. Тогда композитор решил взять материалы из собственных наработок к опере «Зоренька» и закончить начатое. Вдохновением наполняла творца красочная живопись художника Ивана Билибина. Особенно впечатлили Лядова иллюстрации к сказке «Василиса Прекрасная», где на первой странице красовалась, летящая в ступе, Баба-Яга.

Музыкальный образ Бабы-Яги у Лядова получился собирательным. Программой произведения стал отрывок из сказки «Василиса Прекрасная», а именно, сцена полёта злой колдуньи. Один свист, и перед ней появляется ступа. В стремительном вихре злая волшебница поднимается ввысь. Вокруг тишина, только слышно, как помело разрезает воздух. Так начинается новая страшная история со счастливым финалом, ведь Баба-Яга улетает в даль.

Фантастичность звучания в этой миниатюре была достигнута при помощи использования ряда музыкально-выразительных средств, таких как: свистящие в унисон струнные, деревянно-духовые инструменты, ксилофон и большое количество флажолетов. Динамика то нарастает до фортиссимо, то затихает до пианиссимо. Обилие пассажей и непрерывное движение в различных голосах создаёт атмосферу напряжённости.

Второе крупное произведение - «Волшебное озеро», тоже в жанре симфонической картины, была посвящена дирижёру Николаю Черепнину. Работа над оркестровкой музыки началась в середине 1908 года, и к концу года музыкальная картина была полностью завершена.

Впервые зрители смогли услышать творение на одном из симфонических концертов. Дирижёр Черепнин блестяще справился с задачей, и публика рукоплескала автору, признав Лядова настоящим музыкальным гением. Произведение стало одним из излюбленных для композитора.

Вот что Анатолий Константинович писал о музыке озера: «Как оно картинно, чисто, со звездами, и таинственно в глубине. А главное - без людей, без их просьб и жалоб - одна мертвая природа, холодная, злая, но фантастичная, как в сказке. Какое моё «Волшебное озеро» хорошее! Играю - и упиваюсь. В таком роде я ещё не сочинял».

Академик Б. Асафьев (в прошлом ученик Лядова) уточнил, что речь шла об озере в окрестностях села Воыновки. Так же он указывал на связь этого произведения с чтением финского эпоса «Калевала». В эскизах композитора рядом с нотными строками сохранился карандашный набросок водоёма с камышами и елями на берегу, возможно, воспроизводящий виденный когда-то пейзаж.

Произведение написано для 2 флейт, 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 фаготов, 4 валторн, литавр, челесты, большого барабана, арфы и струнных.

Французский музыковед XX века Андре Лишке подметил, что «весь завораживающий эффект обусловлен текстурой инструментов, гармоническими метаморфозами и фигурами, которые передают дрожание воды (струнные) и сверкание отражающихся в ней звёзд (флейта, челеста)».

Третье произведение «Кикимора» также было написано в 1909 году. Программной основой музыкальной картины в очередной раз становится сборник Ивана Сахарова «Сказания русского народа», в котором подробно рассказывается о кикиморе.

Накануне Рождества состоялось первое публичное исполнение. Управлял премьерой Александр Зилоти.

В славянской мифологии Кикимора относится к злым богам. У Сахарова написано: «Без привету и радости глядит Кикимора нечистая на добрых людей. Всё бы ей губить, да крушить, всё бы ей назло идти. Живёт, растёт Кикимора у кудесника в каменных горах. От утра до вечера тешит Кикимору кот-баюн, говорит сказки заморские».

Основной раздел пьесы открывают прыгающие аккорды деревянных духовых с резким свистом флейт в темпе presto. Стремительно мелькают в духе скерцо отдельные фразы. Движение неудержимо, оно подхлёстывается остигнутым ритмом.

Разнообразен состав оркестра. Для красочной палитры композитор вводит редкие тембры: флейту-пикколо, английский рожок, бас-кларнет, челесту и ксилофон.

Музыка Анатолия Лядова не уступает в своей популярности произведениям гениальных западных и русских композиторов. Это подтверждают факты обращения мультипликаторов к его творчеству.

Новая анимационная версия «Кикиморы» появилась в интернет-серии Центра музыкального развития «Камертон» «КЛАССИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В МУЛЬТФИЛЬМАХ» Ю которая вышла в 2018 году. Монтажёр Татьяна Баронова использовала фрагмент симфонической картины Лядова в сюжете мультфильма «Глаша и Кикимора» по сказке А. Толстого.

В основе творчества Анатолий Константинович Лядова лежат образы русского эпоса, песенного фольклора и сказочной фантастики, для которых характерна проникнутая созерцательностью лирика и тонкое ощущение русской природы.

Композитор сыграл важную роль в музыке, он не только внёс вклад в развитие камерного направления русского инструментализма, но и продолжил традиции А. Даргомыжского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, развивая народно-сказочные темы в симфонической музыке.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Енукидзе Н. Русская музыка конца XIX – начала XX века. – М.: РОСМЭН, 2004. - 106 с.
2. А. Лядов. Кикимора. Народное сказание. И. Манашерова. – С-Пб.: Композитор, 1999г. - 23 с.
3. Михайлов М. К. Лядов. Очерк жизни и творчества / М. Михайлов. - М.: Музыка, 1985. - 208 с.
4. Осовицкая З., Казаринова А. В мире музыки: учебное пособие по музыкальной литературе. – М.: Музыка, 1999 - 224 с.

Галимова Наиля Фаритовна

преподаватель первой квалификационной категории

МБУДО «Детская музыкальная школа №30» Советского района г. Казани

### **КОНФЛИКТОЛОГИЧЕСКИЙ ЭТЮД**

Создание благоприятной совместной деятельности между родителями и обучающимся для эффективного и комфортного обучения в музыкальной школе и творческого развития посредством совместной концертной деятельности.

Для маленького ребенка родители – это те, которых он почитает и обожает. Такой авторитет родители имеют просто потому, что они взрослые, а ребенок еще мал, неумел и слаб. Он бессознательно впитывает от родителей все: манеры поведения, вкусы и взгляды, ценности и моральные нормы. Но со временем соотношение сил меняется. Наступает критический момент, когда авторитет родителей перестает держаться на преимуществах возраста. Что же тогда происходит? Необходимо понять, что путь насилия над ребенком безнадежен и рано или поздно приведет к разрыву отношений. Взрослый теряет авторитет, если начинает полагаться на запреты, давление и приказ.

Неблагоприятная обстановка в семье влечёт за собой ряд существенных проблем:

-Ребенок не может высказать свое мнение, непонимание интересов ребёнка, излишняя опека - провоцирует конфликт.

-Экономические трудности последних лет влекут за собой отсутствие полноценных контактов в семье и как следствие, вышеперечисленного, ребенок отдаляется от родителей, становится замкнутым, неуверенным в себе, не достигает успеха.

Проблема: За последние три года исследователи фиксируют ухудшение взаимоотношений между родителями и детьми. Очевидно, что причина конфликта кроется в столкновении интересов родителя и ребенка. В подобных случаях удовлетворение желания одной стороны означает ущемление интересов другой и вызывает сильные отрицательные переживания: раздражение, обиду, гнев. Можно сказать, что при столкновении интересов возникает проблема сразу у обоих: и у ребенка, и у родителя. Что же делать в таких случаях? Родители решают эту задачу по-разному. Одни говорят, что вообще не нужно доводить до конфликтов. Но, к сожалению, никто не застрахован от того, что желания наши и нашего ребенка однажды разойдутся. Жизнь слишком сложна, чтобы интересы родителей и детей (да и родителей между собой) всегда совпадали. Когда начинаются противоречия, одни родители не видят никакого другого выхода, как настоять на своем, другие же, напротив, считают, что лучше уступить, сохраняя мир.

Секрет мудрого поведения родителей прост: нужно уметь правильно разрешать любой конфликт, а не пытаться его избежать. Тем более, что конфликты в семье неизбежны даже при самых хороших отношениях.

Напряженную обстановку в семье мы пытаемся уменьшить через обращение к внутреннему миру детей, их увлечениям. По мнению психологов, конструктивному поведению родителей в конфликтах с детьми может способствовать следующее:

- всегда помнить об индивидуальности ребенка;
- учитывать, что каждая новая ситуация требует нового решения;
- стараться понять требования маленького ребенка;

- помнить, что для перемен нужно время;
- проявлять постоянство по отношению к ребенку;
- чаще предлагать выбор из нескольких альтернатив;
- одобрять разные варианты конструктивного поведения;
- совместно искать выход путем перемены в ситуации;
- уменьшать число «нельзя» и увеличивать число «можно»;
- расширять диапазон моральных, а не материальных поощрений;
- использовать положительный пример других детей и родителей;

Актуальность определяется тем, что в современном мире существующие тенденции в дополнительном образовании, требуют от преподавателя новых форм организации педагогического процесса в музыкальной школе. Особенно актуальным становится поиск форм совместной деятельности взрослых (родителей и педагогов) и детей. Поэтому преподаватели придумывают все новые формы вовлечения родителей в обучение и воспитание детей. Сегодня одним из наиболее ярких, развивающих, интересных, значимых методов, как для взрослых, так и для детей школьного возраста является концертная деятельность.

Собственный опыт в музыкальной школе, показал, что возникали противоречия в работе с родителями. Исходя из возникшей проблемы, я обнаружила ряд проблем, которые необходимо разрешить в заинтересованности родителей в освоении класса фортепиано, где заинтересованность и вовлеченность родителей в совместную деятельность детей и ДМШ (детской музыкальной школы) способствовали бы, более эффективному и мотивированному обучению детей по классу фортепиано.

Считаю, что метод участия в мероприятиях наиболее эффективным, в работе с семьей, так как он позволяет родителям, детям, преподавателям, не только принять участие в совместной деятельности, но и увидеть результат совместного труда, способствует эмоциональному сближению детей, родителей и преподавателей, в процессе совместной деятельности, формированию целостного чувственного опыта.

Прежде всего, родителей нужно вовлечь в учебный процесс ребенка. А для этого приглашаю посещать уроки по классу фортепиано, а в дальнейшем концерты в ДМШ. Очень важно, также, для них посещение концертов известных музыкантов.

Обязательно 2 раза в году проводятся классные, школьные концерты для родителей, а также участие в школьных, городских конкурсах, чтобы показать родителю результат освоения ребенком учебной программы по классу фортепиано. И даже за малейший успех ребенка похвалить, чтобы он поверил в свои возможности.

За счет посещения концертов и вовлечения родителей в учебный процесс ребенка, у него создалась мотивация и больший интерес игре на фортепиано.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Крюкова В.В. «Музыкальная педагогика» - Ростов-на-Дону: «Феникс», 2012
2. Научно-методический журнал «Музыка в школе» - М.: «Экон - информ», 2016.
3. Эриксон Э. «Детство и общество» - М.: «Московский философский фонд «Медиум», 2001.
4. Михайлов А. Музыкальная социология Адорно и после Адорно. Москва, 1978 г.
5. Лукашенок О.Н., Щуркова Н.Е. Конфликтологический этюд для учителя. М., 1998
6. Чернышев А.С. Практикум по решению конфликтных педагогических ситуаций. М., 1998
7. Общение и оптимизация совместной деятельности / Под ред. Г.М. Андреевой. – М., 1987.
8. Федеральный закон РФ «Об образовании в Российской Федерации» (от 29 декабря 2012г. № 273-ФЗ)
9. Федорович Е.Н. Основы психологии музыкального образования. – Екатеринбург, 2004.

10. Интернет-ресурс nsportal.ru

Гибадуллина Гузель Моратовна

преподаватель по классу вокала МАУ ДО города Набережные Челны

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

### **ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ СЦЕНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА**

Вокальное пение – это богатые возможности, надёжные пути к постижению вершин мира музыки, к эстетическому личностному совершенствованию, к устремлённому движению к высотам духовности, универсальным способом освоения духовно-нравственных идеалов. Вокальное искусство занимает особое место в современной музыке.

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

Актуальность проблемы развития и воспитания детского голоса в вокальном искусстве стоит сегодня очень остро, так как появилось большое количество вокальных студий, коллективов, всевозможных конкурсов и фестивалей. Время предъявляет к детскому голосу очень высокие требования.

Исполнение песни предполагает не только качественный звук и богатый диапазон звучания, но и мастерство художественного перевоплощения, артистизм, яркое зрелищное шоу. Все это сводится не просто к обучению пению, но и к формированию сценического образа на сцене — одного из важнейших составляющих имиджа маленького артиста, способного стать проводником.

Вокалист должен стать художником, создающим сценический образ, перевоплощаясь на сцене. Создание образа для выступления – это трудоемкий, творческий процесс, тщательно отрабатываемый на каждой репетиции. В процессе работы над образом предполагается тщательная проработка таких элементов как качество вокала, манера исполнения с учетом драматургии музыкального материала, артистизм, пластика, сценический костюм и декорации.

При обучении вокальному пению необходима основательная работа. При работе с вокальным репертуаром нельзя сразу работать над динамикой, драматургией, звуком и т.д. Все должно происходить поэтапно. Такой подход обеспечивает качественный и скорейший результат. Сначала необходимо выучить мелодию и вокализовать её на любую удобную гласную. Нельзя сразу приклеивать мелодию к словам, поскольку можно не достичь требуемого результата. Вместе с работой над интонацией необходимо разобраться с дыханием. Следует помнить, что дыхание нужно брать как можно чаще, не забывая о фразировке на кантилене. Правило гласит – дыхание меняется на каждой паузе. В самом начале песни, а также после проигрыша нужно делать носом активный вдох. В оставшихся случаях необходим активный выдох со сменой дыхания. В тексте песни или в нотах дыхание очень удобно обозначать галочками. В это же время можно начать работать и с текстом. Его нужно прочесть несколько раз и определить сложности в дикции. Эти отрывки нужно изолировать от всего текста и заучить как скороговорку. Темп проговаривания можно довести до быстрого. Это обеспечит запас прочности.

После выполнения технической работы можно заняться и творческой работой. Нужно прочесть весь текст как стихи. Они подскажут драматургию песни. Это позволит окрасить песню живыми эмоциями. После этого можно всё соединить воедино. Главное, чтобы в конечном итоге ни один компонент не пострадал. Внешнее оформление номера очень важно. Причем, все эти средства нужно применять так, чтобы они работали на создание цельного синтетического образа. Так же, не менее важна актёрская интерпретация – это взгляд на данный материал через своё, личное состояние и отношение, где вокальная техника является активной помощницей актёрского мастерства.

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

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

Важнейшая часть творческой работы детского вокального коллектива – концертно-исполнительская деятельность. Она является логическим завершением всех репетиционных и педагогических процессов. Публичное выступление на концертах и конкурсах вызывает у детей особое психологическое состояние, определяющееся эмоциональной приподнятостью, взволнованностью. Побывав на сцене в качестве артиста и

исполнителя, испытав сценическое волнение и удовлетворение от своего выступления, дети строят множество дальнейших планов, понимая, что для того, чтобы добиться успеха, нужно много работать над собой. Концертные выступления являются для детей стимулом к дальнейшей работе, побуждают быть всегда в хорошей исполнительской форме.

Успешность учебно-воспитательного процесса во многом зависит от того, как складываются отношения между педагогом, учащимися и родителями. Учитывается мнение родителей, их запросы. Они должны принимать активное участие в жизни коллектива: участвовать в разработке сценического образа ребёнка к каждому выступлению - подбирать аксессуары, концертные костюмы. Самое главное, что дают детям занятия вокалом кроме навыков сцены – это дисциплина, уважение к своему, чужому времени и труду.

Это очень важное качество в работе и в жизни.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ершова А.П. Влияние актерского творчества на всестороннее развитие личности школьника М:1991 – 173 с.
2. Кирюшин В.В. Эмоционально – образный анализ развивающих песен М.: Москва 2010 – 65 с.
3. Савкова З.В. Как сделать голос сценическим М.: Москва 2007 – 176 с.

Головачева Зульфия Мансуровна

преподаватель теоретических дисциплин МБУДО

«Детская музыкальная школа №18 им. М. Музафарова», Казань

#### **ЗНАЧЕНИЕ КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

#### **В РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ УЧАЩИХСЯ**

Для Детских музыкальных школ и школ искусств чрезвычайно актуальна проблема выявления, развития и поддержки одаренных детей. Одной из приоритетных задач становится формирование творческого человека,

обладающего высокой культурой, широкими и глубокими, постоянно обновляющимися и развивающимися знаниями.

На развитие творческой личности оказывают влияние следующие факторы: наследственность; специально организованное обучение; собственная активность ребенка, его удовольствие и радость от творческой деятельности; окружающий социум (родители, педагоги, дети).

Таким образом, возникает необходимость создания оптимальной среды для ребенка, которая будет:

1. Способствовать обогащению ребенка широким спектром эстетических впечатлений.
2. Направлять их творческую активность.
3. Создавать основу для разнообразных видов детской деятельности в едином культурном пространстве.
4. Создавать для детей ситуацию успеха - участие в фестивалях, конкурсах.

В основе работы с учащимися по развитию творческих способностей лежит постулат Сократа: «В каждом ребенке есть солнце, только дайте ему светить».

Для начала необходимо определить, что такое творчество и творческая личность. Творчество по природе своей основано на желании сделать что-то, что до тебя еще никем не было сделано или сделать по-новому, лучше. Иначе говоря, творческое начало в человеке - это всегда стремление вперед, к лучшему, к прогрессу, к совершенству, а творчество - это целенаправленная деятельность человека, создающая новые ценности, обладающие общественным значением.

В период обучения в школе в системе межличностных отношений ребенка с другими людьми возникает и развивается сложная гамма чувств, которые характеризуют его как уже социализированного человека. Это, прежде всего, самолюбие, выражающее стремление ученика не только к самоутверждению, но и к соперничеству с другими людьми. Чувство

ответственности, которое представляет собой способность ребенка понимать ситуацию и соответствовать существующим в социальном пространстве нормативам. Соревнование является важной характеристикой роста и развития детей, и играет активную роль в формировании необходимых для них волевых качеств, укрепления характера.

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

Один из самых действенных способов побудить творческую активность - это предложить участие в творческом мероприятии: фестивале или конкурсе. Детям хочется показать то, чему они научились, посмотреть, что умеют другие, им важно и само участие в творческом состязании, но не менее важно получить признание своей творческой деятельности, т.е. победить. Цель преподавателя – пройти путь от рутинной работы в классе до большой сцены, и так организовать свою работу, чтобы привести своего ученика к успеху. Конкурсная деятельность способствует решению следующих задач: обобщение методических знаний и опыта, расширение творческого потенциала детей, воспитание артистизма, формирование сценической культуры.

Конкурсная практика характеризуется целым комплексом целей. Одна из них - развитие учащихся, в процессе которого выступление на конкурсе становится итогом определенного этапа совместной работы ученика и преподавателя, весьма ценным показателем ее качества. От школьной системы контроля успеваемости детей - зачетов, экзаменов, контрольных уроков, открытых концертов - конкурсы отличаются наличием соревновательного компонента, требующего особенно высокой степени мобилизации способностей и усилий как детей, так и педагогов. Как показывает практика, именно после участия в конкурсе ребенка заинтересовывает процесс творческой деятельности. Он увлекается, начинает совершенствовать свои навыки. И вскоре появляются первые достижения и успехи.

Положительный опыт, приобретенный во время участия в соревнованиях, может впоследствии найти отражение в активном образе жизни на протяжении многих лет.

Школьный период в жизни ребенка даёт прекрасные возможности для развития способностей к творчеству. И от того, насколько были использованы эти возможности, во многом будет зависеть творческий потенциал взрослого человека. Как раз в этот период будет очень хорошо, если ребенок будет участвовать в различных конкурсах и фестивалях, это позволит раскрыть его способности и даст возможность реализовать свои амбиции. Таким образом, создавая условия для формирования у подрастающего поколения активной жизненной позиции, конкурсы и фестивали выполняют важнейшую функцию развития и социализации детей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Воспитание музыканта-исполнителя. // Советская музыка, № 2. 1980, 11-13 стр.
2. Бискер Л.М. Программа -Одаренные дети/// -Завуч.-2001. -№ 4.с. 39-45 стр.
3. Золотарева А.В. Дополнительное образование детей - Ярославль: Академия развития, 2004г, 304 стр.
4. Крюкова В. Детская музыкальная школа в системе дополнительного образования. М. Москва. 2007г, 34-48 стр.

Емелина Светлана Александровна  
преподаватель вокала и сольфеджио

МАУ ДО г. Набережные Челны

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

**КРЕАТИВНЫЙ ПОДХОД ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА  
В ПРОЦЕССЕ ОРГАНИЗАЦИИ ВНЕКЛАССНОГО  
МЕРОПРИЯТИЯ УЧАЩИХСЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ  
НА ПРИМЕРЕ АВТОРСКОГО СБОРНИКА  
«САМОБЫТНЫЙ АЛФАВИТ» КАК СТИМУЛ К ТВОРЧЕСКОЙ  
И КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВОСПИТАННИКОВ**

В современном образовании, в частности, музыкальном, проблема конкурсной деятельности учащихся приобретает актуальный характер, отражаясь в различных сферах деятельности педагога. В данной статье мы остановимся на раскрытии креативности в содержании образовательного процесса через личные примеры авторского творчества педагога, стимулирующие воспитанников к творческому «подражанию», сочинительству, творческим начинаниям в области музыкального, литературного и художественного искусства.

К вопросам креативности в процессе музыкально-педагогической деятельности обращаются многие исследователи, в числе которых Л.Г. Арчажникова, Д.Б. Кабалевский, В.Г. Ражников, С.Л. Старобинский и др. Креативный подход подразумевает активную творческую деятельность, направленную на оригинальное созидание, отклоняющееся от стандартного мышления [3;5].

Креативный подход, позволяет организовать деятельность педагогов-музыкантов образовательно-воспитательного процесса на новом уровне, стимулируя учащихся к личной творческой и конкурсной деятельности. Такого рода деятельность предполагает организацию занятий, в основе которых заложено творческое начало. Результативность педагога во многом определяет его творческий потенциал, готовность действовать оригинально,

нетрадиционно, используя инновации. Умение педагога импровизировать и интерпретировать (как в воспитательно-образовательном процессе, так и в процессе работы с учебным материалом) предоставляет ему возможность демонстрации материала в новом, нестандартном формате [1].

Креативность творческой личности всегда ищет публичной реализации. Соответственно, основной целью, внеклассного мероприятия для учащихся начальных классов детской школы искусств по авторскому сборнику «Самобытный алфавит» является формирование интереса к личным творческим авторским проявлениям: музыкального, литературного и художественного плана, в том числе стимулирование к творческой и публичной конкурсной деятельности учащихся посредством личного примера педагога. А также, знакомство воспитанников с шедеврами классической и современной музыки, посредством творческих рассказов и стихотворений по расширению словарного запаса и кругозора детей из сборника «Самобытный алфавит» С.А. Емелиной.

Оригинальность внеклассного мероприятия проявляется в новизне содержания и свежих взглядов посредством творческого сборника «Самобытный алфавит». Новизна авторского сборника С.А. Емелиной «Самобытный алфавит» в том, что каждое слово сочинения - небольшого стихотворения, скороговорки, высказывания или рассказа, начинается с одной заданной в заглавии буквы алфавита. Предлагаемый творческий сборник хорошее подспорье для педагогов и музыкальных руководителей дошкольного и школьного образования. Сборник способствует расширению словарного запаса детей, их кругозора, а также обогащает воспитанников новыми эмоциями, наполняя их творческим потенциалом. Сюжеты произведений, включённых в сборник легко театрализовать, дополняя и скрашивая содержание музыкальным материалом, наглядными пособиями и декорациями. Комплексность, межпредметность и связь с окружающей средой и бытом создают живую и творческую атмосферу, в процессе общения педагога и воспитанников.

Главная цель внеклассного мероприятия: формирование интереса к творческой реализации: музыкального, литературного и художественного плана, в том числе публичной и конкурсной деятельности учащихся.

В качестве основных задач выделим:

Образовательные:

- познакомить детей с произведениями классиков П.И. Чайковского «Молитва», М.П. Мусоргского «Богатырские ворота» из фортепианного цикла «Картинки с выставки», В.А. Моцарт «Менуэт», русскими и татарскими народными музыкальными образцами: мотивами, песнями, плясками; а также с литературным и авторским творчеством педагога С.А. Емелиной «Самобытный алфавит» и песней «Мама»;

Воспитательные:

- воспитывать любовь к творчеству;
- прививать любовь и проявлять интерес к классическому музыкальному и литературному творчеству, а также современным авторским образцам;
- Развивающие:
  - развивать творческий потенциал школьников через личный пример, посредством авторского сборника «Самобытный алфавит»;
  - развивать комплексное мышление, посредством интеграции предметов, в первую очередь, музыки и литературы;
  - развивать речь, мышление и память, в том числе музыкальную.

Предлагаем следующие материалы для внеклассного мероприятия, использование которых возможно в разделе активной слушательской деятельности и беседы (из сборника «Самобытный алфавит» С.А. Емелиной):

### **Рассказ на букву «М», «Мир музыки»**

Мир музыки – мир мгновений, мир музыкальных моментов. Миллионы музыкальных молекул манят меломанов. Множество мелодий музыкантов: Мендельсона, Мусоргского, Мариконе, Меладзе.

Музыкальный материал многих музыкантов – молитва.

«Молитва». Маэстро, можно! (*Слушание музыки, к примеру, П.И. Чайковский «Молитва»*)

Микрофон! Молодец! Молвлю, мне мила музыка Меладзе – милая, мелодичная, мечтательная, минорная...мажорная...

Маме можно могучего Модеста Мусоргского – музыка мощная, масштабная, - мастер! (*Слушание музыки, к примеру, М.П. Мусоргский*

Музыка мельчает... меланхоличная, малоценная. Может мир меняется, меняется менталитет? Может мы маловерны, мы меняемся?

Мыслите...

Моцарт «Менуэт» (*слушание музыки*) [Приложение 1].

*В заключении исполняется песня «Мама» С.А. Емелиной*

Мама, мой мир – музыка!

Также, примером включения творческого содержания в процесс слушания и беседы может послужить авторская разработка – рассказ «Сказка на букву «С» или Сегодня Сабантуй!», все слова которого начинаются с буквы «с», а в содержании отражены особенности татарского национального праздника - Сабантуя.

В тексте ниже представленной разработки в скобках отмечены возможные варианты включения в сказку музыкальных фрагментов (далее муз. фрагмент), позволяющих разнообразить действие танцевально-хореографическими номерами и театральным обыгрыванием описываемых событий. Выбор музыкального репертуара будет зависеть от предпочтений педагога, это могут быть и народная музыка, и шедевры классиков, и детские песни, и авторские сочинения. Выразительно зачитывать слова автора могут как воспитатель, так и сами школьники. Представляя собой самобытное оригинальное творчество, данная разработка может использоваться на любых других занятиях в школах и дошкольных организациях.

**«Сказка на букву «С» или Сегодня Сабантуй!»**

Сэлам! Сегодня Сабантуй! Светлое событие! Современники следуют старинным сказаниям, справляя Сабантуй! Собирают стол с самоваром,

сахаром, сладостями, сырниками, сочными, свежей сливой, салатами, сметаной, селёдкой, смородиновым сиропом! Стол скрашивают симпатично сложенные синие салфетки. Скатерть-самобранка! *(муз. фрагмент)*

Справа сооружены столы с самодельными сувенирами – статуэтками, свистульками, самолётками! Самыемышлёные соревнуются: сажают саженьцы, собирают сливу – со скоростью света! *(муз. фрагмент)*. Словно солдаты сражаются смелые силачи, сцепившись, стараются свалить соперника со скамейки. Состязание серьёзное, сложно сдёрнуть соперника со сруба! Сжав соседа, соперник стиснул силача, силком согнав со скамьи *(муз. фрагмент)*. Сочувствуем свалившемуся! Спрашиваем: «Сдался?». Сетует: «Столкнули!». Силача славим, спрашиваем:

- Сложно?

- Сложно! Славный соперник, стойко состязался!

Самое сложное соревнование – столб – семимильный ствол. Силачи соскальзывая стараются схватить с высоты сруба супер-сувенир - смартфон Samsung!

Сзади, с соседнего соревнования слышим:

- «Су, су!»- соперничают сверстники, - «...стекает, береги!» *(муз. фрагмент)*

Сооружена сцена. Славные самарские студенты спели «Сандугач» Салиха Сайдашева *(муз. фрагмент)*. Самородок саксофонист спешит сыграть со сцены Сочинение Страдивари *(муз. фрагмент)*. С саксофонистом сыгрался союз скрипачей, совместными силами сыграли современную сюиту. Сарафаны сверкают, сапожки стучат, слышится счастливый смех!

Советую сходить! *(муз. фрагмент)*

Таким образом, креативный подход педагога-музыканта в процессе организации внеклассного мероприятия учащихся начальных классов на примере авторского сборника «Самобытный алфавит» наполнит атмосферу класса новыми творческими эмоциями, вдохновит воспитанников на личные творческие начинания в области музыкального, литературного и

художественного искусства. В заключении внеклассного мероприятия необходимо создать ситуацию успеха, попросив сочинить каждого фразу, предложение, а возможно и четверостишие. Опираясь, на яркие приведённые примеры сборника «Самобытный алфавит», такие как, скороговорка на букву «Е», стихотворения «Профессии», «Жук женился», «Юрий», «Ярмарка» и многие другие

К примеру, «Гриша»

### **Стихотворение на букву «Г», «Гришин галстук»**

Гриша гладил галстук,

Галстук - голубой!

Гришенька галантный,

Говорят, герой!

В качестве домашнего задания воспитанникам рекомендуется продумать творческое выступление, в виде презентации, сочинения и зачитывания стихотворения, создания рисунка-ребуса (возможно, на одну из букв алфавита), сочинения инструментального произведения по стихам сверстников, или любое другое творческое проявление. Педагогу важно создать благоприятные условия для выступлений на следующем внеклассном мероприятии, стимулируя детей публикациями их творчества, возможными званиями «молодых авторов», «юных артистов самобытного жанра» на уровне класса и школы, и т.д.

Отметим, что созидательная деятельность педагога, не может не отразиться в воспитательно-образовательном процессе воспитанников. Так, личный активный пример педагога является доминирующей составляющей в творческой и концертной деятельности воспитанников.

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Абдуллин Э.Б., Николаева Е.В. Теория музыкального образования: Учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений/ Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 336 с.

2. Большой иллюстрированный толковый словарь русского языка: современное написание /В.И.Даль. - М.: Астрель: АСТ, 2008. – С. 209.

3. Зотова О. Н. Креативная основа формирования инновационно-педагогической направленности специалистов системы дошкольного образования / О. Н. Зотова // Молодой ученый. — 2011. — №4. Т.2. — С. 89-94.

4. Карманный татарско-русский и русско-татарский словарь / Составитель Ф.С. Сафиуллина. – Казань: Татарское кн. изд-во, 1996. – 285с.

5. Попов В. В., Круглов Ю. Г., Башмаков А. И. Креативная педагогика. Методология, теория, практика Издательство «Бином. Лаборатория знаний», 2012. - 319с.

Жигалова Татьяна Петровна

преподаватель фортепиано МБУДО

«Заинская детская музыкальная школа», Заинск

### **РОЛЬ РАБОТЫ НАД УПРАЖНЕНИЯМИ В РАЗВИТИИ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ**

*«Цель порождает мышечные ощущения». Станиславский.*

Фортепианная техника - это сумма умений, навыков, приёмов, при помощи которых пианист добивается нужного художественного и звукового результата. Скорость, сила, выносливость, чистота и отчётливость исполнения, владение всеми градациями фортепианного звука подчиняются стилистическим особенностям и характеру музыкального произведения. Контуры исполнительского замысла с самого начала указывают главное направление технической работы. Вне музыкально–художественной задачи техника не может существовать.

Где скрываются способности к приобретению техники? Что помогает или препятствует их развитию? Ответ один: «В самом исполнителе». Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе. Вывод: приобретает фортепианную технику лишь тот, кто имеет в ней потребность.

Способности к технике связаны, конечно, и с физиологическими

качествами рук. В работе надо искать способы, облегчающие преодоления технических трудностей, ставя перед собой музыкально-художественные задачи, не успокаиваясь, пока они не будут разрешены. Стремление к выразительному и совершенному в пианистическом отношении исполнению всегда остаётся главной пружиной технического продвижения.

Следует отметить еще один важный компонент - слух. Наблюдения показывают, что крупные виртуозы обладают слухом, все компоненты которого мелодическая звуковысотность, гармония, тембр находятся в гармоническом единстве. Однако для самой техники очень существенна способность ясно и отдельно слышать всю ткань, все звуки быстрого музыкального потока. Способность быстрого слышания или «слухосоображения», способности слуха ориентироваться в быстром темпе, превращается у профессионала в способность управления своими игровыми движениями. Если музыкант не обладает скоростным слухом, его пальцы, как бы много их ни тренировали, склонны выходить из повиновения, совершать любые ошибки.

Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь. По-разному происходит развитие пианиста. На различных этапах обучения на первый план выдвигаются то одни, то другие задачи. Развитие фортепианной техники в ДМШ осуществляется на специальном хорошо подобранном и продуманном материале.

Фортепианная педагогика в своей эволюции прошла длительный путь от элементарных представлений о развитии техники до понимания этого процесса как сложного взаимодействия умственного и физического труда, подчинённого художественно-исполнительским задачам.

В музыкально-исполнительском искусстве есть одна существенная особенность, отличающая этот род деятельности от многих других видов творческой работы. «Чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это

делать» - сказал А. Блок. В 16-17 веков работе над техническими упражнениями, как видом развития клавирной техники посвящены труды Рамо «Метод пальцевой механики» (1724 год) и Ф.Э. Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (1753, 1762 год). Для школ 18 - первой половины 19 веков характерен взгляд на техническую работу как на чисто физический процесс, не связанный с художественной стороной исполнительского мастерства. В Лондонской школе, во главе с Муцио Клементи, впервые появились инструктивные этюды на различные виды техники. В Парижской и Венской школах Луи Адама и Карла Черни работа над пианистическим мастерством понималась как процесс тренировки. Еще более радикальную позицию занимали Калькбреннер, Герц использующие специальные аппараты для пальцев. В связи с этим у исполнителей, использующих правила старой школы, растёт число профессиональных заболеваний рук. Возникают школы анатомо-физиологического направления, разрабатывающее рациональные приёмы движений, избавляющих пианистов от напряжения и переутомления. Но исследования Брейтгаупта, Эдвина Баха, Штейнгаузена были оторваны от художественной практики. Рассматривать проблемы техники в связи с конкретными музыкально-художественными задачами начали педагоги второй половины 19-20 веков: братья Рубинштейны, Лешетицкий, Сафонов, Бузони. Гофман писал: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой; пальцы должны и будут ей повиноваться». Бузони доказывал необходимость: «приспособить выполнение задачи к собственным возможностям».

Технические упражнения, подобранные для решения определенных звуковых и художественных задач и, доведенные до автоматизма, развивают профессиональные навыки, доводят до совершенства игровой аппарат. Владение проверенными многолетним опытом «полуфабрикатами» (по Нейгаузу) укрепляют мышцы и развивают пальцевую беглость, вырабатывают привычку к исполнению ряда технических формул, что облегчает труд

исполнителя в работе над музыкальным произведением.

В основе современной методики на начальном этапе основными задачами являются знакомство с музыкой, воспитание художественных представлений и постепенное освоение простейших игровых приёмов, необходимых для исполнения небольших пьес, входящих в репертуар первых лет обучения.

Для качественной и плодотворной работы за инструментом необходимо мотивировать ученика на осознанную работу, направить внимание на музыкальные цели, задачи, научить вслушиваться и характеризовать свое исполнение. Правильно подобранное упражнение приобретает конкретную практическую цель, связанную с музыкой. Начинается длительный путь приспособления к инструменту и развития фортепианной техники.

Почему нужны упражнения? Ребенок только начинающий осваивать инструмент не способен охватить все задачи, возникающие при исполнении пьес, которые разучивает. Ему необходимо думать о нотном тексте, правильно считать, искать нужные клавиши и выбирать пальцы. Упражнения в этом случае призваны ослабить контроль движений доведя их до автоматизма.

Упражнение должно содержать не более одной задачи, тогда внимание будет сосредоточено на достижении конкретного звукового результата и физическим ощущениям во время игры. Упражнения призваны помочь развитию ловких, точных и целенаправленных движений и вызывать у ребёнка чувство физического удовлетворения своей работой. Количество их не должно быть большим. Важно, чтобы ученик, усвоив задачу, мог использовать этот навык при исполнении пьесы.

К концу первого года обучения в этюдах и пьесах появляются гаммаобразные рисунки, гармонические фигуры, аккорды и другие типы изложения, составляющие основу фортепианной фактуры. На этой стадии обучения нельзя ограничиваться только упражнениями, необходимо знакомить ученика с типовыми формулами, на которых строится фортепианная техника.

Нейгауз различает восемь элементов фортепианной игры: от проблемы

«Взятие одной ноты» до «Полифония». А. Корто сводит всю фортепианную технику к пяти основным формам. Карл Черни по этим признакам систематизировал всю классическую технику.

В современной фортепианной педагогике различают: Гаммаобразные последовательные мелодические фигурации. Арпеджио. Октавы. Аккорды. Трели, тремоло. Двойные ноты. Скачки. Мелизмы.

Подводя итог анализу работ ряда представителей теории пианизма 17 - 20 веков, можно сделать следующие выводы. Крупнейшие, прогрессивно мыслящие музыканты, опровергли ориентацию фортепианной педагогике на физиологию как науку и выдвинули на первый план умственную, аналитическую работу в решении пианистических задач, подчинив это главной цели— развитию того, что Мартинсен назвал «звукотворческой волей». Он в своем капитальном исследовании дал наиболее полный анализ пути развития фортепианного искусства и педагогике.

Сейчас же остановимся на воспитании основного игрового ощущения – ощущение опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой (в его характерном и в то же время несколько отвлечённом виде). Первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара. Известно, что для активизации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Упражнение предполагает движение пальца, производимое почти полностью счёт своей собственной мускульной энергии. Роль руки в упражнениях сводится к минимуму, что грозит потерей, контакта с клавиатурой. Отказаться от пальцевого тренажа не представляется возможным. Следовательно, играющие на рояле должны научиться сочетать активный пальцевой удар с опорой пианистически свободной руки на клавиатуру.

Прежде чем перейти к рассмотрению предлагаемых упражнений, необходимо напомнить одно принципиально важное условие, любых фортепианных упражнений: слуховое внимание играющего никогда не должно

быть выключено, индифферентно.

При развитии физических возможностей пальцев существует один безусловный принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие целью развитие тех или иных мышц или групп мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой. Следовательно, для того, чтобы укреплялись пальцы, нужно играть именно пальцами. Первым условием упражнения является контроль над тем, чтобы удар пальца не подменялся каким-либо побочным движением руки. Выбор интенсивности пальцевого удара зависит от руки, её развитости и присущего ей мышечного тонуса – этой особой способности нашего психо-двигательного механизма к той или иной энергии действия. Максимально сильно, но самостоятельно и свободно – вот обязательное условие. Вторым обязательным условием упражнения является требование: подъём пальца, которому надлежит играть, производится одновременно с взятием предыдущего звука. Никаких повторных подъёмов пальца перед игрой допускать нельзя. Не надо пугаться, если вместе с нужным пальцем поднимутся и другие. Бороться с природой и препятствовать этим «сопряженным» подъёмам не нужно. Третье условие упражнения – значительный подъём пальца перед игрой, и точная направленность его в центр клавиши.

К описанным медленным упражнениям примыкают по своему назначению способ игры «трелями» и способ «с точками». После медленных, с высоким подъёмом пальцев, упражнений сразу играть в быстром темпе нельзя. К быстрому темпу нужно переходить постепенно и умело. По существу, это не так уж и сложно. Надо понять только, что высокий подъём пальцев, сильный удар необходимы в подготовительных упражнениях, имеющих своей целью активизацию пальцев. Играть так целесообразно только в медленном темпе. В подвижных и быстрых темпах высокий подъём пальцев вреден, так как забирает много лишней энергии и препятствует беглости. Потеря естественного весового ощущения, утомляемость рук, наступает тогда, когда навыки

медленной и крепкой игры механически переносятся на быстрые темпы.

Важнейшим музыкальным требованием также является знание темпа и ощущение энергии движения разучиваемого этюда. Учащиеся должны стремиться к настоящему темпу, который может отличаться от возможностей ученика и в пределах указанного автором обозначения. Ведь исполнение в настоящем темпе и является целью, ради которой происходит вся «черновая» работа. Напоминать об этом приходится потому, что встречаются учащиеся, у которых отсутствует мысленное представление о темпе. Они готовы подолгу, добросовестно бездумно проигрывать «свои вещи», в ожидании, что все образуется. Но когда дремлет голова, дремлют и пальцы! Осознание того, что способы игры в быстром темпе отличны от медленного вызвано простыми физиологическими потребностями. Играть быстро - играть «близко», а чтобы рука не уставала, нужно научиться отдыхать во время игры. В быстром темпе преодолеть неравенство наших пальцев целесообразнее всего при помощи всей руки. Причём очень важно понять, что «слабыми» пальцами являются не только слабые от природы 4-й и 5-й, но и любые другие, поставленные в силу фактурных особенностей, в «неудобное» положение.

К быстрому темпу надо переходить постепенно. Если в медленном темпе наше сознание может руководить взятием каждого звука, то в быстром это невозможно. Поэтому в темпе следует учить, небольшими отрывками. По мере выучивания увеличивается продолжительность отрывков, а также темп. Именно в это время нужно приспособиться к «рельефу» этюда, позаботиться об экономичности в движениях пальцев; осознать «кто» и «где» нуждается в помощи, научиться помогать этим пальцам лёгкими нажимами руки. Жизненный лозунг «слабым надо помогать», таким образом, становится и пианистическим лозунгом.

Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат способен выполнить необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному

подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя, причём подчинению автоматическому. Назначение музыкальной воли – управлять исполнительским процессом, а технического аппарата – ей подчиняться. Оба эти процесса с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве.

«Когда учащийся-пианист вполне овладеет материальной стороной, то есть техникой, перед ним открывается безграничный простор — широкое поле художественной интерпретации» И. Гофман

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. Изд. 3-е – М.: Музыка, 1978. – 289с.
2. Коган Г. Работа пианиста: методическое пособие. – М.: Классика-XXI, 2004. – 203 с.
3. Нэйгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: Методическое пособие - М.: Музыка, 1958. – 202с.
4. Перельман Н. В классе рояля. Изд. 3-е, доп. - Л.: Музыка, 1981. - 96 с.
5. Тимакин Е.М. «Воспитание пианиста». Методическое пособие, - М.: «Советский композитор», 1984г.- 156с.

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

#### **ЭЛЕМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ХОРА**

Процесс хорового пения в конечном счёте подчинён и устремлён к главной задаче – художественно-выразительному исполнению произведения или концертной программы. В умении интересно, убедительно, в соответствии

с авторским замыслом раскрыть в исполнении идейно-художественное содержание произведения, придать звучанию чёткую форму, определённую образно – эмоциональную выразительность и есть конечная цель и высшая награда участникам хора, дирижёру, а на концерте - и слушателям.

На концерте хор представляет живой творческий организм. Для сохранения творческо–исполнительского состояния дирижёр в процессе всей работы должен обращать особое внимание на развитие соответствующих навыков и знаний, которые обеспечивают, во-первых, профессионально грамотное, точное исполнение всех технических элементов авторской партитуры на основе хорошего овладения музыкальным и литературным текстом, и, во-вторых, способствуют эмоционально-образному пониманию и выражению в пении содержания исполняемого произведения. Все эти навыки в процессе исполнения составляют художественно-исполнительскую культуру хора.

Работа над звуком считается главной заботой и обязанностью любого исполнителя. С самого начала работы над произведением у певцов следует воспитывать вкус к выразительному, насыщенному, динамически разнообразному и красивому звучанию. Однако, при этом нельзя забывать, что красота звука – не самоцель. Работа над звуком – это не только техническая сторона дела, в ней активно участвуют и эмоциональные, и интеллектуальные способности исполнителя. Обычно хоровые дирижёры ведут работу по двум направлениям: поиск максимального разнообразия звуковых красок и достижение возможно большей певучести и напевности.

Именно человеческий голос остаётся непревзойдённым образцом певучести. Однако не многие хоры и хоровые певцы умеют по-настоящему петь. Не случайно дирижёру для выработки ощущения у них певучести приходится прибегать к образным сравнениям пения с игрой на скрипке, виолончели, духовых инструментах.

При воспроизведении непрерывно льющейся звуковой линии большую роль играет правильное дыхание, равномерный расход запаса воздуха в лёгких.

Этот навык представляет для исполнителей большую сложность, так как предполагает правильное взаимоотношение слуха и мышечно-физиологических ощущений в расходовании дыхания и формировании насыщенного, упругого звучания.

Проблема интонирования всегда была одной из самых острых и болезненных. Унисон хоровой партии – первооснова ансамбля в одноголосном изложении, который часто называют «унисонный». Однако достижение унисона – это лишь предварительное условие всякого ансамблевого музицирования. На интонирование мелодии влияет степень эмоционального восприятия музыки исполнителем, характер музыкальных образов, звуковысотный рисунок мелодии, её ладогармоническое и метроритмическое строение, тематическое развитие произведения, тональный план, динамические оттенки, темп, ритм. Одним из кажущихся на первый взгляд элементарных средств выразительности является размер, в котором излагается произведение. Правильное соблюдение размера определяет метроритмическую и темповую организацию. Метр имеет очень важное временное значение в организации исполнительского процесса. Метр – это «канва клеток-тактов, служащих для измерения движения музыкального процесса во времени. Причём в такте мы ощущаем не только клетку в целом, но и доли, членящие его на равные части» (Пазовский А.). Различные соотношения и сочетания сильных и слабых долей такта в исполнении относятся к понятию ритма. Дирижёру хора необходимо учитывать, что темпоритм исполнения хорового произведения связан не только с ритмом музыки, но и с ритмом поэтического текста. И хотя чаще ритм слова подчиняется ритму музыки, всё же в некоторых случаях расположение в стихах словесных (орфоэпических) акцентов является исходным моментом для определения группировки долей внутри такта. Исполнительский ритм в хоре в большей мере связан с характером произношения текста, дикцией. Хорошая дикция в хоровом пении является не только средством раскрытия поэтической мысли, но и средством подчёркивания ритма. Правда, бывает, что преувеличенное внимание дирижёра к дикции приводит к негативному

эффекту: пытаюсь особенно отчётливо выговаривать слова, певцы утяжеляют их и нарушают тем самым ритмическую остроту.

Важнейшим средством художественной выразительности в хоровом исполнении является динамика. Применяемые в музыкальной практике градации громкости относительны. Наиболее верны и определённые суждения о громкости звука в границах трёх качеств: тихо, умеренно, громко. Чётких рубежей между ними нет, поэтому при исполнении музыки не играет особой роли точное соблюдение того или иного оттенка. Важнее относительные различия, не зависящие от силы голоса и мощности звучания хора. Такая относительность динамических обозначений даёт исполнителям достаточный простор для проявления творческой инициативы.

Воздействие тембра на слушателя, как и воздействие динамики, непосредственно и сильно. Тембр может успокаивать, утомлять, раздражать, восприниматься как тёплый или холодный, ласковый или суровый, звонкий или скрипучий. Практика показывает, что воздействие силы звука на тембр хора в значительной степени зависит от опытности певцов. Руководителям хоров следует иметь в виду, что у неопытных хоровых певцов слуховое восприятие недостаточно развито. В формировании хорового тембра исключительна велика роль показа, который дирижёр осуществляет как при помощи голоса, так и посредством жеста. Поскольку характерной чертой участников хора является стремление (часто неосознанное) подражать манере пения руководителя, голос дирижёра часто становится своеобразным эталоном, по которому певцы «настраивают» свой тембр. В связи с этим понятно влияние, которое может оказывать на основной тембр хора хорошо развитый певческий голос дирижёра, под которым обычно подразумевается не сильный, но чистый и приятный голос с ярко выраженным тембром, легко ансамблирующий с другими, широкий по диапазону, достаточно ровно звучащий во всех регистрах и, что особенно важно, гибкий в тембровом отношении.

Единство вокально-технических навыков, умение пользоваться дыханием, звукообразованием, звуковедением, произношением текста,

сохранение чистого интонирования и строя, соблюдение метроритмической и темповой устойчивости, динамической и агогической выразительности – основные средства для достижения художественно-исполнительских задач. Уровень исполнительской культуры зависит от того, насколько дирижёр-хормейстер, наряду с другими элементами хоровой звучности, сумеет выработать у хора устойчивые навыки метроритмической и темповой дисциплины, умение в правильном соотношении чувствовать и исполнять основные динамические и агогические оттенки. Всё это составляет необходимую профессиональную основу исполнения и служит почвой для той или иной степени раскрытия индивидуальных исполнительских средств дирижёра, выявление его творческого подчёрка, дирижёрско-исполнительского дарования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Казачков, С.А. От урока к концерту/С.А. Казачков. - Издательство Казанского университета, 1990. -33с.
2. Музыкальный словарь Гроува / Пер.с англ. - М.: Практика, 2001. - 277с.
3. Анисимов А. Дирижёр – хормейстер/А.Анисимов. – Издательство «Музыка», 1976

Ильюшкина Виктория Витальевна  
преподаватель по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

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

#### **СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ МУЗЫКАНТА**

Для музыканта успешное выступление на сцене – это сложный творческий процесс, объединяющий техническую, умственную и психологическую работу. Даже идеально выученное произведение не гарантирует успеха на публике из-за высокого нервного напряжения. Стресс и

волнение – естественные чувства, которые испытывает каждый человек, и представители разных профессий рассматривают эту проблему сквозь призму своей специализации.

Известный пианист Лазарь Берман, например, признавался, что его сценические страхи были связаны с боязнью технических ошибок, тогда как оценка интерпретации его не слишком беспокоила.

Ученым в области музыкальной психологии, Леонидом Бочкарёвым, были выделены три группы мотивов, положительно воздействующих на исполнителя. Первое - мотивы, связанные с отношением музыканта к исполняемому произведению. Под этим он подразумевал увлеченность, погружение в творческий процесс. Второе - мотивы, связанные с отношением исполнителя к публике. Подчеркивается большое значение психологической подготовки к выступлению. Третье - мотивы, связанные с отношением к исполнительской деятельности.

Понимая природу своей профессии, исполнитель должен отдавать себе отчет в том, что артистическое волнение «абсолютно необходимо для успешного выступления». Появление волнения перед концертом должно вызывать радостно - приподнятое расположение духа. Многие музыканты - исполнители в своих воспоминаниях говорят о том, что чувство волнения и страха перед публикой с годами не проходит. Но именно творческое волнение мобилизует душевные силы человека, все его способности, предельно обостряет интуицию, помогает достигнуть того, чего в будничной обстановке не добиться. Артисту нужна публика. Сам факт того, что кто-то слушает и смотрит на вас, уже активизирует творческое самочувствие. Публика своей ответной реакцией воодушевляет исполнителя, вызывает у него душевный подъем, вдохновение. Владимир Спиваков заметил однажды, что вдохновение артиста и вдохновение публики взаимосвязаны, одно без другого не бывает. Нет большего огорчения для артиста, чем полупустой зал. Следовательно, проблема не в том, чтобы избавиться от волнения, а в том, чтобы душевной тревоге не перейти в панику. И тут решающее значение приобретает вопрос о

природе волнения. Неодинаковы психологические корни волнения, его мотивы, - отсюда и различия в масштабах в эмоциональной окраске.

Любой артист боится подвоха со стороны памяти, боится сбиться, запнуться, сфальшивить, допустить технический брак. Переживания такого рода вполне очевидны. Однако за этим скрываются и другие психологические пласты. Принципиально важно, что представляет собой доминирующий мотив деятельности. Исполнитель, стремящийся, прежде всего, продемонстрировать свои достоинства, самоутвердиться, произвести впечатление обрекает себя на предельно высокое нервно-психическое напряжение. Совсем иное психологическое состояние обрекает исполнитель, когда в переживаниях нет «эго», а концентрация его внимания всецело на творческой стороне дела, на самой музыке, на художественном образе. Когда внимание всецело поглощено работой, творческой задачей, то это способствует подавлению очагов возбуждения и беспокойства в коре головного мозга.

Многие полагают, что боязнь сцены – болезнь, практически не поддающаяся лечению. К счастью, можно воспользоваться рекомендациями музыкантов – исполнителей, следуя которым можно если не полностью избавиться от волнения, то хотя бы приспособиться к нему, обуздать разрушительную силу.

Первое: основательность и тщательность предварительной подготовки. Для музыканта - это стопроцентная готовность программы. Важна не только техническая, сторона дела, но и фактор психологического порядка. Сознание того, что всё в домашней работе сделано по «максимуму», - успокаивает, даёт душевное облегчение.

Второе: предварительно программа «обыгрывается». Проверяется материал на прочность в специальных условиях сцены, приобретает привычка исполнять эти произведения публично. Привычка - лучшее лекарство от волнения.

Третье: уделять необходимое внимание своему внутреннему самочувствию, воздействовать на собственную психику. Постараться найти внутренние «аргументы» и доводы, которые приглушат волнение.

Из опыта большинства выдающихся исполнителей следует, что нужное внутреннее состояние на эстраде обретается через сознательную и целенаправленную концентрацию внимания на таких вещах как музыкальная образность, качество звучания, фразировка, динамика, ритмическая нюансировка. Григорий Коган советовал не забывать о следующем: «перед выходом на сцену необходимо особенно упорно держатся мысленно за три спасительных образа – 1) ощущение основного характера произведения; 2) правильно установленную «единицу пульсации», определяющую ритм произведения и 3) начальные интонации «музыкальной речи». Если исполнителю удаётся вцепиться в материал, дальше всё наладится».

Возможно помочь себе перед выступлением и на физиологическом уровне. Снизить общее напряжение тела и успокоить нервную систему помогает поочередное напряжение и расслабление групп мышц (от стоп до лица), а также медленное, глубокое дыхание: вдох на 4 секунды, задержка на 7, выдох на 8.

Выступление на сцене всегда связано с переживанием, неожиданностью для даже самых опытных музыкантов. Лучшее всего излечивает от боязни сцены успех. Не медиками, не лекарственными препаратами, а сценические удачи – одна, другая, третья... Удача не просто субъективно приятна. Она ведет к существенным изменениям в психике человека. Меняется самооценка, повышается мнения о своих природных возможностях, укрепляется доверие к себе.

На воспоминание о своем успехе можно опереться при настрое на публичное выступление. «Ведите счет своим удачам» советовал небезызвестный Дейл Карнеги. Скорее всего, он был прав.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Коган Г. У врат мастерства. – М.: Классика – XXI, 2004. – 136 с.

2. Цыпин Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. – М.: Музыка, 2014. – 128 с.

Кадырова Люция Павловна

Заслуженный работник культуры РТ,  
преподаватель по классу виолончели  
высшей квалификационной категории

МБУДО «Заинская ДМШ», Заинск

### **ПОДГОТОВКА УЧАЩЕГОСЯ К КОНКУРСНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ**

В последние годы развитие общественной жизни в нашей стране становится все более интенсивным. Как создать условия для реализации желаний и планов талантливым детям, для выбора ими любимой профессии? От участия молодого поколения в различных сферах общественной жизни страны зависит не только социально-экономическое, политическое развитие современной России, но и ее духовное возрождение. Поэтому одним из ключевых направлений деятельности педагога на современном этапе является формирование духовно богатой, талантливой молодежи, готовой включиться в активную созидательную деятельность.

Рассмотрим этот вопрос с точки зрения педагога, который работает с детьми в сфере дополнительного музыкального образования не один десяток лет.

В настоящее время в музыкальной школе учатся дети с разными природными данными, с разным отношением к учебе, с разными возможностями эмоционального восприятия музыки. Но почти всех учеников объединяет желание выразить себя через концертное выступление или участие в конкурсе, фестивале. У них есть врожденное желание сравнивать себя с другими. Такая «игра» полезна для развития ребенка во всех отношениях, и является хорошей подготовкой к конкурсной борьбе, которая неизбежна в их взрослой жизни. Участие в конкурсах должно стать неотъемлемой частью

жизни детей, которые занимаются такими видами художественно-творческой деятельности, как инструментальная музыка, хоровое пение, вокал, хореография и т. д. и мечтает построить на этом свое профессиональное будущее. Поэтому роль педагога подобрать тот «золотой ключик» к ребенку, найти тот конкурс или фестиваль, который даст возможность проявить свой талант через сценическое выступление. Благо, что сейчас конкурсов и фестивалей огромное количество, разные по уровню и с разными требованиями.

Педагогу важно донести до ученика и родителя очень важную деталь перед тем как ребенок выйдет на сцену: ученик должен понимать, что выступление - это не моментальное действие, а каждодневная кропотливая работа, требующая временных и эмоциональных затрат. Важно знать, что жюри оценивает не личность самого ребенка, а его исполнение. А для этого необходима очень хорошая подготовка. Большинство зрителей хотят ощутить эмоциональный заряд от выступления юного артиста. Даже допуская незначительные ошибки, исполнитель может завоевать признание и восхищение присутствующих в зале людей, если сумеет полно и искренне выразить чувства, которые хочет им донести. Надо понимать, что оценки музыкальных конкурсов всегда субъективны. Конечно, члены жюри всегда опираются на свой профессиональный опыт, интуитивно, но, и как у всех людей, у них могут быть репертуарные предпочтения, в том числе и в манере исполнения произведения, поведении артиста на сцене. Музыкальность и стилистические особенности, творческое, личное отношение к исполняемому произведению, умение преодолевать музыкально-технические и психологические проблемы во время выступления – все это повышает шансы конкурсанта получить высокую оценку жюри и запомниться зрителям. Именно поэтому успешное выступление на конкурсе требует системной и продуманной работы как педагога, так и ученика.

Конкурсы являются важным этапом в формировании исполнительского мастерства. Участие в них способствует развитию технических навыков,

художественного мышления и психологической стабильности, а подготовка - процесс небыстрый и полностью продуманный. Для многих известных исполнителей победы на престижных конкурсах становились стартом международной карьеры, как это произошло, например, у виолончелистов Мстислава Ростроповича, Йо-Йо Ма и Пабло Казальса. А для учеников ДМШ в основном это старт для будущего обучения в ССМШ, колледжах и консерваториях, появляется заинтересованность в глубоких занятиях и желание развиваться и совершенствоваться.

Подбор репертуара — один из ключевых этапов подготовки. Конечно же, программа должна соответствовать требованиям конкурса и демонстрировать разные стороны исполнительского мастерства: техническую виртуозность, музыкальность и выразительность, стилистическое разнообразие. Здесь очень важно учитывать и сильные стороны учащегося.

Подготовку к конкурсу условно можно разделить на несколько этапов:

1. Техническая подготовка учащегося. Это регулярные занятия гаммами, арпеджио, штрихами и этюдами на различные виды техники помогают укрепить и нарастить базу. Важно уделять внимание качеству штрихов, точности переходов, смене позиций и струн, интонации, не забывая о свободе исполнительского аппарата, понимая, что с проблемным аппаратом ребенку будет сложно показывать приличный уровень исполнения произведений;

2. Художественная интерпретация музыкального произведения. Здесь задача музыканта не только в точном исполнении нотного материала, но и в глубоком понимании стиля произведения, его формы и драматургии, независимо от того, в каком классе учится исполнитель. Полезно изучать биографию композитора, исторический контекст и различные исполнительские традиции, ведь только погружение в эпоху композитора даст точное стилистическое попадание при исполнении произведений юными музыкантами. Пользу аудио знакомства с различными исполнителями трудно переоценить - с ними появляется понимание традиции исполнительства и к каким стандартам нужно стремиться ребенку;

3. Работа с концертмейстером играет очень важное место в подготовке ученика к конкурсному или концертному выступлению. Практически всегда программа включает произведения с фортепиано и главную роль играет взаимодействие ребенка с концертмейстером. Особенно это важно для детей младших классов, так как не всегда до конца сформирован слух и ритм. Концертмейстер должен быть в это время опорой ребенку, потому что в аккомпанементе закладываются слуховые ориентиры, не дающие потерять мелодическую основу. Совместные репетиции помогают выработать единое понимание темпа, динамики, фразировки и общей стилистики. На первоначальных этапах важны частые репетиции.

4. Сценическая подготовка. Психологическая устойчивость - очень важная составляющая в подготовке к конкурсному выступлению. Это один из решающих факторов успешного выступления ребенка. Как вырабатывается психологическая устойчивость к сцене? На мой взгляд, очень полезны регулярные обыгрывания программ, концертные выступления, открытые уроки и т. п., выступления перед аудиторией, которые помогают привыкнуть к сцене и контролировать волнение. В основном на таких концертах преобладает детская аудитория, что очень подбадривает юных конкурсантов. Волнение перед конкурсом — естественное состояние для любого исполнителя. Я стараюсь донести, что нужно научиться воспринимать его как источник энергии, а не как препятствие. Методы концентрации, дыхательные упражнения и мысленная репетиция помогают снизить уровень стресса и повысить уверенность на сцене.

Педагог играет ключевую роль в подготовке ученика к конкурсу. Он помогает выбрать программу, контролирует техническую и художественную работу, а также поддерживает ученика психологически. Взаимное доверие и сотрудничество между учеником и преподавателем создают условия для достижения высоких результатов.

Подготовка к конкурсам любого уровня — это сложный и многогранный процесс, включающий техническую, художественную и психологическую

работу. При грамотной организации занятий и поддержке педагога участие в конкурсах становится важным этапом профессионального роста ученика и способствует формированию исполнительского мастерства.

Латыпова Анастасия Тагирзяновна  
концертмейстер высшей квалификационной категории  
МАУ ДО г. Набережные Челны  
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

## **БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В РАБОТЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ**

Хореографическое отделение детской школы искусств играет важную роль в развитии творческих способностей детей, формировании их эстетического вкуса и физической культуры. Хореографическое образование позволяет детям не только освоить основы танцевального искусства, но и развить дисциплину, целеустремленность, уверенность в себе и коммуникативные навыки. В процессе обучения дети знакомятся с разнообразием хореографических жанров, от классического балета до современных танцевальных направлений, что способствует их всестороннему развитию.

Значение хореографического образования для детей трудно переоценить. Оно помогает детям выразить свои эмоции и чувства через движения, развивает их музыкальный слух и чувство ритма, способствует физическому развитию и укреплению здоровья. Кроме того, занятия хореографией формируют у детей умение работать в коллективе, развивают навыки самопрезентации и публичных выступлений, что особенно важно в современном обществе.

Роль преподавателя и концертмейстера в образовательном процессе хореографического отделения является ключевой. Преподаватель хореографии не только обучает детей техническим аспектам танца, но и передает им любовь к искусству, вдохновляет и мотивирует на достижение высоких результатов.

Преподаватель формирует учебный процесс таким образом, чтобы каждый ребенок мог максимально раскрыть свой потенциал, учитывая его индивидуальные особенности и уровень подготовки.

Концертмейстер, в свою очередь, обеспечивает музыкальное сопровождение занятий и выступлений, что является неотъемлемой частью хореографического образования. Правильный подбор музыкального репертуара, умение адаптировать музыкальный материал под конкретные танцевальные номера и тесное сотрудничество с преподавателем хореографии позволяют создать гармоничное и вдохновляющее образовательное пространство. Концертмейстер помогает детям развивать музыкальный слух и ритмическое чувство, что является важным аспектом хореографической подготовки.

Работа преподавателя хореографического отделения строится на основе ряда ключевых принципов, которые помогают не только обучать детей технике танца, но и формировать их личностные качества и творческий потенциал. Преподаватель хореографии в Детской школе искусств ставит перед собой несколько главных целей. Основная из них — всестороннее развитие учеников через обучение танцевальному искусству. Это включает в себя формирование технических навыков, развитие артистичности и музыкального восприятия, а также воспитание дисциплины и трудолюбия. Преподаватель стремится не только к техническому совершенству учеников, но и к развитию их внутренней уверенности, творческого мышления и способности к самовыражению через танец.

При построении учебного процесса преподаватель обязательно учитывает индивидуальные особенности каждого ученика. Это требует гибкости и адаптивности в методах преподавания. Занятия должны быть соответствующими возрасту и уровню подготовки детей, что позволяет создать комфортную и продуктивную образовательную среду. Для младших детей преподаватель часто использует игровые формы обучения, чтобы сделать процесс более увлекательным и доступным. В то время как старшие ученики

могут заниматься более сложными техниками и изучать более глубокие аспекты хореографии. Индивидуальный подход также включает в себя учет психологических особенностей учеников. Преподаватель должен быть внимателен к эмоциональному состоянию детей, их мотивации и уверенности в себе, что позволяет создавать поддерживающую атмосферу, в которой каждый ребенок чувствует себя ценным и мотивированным на дальнейшее развитие.

Для мотивации учеников и развития их творческих способностей преподаватель использует различные методы. Важным аспектом является создание позитивной атмосферы, в которой дети чувствуют себя вдохновленными и поддержанными. Это может включать в себя поощрение за достижения, организацию конкурсных мероприятий и участие в различных творческих проектах. Преподаватель также может вводить элементы соревнования и самовыражения через создание уникальных танцевальных постановок, в которых ученики могут проявить свои индивидуальные таланты. Интересные и разнообразные задания, такие как создание собственных хореографий или участие в конкурсах, способствуют развитию их креативности и артистических навыков.

Эффективное взаимодействие с родителями является важным аспектом работы преподавателя. Регулярные консультации с родителями помогают поддерживать их вовлеченность в образовательный процесс и обеспечивают согласованность в подходах к обучению. Преподаватель информирует родителей о достижениях и проблемах их детей, что позволяет совместно находить решения и поддерживать детей в их хореографическом развитии. Создание благоприятной образовательной среды включает в себя не только физические условия для занятий, но и психологический климат. Преподаватель работает над созданием атмосферы уважения, доверия и сотрудничества как в коллективе учеников, так и в отношениях с родителями. Это способствует тому, чтобы дети чувствовали себя уверенно и могли сосредоточиться на своем обучении и развитии.

Работа концертмейстера также играет значительную роль в успешном хореографическом обучении. Концертмейстер обеспечивает музыкальное сопровождение для занятий и выступлений, что является неотъемлемой частью хореографического образования. Его роль заключается в создании гармонии между музыкой и танцем, что помогает детям лучше понять и интерпретировать хореографические задания. Концертмейстер поддерживает атмосферу, способствующую творческому развитию и вдохновению учащихся.

Важнейшими задачами концертмейстера являются подбор музыкального репертуара и интерпретация музыкального материала. Он должен учитывать особенности хореографических номеров, что требует глубокого понимания как музыки, так и танца. Это включает в себя выбор подходящих произведений, которые соответствуют стилю и настроению танцевальных композиций, а также адаптацию музыкального материала под конкретные хореографические задачи.

Сотрудничество с преподавателем хореографии является ключевым аспектом работы концертмейстера. Вместе они согласовывают ритмические и темповые решения, выбирают музыкальные произведения и создают музыкальное сопровождение для танцевальных номеров. Это требует взаимопонимания и синхронизации, чтобы обеспечить идеальное сочетание музыки и движения. Концертмейстер должен быть готов к изменениям и корректировкам в музыкальном сопровождении, чтобы поддерживать динамику и выразительность хореографического номера.

Концертмейстер также играет важную роль в обучении детей музыкальному слуху, ритмике и координации движений. Он может проводить специальные занятия или тренировки, направленные на развитие этих навыков. Эффективное взаимодействие с учениками требует терпения и умения доступно объяснять сложные музыкальные концепции, что помогает детям лучше воспринимать музыкальный материал и улучшает их координацию и синхронность движений с музыкой.

Работа преподавателя и концертмейстера в хореографическом отделении Детской школы искусств представляет собой важный и взаимосвязанный процесс. Преподаватель фокусируется на всестороннем развитии учеников, формируя их танцевальные навыки и артистизм, а также создавая поддерживающую образовательную среду. Концертмейстер дополняет этот процесс музыкальным сопровождением, обеспечивая гармонию между музыкой и танцем. Эффективное сотрудничество между преподавателем и концертмейстером способствует раскрытию творческого потенциала детей, их эмоциональному и профессиональному развитию. Вместе они создают условия для успешного обучения и формирования будущих артистов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева Л.М. Пластика. Ритм. Гармония [Текст]: Самостоятельная работа учащихся для приобретения хореографических навыков: учебное пособие для студентов высших и средних учебных заведений искусств и культуры / Л.М. Авдеева. - СПб.: Композитор, 2006. - 51 с.
2. Богданов Г.Ф. Работа над танцевальной речью. Ч.1 [Текст] / Г.Ф. Богданов. -Котельнич, 2006. - 160 с.
3. Калугина О.Г. Методика преподавания хореографических дисциплин [Текст]: учебно-методическое пособие / О.Г. Калугина. – Киров: КИПК и ПРО, 2010. – 123 с.
4. Каргина З.А., Технология разработки образовательной программы дополнительного образования детей. [Текст] / З.А. Каргина // Внешкольник. Воспитание и дополнительное образование детей и молодежи. – 2006. - № 5. – с.11 – 15.

Луговая Татьяна Геннадьевна  
преподаватель по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

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

## **АССОЦИАЦИИ КАК ОСОБЫЙ СПОСОБ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ**

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

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

### **Психологическая природа ассоциаций в музыкальном восприятии**

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

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

Механизм ассоциаций включает операции:

- сравнения (соотнесение музыкального звучания с известными явлениями);

- сопоставления (выстраивание параллелей между разными пластами восприятия);

- уподобления (перенос свойств одного объекта на другой);

- смысловых аналогий (поиск глубинных соответствий).

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

### **Виды музыкальных ассоциаций**

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

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

- **пространственно-визуальные** – вызывают образы природы, архитектуры, цвета, света;

- **двигательно-кинестетические** – провоцируют ощущение движения, жеста, танца;

- **сюжетно-нарративные** – наводят на мысли о событиях, персонажах, сценах;

- **темброво-тактильные** – ассоциируются с материалами, температурой, фактурой.

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

- визуальную ассоциацию с рассветом;

- кинестетическую – с лёгким порывом ветра;

- эмоциональную – с чувством умиротворения.

### **Средства музыкальной выразительности как «проводники» ассоциаций**

Ассоциативный потенциал музыки реализуется через её базовые элементы:

- **мелодия** – её контур, диапазон, направление движения порождают образы подъёма/падения, полёта, шага и т. п.;

- **ритм** – вызывает ассоциации с пульсом, походкой, работой механизмов, природными циклами;

- **гармония** – через ладовые и аккордовые краски создаёт настроения (светлое/мрачное, напряжённое/разрешённое);

- **тембр** – ассоциируется с голосами, инструментами, природными шумами, материалами;

- **динамика и агогика** – передают энергию, напряжение, дыхание;

- **фактура** – вызывает ощущения плотности, прозрачности, многослойности.

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

### **Роль исполнителя и слушателя в актуализации ассоциативного образа**

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

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

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

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

### **Примеры ассоциативной образности в музыке**

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

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

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

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

### **Заключение**

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

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

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

### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: «Музыка», Ленинградское отделение, 1971. – 246 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – 418 с.

3. Живов В. Л., Аликина Е. В. Ассоциативные представления в музыкальном исполнительстве и педагогике // Вестник МГУКИ. – 2019. – С. 143-148.

4. Каган М. С. Музыка в мире искусств. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2025. – 218 с. – (Антология мысли). – URL: <https://urait.ru/bcode/564145> (дата обращения: 06.12.2025).

Маликова Алсу Рафисовна

преподаватель по классу фортепиано,  
высшей квалификационной категории

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

### **МЕДЛЕННЫЙ ТЕМП, КАК ОДНО ИЗ НЕОБХОДИМЫХ УСЛОВИЙ В РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

*«Умные пианисты занимаются в медленном темпе. Ибо им нужно время, чтобы между звуками понять, удалось ли достичь желаемого. И что еще нужно сделать, чтобы улучшить достигнутое. Некоторые пианисты могут думать быстро. Не следует их путать с теми, кто не думает вовсе, а потому - упражняются быстро».*  
В. Маргулис.

Процесс работы над музыкальным произведением всегда привлекал внимание музыкантов, теоретиков. Много исследований было посвящено этой теме. В основном все рассматривают работу над музыкальным произведением как поэтапный процесс. Вопрос о работе в медленном темпе затрагивают лишь частично, «вскользь», хотя все подчеркивают ее необходимость.

Очень часто учащиеся игнорируют работу в медленном темпе, считая, что это скучно и утомительно. А некоторые сидят часами и просто бездумно, отстукивают все произведение. В этом случае важна роль педагога. Необходимо объяснить учащемуся, что игра в медленном темпе - важная форма работы над произведением. По словам Е. Либермана, «медленный темп – это быстрый как бы в увеличении. Именно в медленном темпе процесс формирования навыков протекает наиболее успешно. Медленный темп создает благоприятные условия для вслушивания, поиска удобных игровых ощущений. А. Иохелес говорил: «Все дело в концентрации внимания на игровых

ощущениях при ровной однообразной игре в форте. Самое трудное – сыграть в первый раз так медленно, чтобы каждый палец сознательно ударял посередине клавиши и чтоб в этом была какая-то плавность».

Необходимо отметить, что нежелательная игра в медленном темпе долгое время. Внимание притупляется, часто закрепляются неправильные навыки, потому время от времени нужно пробовать играть в более быстрых темпах. «Медленная игра, несомненно, основа быстрой игры; но быстрая игра не есть непосредственный результат медленной работы. Нужно пробовать играть быстро, делая это все чаще и чаще, с постепенным увеличением скорости, хотя бы даже ценой временной утраты ясности. Это утрата легко восполняется при последующих возвращениях к медленной работе». Таким образом, переход к быстрому темпу должен происходить постепенно.

Следует сказать о периодическом возвращении к медленному темпу на последнем этапе работы над произведением. Для того, чтобы проверить надежность механизмов памяти, избавиться от чрезмерного влияния механической игры и просто для медленной сознательной работы над деталями. Медленная работа – это не только формирование, закрепление и автоматизация навыков, но и вслушивание в процесс исполнения произведения с учетом всех деталей, сознательная и целенаправленная работа. Переход к быстрому темпу должен осуществляться постепенно, а не рывком. При соблюдении этих условий качество исполнения будет на должном уровне.

Работа над произведением очень сложный процесс, включающий в себя несколько этапов. От правильной, осознанной и качественной работы на всех этапах зависит успешность выступления. Каждый музыкант вырабатывает свои принципы работы над произведением. Выделяют два основных типа работы.

При первом типе – процесс ясно расчленяется на отдельные этапы, каждый из которых характеризуется своей особой задачей и своими способами действия. Таких этапов обычно бывает три. Вот как характеризует эти этапы Г. Р. Гинзбург: «Я бы сказал, что работа над произведением можно разделить на три этапа. На первом этапе – зарождение образа: надо как-то себе представить

вещь. Второй этап – это элементарная работа: установка аппликатуры, изучение сочинения. Третий этап – это то, что я называю приспособлением; ведь представление может быть правильным, но когда сталкиваешься практически со всеми трудностями и сложностями почти готового исполнения, то оказывается, что надо это произведение в какой-либо мере приспособить к себе.

Образ создается постепенно, начиная с первого этапа, но чем дальше, тем он становится рельефнее, яснее, дополняется, улучшается, и в конце концов приходишь к тому, что получается исполнение в какой-то мере удовлетворяющее тебя. В поисках – как наиболее ярко, наилучшим образом передать образ – всегда бывает целая серия ошибок и поправок.

Количество времени и сил, затрагиваемых на тот или иной этап, зависит от произведения, его стиля, автора и других моментов».

Обобщая это высказывание, можно сказать: первый этап первоначального формирования музыкального образа; второй этап – это этап технического (главным образом, двигательного) овладения произведением; третий этап – это этап художественной реализации музыкального образа.

Разумеется, такая характеристика является в значительной мере условной. Такой тип работы был ведущим в деятельности Э. Гилельса, Г. Гинзбурга, М. Гринберг, Я. Зака, Л. Оборина и Я. Флиера.

При втором типе мы находим целостный, не расчленяющийся на этапы, процесс работы, в котором решение отдельных задач не является основанием для разделения процесса работы на ясно ограниченные и более или менее двигательные отрезки времени. Такой тип работы характерен для К. Игумнова, Г. Нейгауза и С. Рихтера.

Несмотря на различные типы работы, существуют общие принципы работы.

- осознание целого, выстраивание концепции,
- работа над реализацией музыкального образа.

Одним из основных условий технического и художественного освоения произведения является использование различных приемов работы, к числу которых относится и игра в медленном темпе.

«Я не знаю этой вещи так хорошо, чтобы играть ее медленно», - сказал однажды Ф. Лист. Значение занятий в медленном темпе признается всеми. «Я начинаю заниматься страшно примитивно, говорила М. Гринберг, - разбирая пьесу по частям и играя медленно каждую из частей раза по три-четыре. Это продолжается довольно долгое время, пока я не почувствую, что мне очень хорошо в смысле пальцев». «Старинный принцип «медленно и сильно» в отношении техническом не только потерял своего смысла, но, пожалуй, даже приобрел новый», - утверждал Г. Г. Нейгауз. Без медленной игры музыканту – исполнителю – будь то учащийся или зрелый, опытный мастер - не обойтись.

На начальном этапе работы над произведением медленная игра дает возможность вникнуть во все детали и соотношения музыкальной структуры; уяснить ее связи (по известным высказываниям пианистов, это значит рассмотреть музыку как бы «сквозь увеличительное стекло», как «замедленный фильм»).

На втором этапе пианист осуществляет поиски, выработку форм движений, наиболее отвечающих задуманному плану исполнителя. Такая работа проводится также в медленном темпе с тем, чтобы можно было внимательно вслушиваться и наблюдать за качеством звучания и каждым элементом музыкальной ткани. Осуществляется «регулировка звучности». Только в медленном темпе формируются навыки – технические, первую очередь.

Очень важно до получения полной уверенности в закреплении и автоматизации движений, наблюдать за точностью выполнения аппликатуры, деталей движений, пластики мелодических линий, динамическими и колористическими соотношениями, постепенно переходя от медленного темпа к более быстрому и вновь возвращаясь для проверки к медленному.

О втором этапе Э. Гилельс говорил: «Тут просто хочешь играть медленно, чтобы посмотреть, проследить, как протекает движение рук, найти, например, правильное положение при скачке других технических задачах».

На третьем этапе большинство пианистов подчеркивает необходимость играть произведение целиком. Важно учесть, что при повторениях пропадает свежесть впечатлений, внимание исполнителя притупляется, из-за чего движения могут потерять свое качество и, как говорят пианисты, «забалтываются». Автоматизация навыков освобождает пианиста от наблюдения за деталями движений, экономит нервную энергию и способствует свободе, но она же вызывает и ослабление внимания. Поэтому даже выработанные навыки требуют подкрепления их в медленном темпе.

Кстати, игра в медленном темпе страшит пианиста и от закравшихся текстовых неточностей. Многократное повторение выученного произведения в быстром темпе вносит автоматизацию не только в движение, но и само исполнение и может привести к механической и формальной игре, к штампам, потере свежести чувств. Во избежание этого иногда полезно отложить на некоторое время готовое произведение, подобно тому, как художник закрывает законченную картину, чтобы потом увидеть ее «свежим глазом». В этот период музыкальное произведение созревает в музыкально – слуховых представлениях исполнителя, ему открываются новые выразительные стороны, становятся очевидными недочеты, незамеченные в свое время.

Но такие перерывы в работе полезны при освоении художественного образа, техническая же сторона требует подкрепления повторной работы в медленном темпе. На последнем этапе работы медленная игра служит своего рода защитным средством против слишком механической игры.

Итак, мы видим, что принцип работы в медленном темпе является необходимым условием на всех этапах работы над произведением. «Медленность движений при воспитании новых навыков необходимы, потому что при медленном движении получается ясное ощущение каждого движения, не заслоняемое ощущением от следующего движения, и легче вырабатывается

то предваряющее торможение, которое делает игру свободной и ровной. К медленной игре необходимо возвращаться после окончательного усвоения музыкального произведения, проигрывание в медленном темпе даже хорошо усвоенных пьес есть одно из важных средств сохранения и дальнейшего совершенствования техники».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.2 - М.,1962.
2. Гинзбург. Л. С. О работе над музыкальным произведением. - М.,1981.
3. Коган. Г. М. У врат мастерства - М., 1969.
4. Левин И. Основные принципы игры на фортепиано - М.,1978.
5. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста - М., 1984.
6. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище - М., 2002.

Минигалеева Гульнара Вильдановна

преподаватель по классу баяна первой квалификационной категории

МАУ ДО города Набережные Челны

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

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

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

Для того, чтобы донести произведение до слушателя исполнителю необходимо владеть музыкально-выразительными средствами. В арсенале

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Legato – связная игра. Штрихи легатиссимо и легато имеют очень широкое распространение. Штрих легато является важнейшим средством кантиленной игры. Поэтому им должен в совершенстве владеть каждый баянист, если он хочет, чтобы «пение» его инструмента не прекращалось, а звучание было ровным и плавным. Исполняемые этим штрихом народные песни звучат особенно хорошо. При игре легато пальцы располагаются на клавиатуре, поднимать их высоко нет никакой необходимости, не следует с излишней силой давить на клавишу. Баянист должен запомнить с первых шагов обучения, что сила звука не зависит от силы нажатия клавиши

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

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

Ясное слуховое представление штриховой палитры и забота о её разнообразии должны сопровождать работу над каждым музыкальным произведением. Кроме того, каждый штрих имеет множество градаций, которыми нужно уметь пользоваться в зависимости от интонационно-

смыслового содержания того или иного отрезка музыкального материала. Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла.

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

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

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

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

Сопоставления и сравнения нередко служат основой для вопроса и облегчают ребенку поиски ответа. Но и независимо от «метода вопросов» проведение аналогий или поиски различий между музыкальными явлениями наталкивают обычно ученика на размышления. Вводимые этим путем новые представления, понятия и образы становятся возбудителями фантазии.

Музыкально-исполнительская педагогика пользовалась и продолжает пользоваться этим методом работы с учениками.

#### ЛИТЕРАТУРА:

1. Алексеев, И. Методика преподавания игры на баяне. - М: Музгиз, 1960. - 156 с.
2. Гат, Й. Техника фортепьянной игры. - М: Музгиз, 1959. - 232 с.
3. Егоров Б. Баян и баянисты. В.6.-М., 1984. – 60 с.
4. Липс Ф. Искусство игры на баяне. - М., Музыка, 2011. – 144 с.
5. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. — М.: Музгиз, 1983 – 92 с.

Мусина Регина Раисовна

преподаватель по классу фортепиано, концертмейстер  
высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

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

#### **ПРОБЛЕМЫ МОТИВАЦИИ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ ДШИ: ВОЗМОЖНЫЕ ПУТИ РЕШЕНИЯ**

Для реализации успешного обучения детей в ДШИ и ДМШ, достижения качественных результатов в работе педагога необходимо единение нескольких факторов. Это и присутствие творческой одаренности учащегося, и высокий профессионализм преподавателя, заинтересованность и поддержка ближайшего окружения ученика, а также высокая мотивация к учебе самого ребенка. Как правило, в начале обучения в музыкальной школе большинство учащихся занимается с желанием. Детям интересно разучивать новые пьесы, осваивать новые технические приемы игры на инструменте, а доступность исполняемого репертуара позволяет ученику относительно быстро получить удовлетворение от результатов своего труда. В старших классах сложность репертуара возрастает, на его освоение уходит значительно больше сил и времени, и не у каждого ребенка хватит усидчивости и трудолюбия для достижения

поставленных перед ним целей. Интерес к занятиям снижается, качество обучения падает.

Для поддержания интереса к учебе, сохранения мотивации учащихся на высоком уровне в арсенале приемов работы педагога должны присутствовать: учет возрастных особенностей учащихся, создание ситуаций успеха, формирование адекватной самооценки ребенка; выбор действия в соответствии с возможностями ученика, использование проблемных ситуаций и дискуссий, создание атмосферы взаимопонимания и сотрудничества, эмоциональная речь учителя, разнообразная форма проведения уроков, использование познавательных и дидактических материалов, игровых технологий, интернет-ресурсов.

Сохранение мотивации к обучению в музыкальной школе носит особенный характер и предполагает следование педагога следующим принципам:

- наряду с репертуарным обучением больше уделять внимание работе над творческими навыками;
- формирование самостоятельности;
- формирование особой эстетической среды, создающей атмосферу творческого поиска.

Очень важно воспитать нужное отношение к искусству и занятию им. Одно только это может благотворно сказаться на формировании мировоззрения ученика. Эстетическое воспитание протекает тем успешнее, чем более разносторонне оно ведется. Следует при любой возможности посещать концерты, театры, музеи, экскурсии в памятные культурно – исторические места. Необходимо чтобы ученик, как можно больше получал ярких художественных впечатлений. Положительное воздействие концертов больших артистов, искусство которых оставляет неизгладимый след в сердцах слушателей трудно переоценить. Нужно акцентировать внимание ребенка на красоте образов музыки, литературы, картины или скульптуры.

Также важным аспектом поддержания мотивации к учебе является оценка труда учащегося педагогом. Справедливой можно считать оценку, которая учитывает не только полученный результат, но и усилия, вложенные в выполнение задания: отношение с педагогом, поведение, трудолюбие, усидчивость. В подростковом возрасте особенно важно сформировать у детей позитивную и устойчивую самооценку личности, уверенность в собственных силах, веру в возможность достижений.

В процессе активной исполнительской деятельности интенсивно развивается психологическая стабильность юного музыканта, воспитываются навыки самоконтроля в процессе выступления. Становясь участником творческой жизни школы, ребенок неизменно «вырастает» в собственных глазах, а уважение со стороны взрослых – учителей, педагогов, родителей, родственников, - способствует еще более интенсивным занятиям музыкой и достижению еще более значимого результата.

Педагог должен представлять собой образец внутренне мотивированной деятельности достижения, то есть это должна быть личность с ярко выраженным проявлением любви к своей работе и интересом к ее выполнению, уверенностью в своих силах, высоким самоуважением, профессиональными знаниями и навыками, мерой человеческого такта в поведении. Часто именно через любовь ученика к учителю приходит и любовь к тому предмету, который он преподает. Любимый учитель обычно передает учащемуся содержание своего отношения к самому себе, к другим людям, к окружающему миру в целом. Учитель занимает в процессе обучения как бы промежуточное место между учеником и изучаемым предметом. Он должен ожидать от каждого ученика высоких результатов, возлагать на них надежды и верить в их способности. Учитель должен любить учеников, уважать их, верить в их изначальную доброту, творческую активность и любознательность, то есть быть гуманистически ориентированным педагогом.

Мощным средством воздействия на ученика является СЛОВО. Речь учителя должна быть грамотной, лаконичной, ясной и яркой, образной и

лексически богатой, не книжной, не сухой. Надо уметь найти те слова, которые способны донести до ученика характер произведения, дать представление об окраске звука, передать эффект при использовании педали, штрихов, оттенков и прочего. При этом надо помнить, что урок – не монолог педагога. Будь он трижды оратором, умеющим говорить убедительно, доходчиво и ярко, его речи не принесут желаемой пользы, если ответом будет молчание ученика. Разговорить ученика надо не только для обратной с ним связи. Урок должен быть диалогом. Конечно, диалог между учителем и учеником постоянно ведется на языке музыки, но «разговора» двух роялей недостаточно, нужен еще обмен мыслями, чувствами, соображениями по поводу и в связи с изучаемыми произведениями.

Формирование мотивации к занятиям - задача комплексная: педагогическое и методическое оснащение преподаваемого предмета; тесная работа с преподавателями других предметов и родителями. И самое главное — творческая активность и огромное желание самого преподавателя! Выдающийся пианист и педагог Г. Нейгауз сказал: «Полное взаимопонимание учителя и ученика — одно из важных условий плодотворности педагогического процесса». И если иногда, сомневаясь в успехах, вы будете охвачены унынием, вспоминайте совет Ф. Листа, человека многих дарований и способностей: «Вооружитесь терпением по отношению к самому себе».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. – 7-е изд., испр. и доп. - М.: Дека - ВС, 2024. - 312 с.
2. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов. - 2-е изд. – М.: Трикста. Акад. проект, 2008. – 398с.
3. Цыпин Г. М. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: Учебное пособие для студ. муз. фак. пед. вузов. - М.: Академия, 2003. – 368с.

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

**БАЗОВЫЕ КОМПОНЕНТЫ И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ  
СПЕЦИФИКА В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДЕТСКОГО ХОРА**

Хоровое пение на протяжении столетий было наиболее действенным видом массового музицирования. Передовые русские музыканты видели в пропаганде хорового пения основное средство эстетического воспитания и просвещения народа. Замечательной традицией отечественной хоровой культуры было пение с детских лет в хорах.

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

Неотъемлемым качеством хорошего концертмейстера является умение слушать и слышать. Взаимопонимание и согласие лежат в основе создания единого плана интерпретации музыкального произведения. Это относится к творческой работе аккомпаниатора и дирижера над созданием художественного образа. Если дирижер непосредственно работает над хоровой партитурой, приемами звукоизвлечения, вертикалью, дыханием и фразировкой, концертмейстер, помогая ему во всех деталях, всегда несет ответственность за передачу настроения исполняемого произведения. Часто случается, что партия фортепиано призвана передать настроение музыки еще до того, как вступил голос. То же относится и к фортепианным интерлюдиям и постлюдиям, которые как бы «договаривают» то, что недосказано в стихах и мелодии голоса. Здесь необходимо умение играть свободно, выразительно, не торопясь, гибко, т.е. умение пользоваться *rubato*, строго контролируя при этом темп и ритм.

Концертмейстер должен уметь держать установленный на репетициях темп каждого из исполняемых произведений, помнить, какой темп наиболее удобен для хористов, уметь при необходимости легко переключаться на новый темп, помогая дирижеру и ведя за собой хор, обладать твердым чувством ритма.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

На занятиях хора нужно быть особенно внимательным к состоянию здоровья учащихся, так как звукоизвлечение у вокалистов происходит из собственного «живого» инструмента и полностью зависит от внутреннего состояния певца. Также необходимо учитывать возрастные особенности учеников. Уже, начиная с 12 лет, девочки бурно развиваются физически и эмоционально. Расширяется диапазон их голосов, активнее включается в работу грудной резонатор, ярче выявляются тембры. Здесь очень важно предостеречь ребенка от форсирования звука, перенапряжения голосового аппарата.

При распевании важно добиться единого ансамблевого звучания, закрепить реакцию на дирижерский жест, работать над правильным дыханием. Концертмейстер использует те распевки, которые дает хору педагог. Среди них может быть распевание на одном, двух, трех звуках legato, упражнения на staccato, пение закрытым ртом. Можно использовать в качестве распевки отрывки мелодий из известных инструментальных и вокальных сочинений. Здесь пригодится умение транспонировать мелодии в различные тональности, обязательно также выразительно исполнить отрывок, чтобы вызвать у хористов интерес и желание спеть данную мелодию.

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

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

Если хористы творчески активны, можно пройти за урок несколько произведений. Количество пройденных сочинений зависит от уровня их трудности, от степени завершенности работы над ними, от терпения, внимания учащихся, от состояния певческого аппарата, к которому нужно относиться очень бережно, особенно если дети не имеют достаточной певческой подготовки.

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

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

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

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

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

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

Концертмейстер помогает также педагогу и в выборе хорового репертуара. Используя свои знания в области хоровой музыки, он может подсказать и посоветовать то или иное произведение. Здесь могут быть переложения для детских хоров русских и зарубежных авторов, народные песни, современные и джазовые произведения.

Концертмейстер – первый помощник педагога, друг и наставник хорового коллектива. Концертмейстеру важно всегда быть в подтянутом творческом состоянии, не играть недоученные произведения. Являясь помощником педагога, концертмейстер не только учит с хором репертуар, но и в значительной мере помогает учащимся усваивать указания преподавателя. Стать хорошим хоровым концертмейстером может лишь тот, кто понимает всю сложность и многообразие этой профессии и по-настоящему любит хоровое искусство.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баринова М.Н. Очерки по методике фортепиано: учебное пособие. СПб.: Лань, 2018. 192 с.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 11-й. М.: Музыка, 1988. С 184 - 200

3. Кубанцева Е.И. Концертмейстерство: музыкально-творческая деятельность //Музыка в школе. 2001. № 2. С.38-40

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

### **ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ КОНЦЕРТНОГО СОСТОЯНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ**

Публичное выступление – ответственный момент в жизни каждого музыканта (будь то учащийся или педагог, мастер или новичок). Концертное исполнение является важнейшим, ответственным завершающим этапом подготовки артиста, когда на суд публики выносится результат его напряженного, многочасового, творческого труда. Именно здесь происходит творческое единение композитора, исполнителя и слушателя.

В большинстве видов деятельности результат работы напрямую зависит от количества и качества затраченных сил, усилий, времени человека (например, физический труд, научная работа, литература, изобразительное искусство). Человек тратит умственную и физическую энергию время, но знает, что результаты его работы, труда будут соответствующими. А в музыкальном исполнительстве результат ежедневных, напряженных, упорных, титанических часов, месяцев могут не оправдаться, если психофизическая организация человека в ответственный момент даст сбой. Успешность публичной деятельности всегда связана с сценическим волнением. И одной из важнейших задач исполнителя является умение справиться с собой, перевести свои переживания, волнение в нужное русло, уметь совладать своим состоянием на сцене.

Уже доказано, что с эстрадное волнение с разной силой проявляется в зависимости от того, выступает музыкант как солист или в ансамбле. Хотя,

безусловно, ответственность у партнеров дуэта, трио и так далее не должна быть меньшей, чем у солиста, всё же распределение этой ответственности среди других участников исполнения снижает остроту переживаний. Сольное выступление на сцене представляет собой особую форму, в которой исполнитель испытывает сильнейшее волнение, во многом связанное со сложностью и ответственностью выполнения художественных и исполнительских задач. По наблюдениям многих исполнителей, систематизированных и обобщенных В.Ю. Григорьевым, пребывание музыканта на сцене делится на 3 этапа.

Первому этапу предшествует длительное волнение, которое продолжается много часов, человек в этой довольно продолжительной форме смутного состояния, переживания может находиться несколько дней, и острую форму артист испытывает с утра в день выступления или накануне. В ходе этого волнения проявляются признаки стресса: плохой, беспокойный сон, отсутствие аппетита или, наоборот, повышенный аппетит, тремор рук. Волнение усиливается по мере приближения выхода на сцену. Часто возникает противоречивое чувство, когда одновременно и не хочется идти на сцену (человек попросту боится), и очень хочется выйти на нее как можно быстрее (здесь могут присутствовать разные мотивы: для кого то, чтобы всё поскорее закончилось, а кому-то не терпится вынести на суд слушателей итог своей огромной работы и получить художественно-эмоциональную разрядку). Когда человек выходит на сцену, он испытывает психофизические изменения: происходит усиленный выброс гормонов адреналина, в результате чего учащается сердцебиение, повышается артериальное давление, повышается тонус мышц, что приводит к зажатости или дрожанию рук. Возможно понижение слуха (особенно опасно для музыкантов-струнников), а также могут возникнуть частичные зрительные расстройства (опасно для концертмейстера). Поле внимания сужается, отчего возникают ошибки в исполнении.

Первый этап выступления крайне неблагоприятен. И это самочувствие характерно не только для молодых музыкантов, но и для мастеров. В качестве примеров можно привести ряд высказываний известнейших музыкантов:

«предынфарктное состояние» (Давид Федорович Ойстрах, советский скрипач), «...я был поглощен мыслью о том, как справиться с парализовавшим меня страхом» (Шарль Мюнш, французский дирижер), «пытка на электрическом стуле» (Григорий Павлович Пятигорский, американский виолончелист российского происхождения)

Джордже Энеску, румынский скрипач, мечтал перед концертом о каком-нибудь стихийном бедствии, которое сорвало бы необходимость выступать и в котором он готов был даже сам пострадать.

Это выдающиеся мастера, а что же испытывают обучающиеся? Длится первый этап разное время, в зависимости от индивидуальных особенностей человека и его исполнительского опыта. Чем больше опыта у артиста, тем он быстрее «сжимает» данный этап: до одного произведения, до нескольких тактов или после первого прикосновения к клавиатуре.

Второй этап приносит некоторое успокоение. Исполнитель адаптируется к своему состоянию, понимает, что многое в игре автоматизировано и получается независимо от участия его сознания. Восстанавливается пульс, дыхание, внимание нормализуется. Музыкант начинает прислушиваться к тому, что он исполняет и начинает вспоминать и решать привычные для него задачи.

На третьем этапе обостряется слух, улучшаются двигательные реакции, все движения становятся ловкими и точными: артист играет ярко, увлеченно, на него нашло «вдохновение». На этой стадии человек играет лучше, чем он может. И порой достигнутое в такой момент исполнитель в будущем повторить уже не сможет.

Сейчас много проходит конкурсов по видеозаписям, где артист при записи не испытывает стресса, сильных переживаний, но и эмоционального удовлетворения он тоже не испытывает. Именно это неповторимое ощущение вдохновения заставляет музыканта выходить на сцену, несмотря на все

трудности. Человек, хоть раз испытавший сценическое вдохновение, будет стремиться испытывать его еще и еще. Поэтому все предпочитают живую игру на концертной сцене с живыми слушателями.

Но случается и такое, что у неопытных исполнителей, учащихся, третий этап проходит по-другому. Ситуация заключается в том, что неумение распределять свои силы, когда огромное количество сил, энергии было потрачено в предконцертный период и на первом этапе выступления приводит к усталости и притуплению внимания на последнем.

По сути физиологические процессы (выброс адреналина), происходящие во время выступления у человека на всех трех этапах идентичны. Организм вырабатывает их во время стрессовых ситуаций, а это может быть не только страх, но и радость. Только в первом случае из-за волнения, гормоны препятствуют успешному выступлению, а во втором, наоборот, вызывают подъем сил, эйфорию, исполнение отличается эмоциональностью, яркостью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада / М.:Классика XXI, 2006. - 156 с.
2. Корыхалова Н. За вторым роялем / Спб.: Композитор Санкт-Петербург, 2006. -552 с.
3. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / М.: Планета музыки, 2018. -192 с.

Петрова Лидия Ивановна  
преподаватель по классу хореографии  
высшей квалификационной категории,

Дзюбенко Эльза Рафисовна  
концертмейстер высшей квалификационной категории

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

## **ПРИНЦИПЫ, ФОРМЫ ПОСТРОЕНИЯ, СРЕДСТВА И СОДЕРЖАНИЕ ЗАНЯТИЙ ПО НАРОДНОМУ ТАНЦУ**

Ключевым аспектом хореографической педагогики выступает принцип **постепенности, систематичности и последовательности** в наращивании тренировочных и развивающих воздействий. Это обуславливает необходимость планомерного повышения требований к двигательным и сопряженным с ними психическим функциям учащихся через усложнение заданий и увеличение нагрузочных параметров.

Критически важен выбор **оптимальной нагрузки** – минимальной интенсивности, достаточной для запуска адаптационных процессов в организме. Превышение этого порога чревато перенапряжением или, при чрезмерных требованиях, срывом нормальной физиологической деятельности.

Не менее значим принцип **системного чередования нагрузки и отдыха**. От грамотного чередования этих фаз в обучении танцу напрямую зависит суммарный педагогический эффект. Поддержание повышенного функционального уровня систем организма требует повторных нагрузок через строго выверенные интервалы восстановления. Слишком длительный отдых ведет к реадaptации (снижению достигнутого уровня), а недостаточный – к недовосстановлению. Систематическая нагрузка на фоне неполного восстановления истощает ресурсы, снижает работоспособность и может привести к перетренированности. Идеальным считается интервал, совпадающий с фазой сверхвосстановления (суперкомпенсации). Однако, при воспитании физических качеств, методически оправдано использование не

только оптимальных, но и укороченных ("жестких") или ординарных интервалов отдыха.

Таким образом, специфика реализации этого принципа в народно-сценическом танце заключается в построении четкой системы воздействий с учетом "следовых" явлений. Методически это обеспечивается:

- - Рациональной повторностью заданий.
- - Рациональным чередованием работы и восстановления.
- - Повторностью и вариативностью заданий и нагрузочных параметров.

Из принципа **адаптированного сбалансирования динамики нагрузок** вытекают три положения, определяющие типичные формы изменения суммарной нагрузки на этапах обучения:

1. Суммарная нагрузка должна исключать негативные последствия для здоровья, что требует постоянного контроля за ее кумулятивным эффектом.

2. По мере адаптации (стабилизации приспособительных изменений) параметры суммарной нагрузки должны планомерно повышаться, причем тем значительнее, чем выше уровень подготовленности.

3. Динамика суммарной нагрузки в учебном процессе предполагает волнообразность: периоды стабилизации, временного снижения или увеличения.

Длительное и успешное совершенствование физических качеств требует обеспечения прочности их основы и поэтапного закрепления достигнутых результатов. Здесь проявляется диалектическое единство противоречивых тенденций: изменчивость для прогресса и стабильность для надежности двигательного навыка. Искусство педагога заключается в гармоничном разрешении этого противоречия.

Структура и организация урока народного танца

Основной формой организации физического развития в хореографии является урок народного танца (групповой или индивидуальный). Его

продолжительность варьируется в зависимости от года обучения, возраста и задач.

Типичная структура включает:

1. Подготовительная часть (8-10 мин): Функциональная настройка организма, разогрев мышц, повышение их эластичности, психологическая подготовка. Используются координационно простые упражнения.

2. Основная часть (20-30 мин): Решение ключевых задач: совершенствование техники, развитие физических качеств, воспитательные аспекты.

Техническая подготовка (первая треть основной части): Изучение и отработка новых пластических элементов, оценка освоенных. Акцент на волевых качествах, технике исполнения, скорости, силе, ловкости.

Применяется метод расчлененного упражнения (разбор сложных элементов на составляющие для изучения, коррекции, закрепления).

Пик нагрузки приходится на второй блок основной части с последующим снижением.

3. Заключительная часть (3-5 мин): Постепенное снижение двигательной активности, восстановление дыхания.

Требования к одежде: не стесняющая движений, воздухопроницаемая (натуральные ткани). Для девочек: купальник, трико; для мальчиков: майка, плавки. На ногах: носки или мягкая танцевальная обувь. Для работы на полу – коврик.

Упражнения начальных уроков должны быть доступными, но содержать элемент повышенной трудности. Успешное выполнение заданий формирует мотивацию. Последующее усложнение (через изменение темпа, амплитуды, координации) поддерживает мобилизационную активность учащихся и формирует установку на продуктивную работу. Слишком легкие задания снижают интерес, а излишне сложные – подрывают веру в свои силы, уменьшая активность.

Возрастная специфика подбора упражнений:

6-8 лет: Простые общеразвивающие упражнения в разнообразных исходных положениях, с разной скоростью и амплитудой. Главная задача – формирование базовых двигательных навыков ("двигательного алфавита").

9-10 лет: Усложнение упражнений, введение национальных элементов.

11-14 лет: Упражнения на координацию возрастающей сложности с включением трюковых и акробатических элементов.

Разучивание обеспечивается комплексом методов и приемов (техника исполнения, осознание движения, фиксация позиций). Требуется значительное число осознанных повторений. Коррекция ошибок должна быть последовательной. Важно избегать формирования ригидных динамических стереотипов, так как с возрастом и изменением пропорций тела техника движений требует коррекции. Амплитуда, направление (сгибание/разгибание), частота повторений должны целенаправленно воздействовать на мышечные группы. По мере освоения, интенсивность и количество повторений могут возрастать. Все упражнения выполняются под музыку.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров Р.В. Искусство балетмейстера. - М.: Искусство, 1954. - 115 с.
2. Мелехов А.В. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца. – Екатеринбург: 2015. – 312 с.
3. Мирный В.И. Хореографическая композиция: Учебное пособие. – Самара: СГАКИ, 2003. – 158 с.
4. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. - Л.: Искусство, 1965. – 214 с.

Красильникова Анастасия Андреевна  
преподаватель первой квалификационной категории  
МАУ ДО г. Набережные Челны  
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

## **ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА**

Любительские хореографические коллективы демонстрируют уникальные возможности для социализации и формирования эстетического мировоззрения, выступая местом интенсивного культурного обмена. Их открытый характер содействует вовлечению представителей разных возрастных и социальных групп, что способствует созданию атмосферы сотворчества и поддержке индивидуальной самореализации в творчестве, отмечает М. А. Вековщина. Особое значение в контексте изучения хореографического искусства приобретает учет индивидуальных и возрастных различий, поскольку это напрямую влияет на успешность творческого развития и формирование художественной самобытности каждого участника. Важной стороной рассматриваемой деятельности выступает педагогическое руководство, без которого невозможна эффективная организация коллективной работы. По мнению Е.А. Басовой, Д.А. Бондарчук, культура общения педагога, его способность стимулировать развитие коммуникативных и личностных компетенций обучающихся существенно повышает результативность образовательного процесса. Руководитель коллектива, владеющий современными педагогическими методиками и обладающий высоким уровнем профессионализма, становится ключевой фигурой в раскрытии творческого потенциала группы. Социокультурные аспекты хореографической деятельности способствуют, по мнению М. И. Гейдарова, диалогу между культурами, ведь освоение хореографического репертуара предполагает интеграцию разнообразных этнических традиций. Таким образом, через совместное творчество участники не только расширяют эстетический кругозор, но и

воспитывают взаимное уважение к культурным ценностям, отмечает Е. Е. Лопатина. Существенное место в образовательном процессе занимает психологическая составляющая, связанная с развитием эмоциональной отзывчивости, навыков совместной деятельности, устойчивости к стрессам, а также формированием познавательных процессов у детей, отмечают К. А. Новоселов и соавторы.

Хореография, как указывают Т. С. Дронова и Л. А. Филимонюк, позволяет учащимся осмысливать окружающий мир посредством движения и образов, а также стимулирует развитие воображения и творческой инициативы.

Наиболее значимыми аспектами функционирования коллектива выступают условия, поддерживающие развитие хореографической одаренности в детском возрасте. Л. С. Ширенина выделяет необходимость создания среды, поощряющей творческий поиск, совершенствование сценического мастерства и технико-двигательных навыков, а также заботы о психологическом комфорте детей. Многоуровневая система работы любительских хореографических коллективов обеспечивает благоприятные условия для личностного развития, способствует формированию этических установок, обогащает опыт самовыражения и раскрывает индивидуальные возможности каждого участника. Рациональное сочетание педагогических, социокультурных и психологических компонентов превращает хореографию не только в эффективный инструмент художественного воспитания, но и в важнейший ресурс духовного и общественного развития личности. Таким образом, любительский хореографический коллектив оказывается не только пространством для организации досуга, но и полноценной образовательной средой, благоприятной для формирования базовых личностных качеств, развития нравственных ориентиров и успешной социализации участников. Хореографическая практика в таком коллективе основана на интеграции художественных, педагогических и психологических влияний, благодаря чему формируются элементы артистизма, развивается вкус к прекрасному,

воспитывается способность к творческой импровизации и осваиваются принципы группового взаимодействия.

Особое значение приобретает социокультурный ресурс хореографии: благодаря ей складывается среда открытого межличностного общения различных возрастных и этнических групп, формируется уважительное отношение к культурному наследию, стимулируется развитие терпимости и навыков эффективного взаимодействия.

Осуществление психолого-педагогического сопровождения в рамках коллектива позволяет педагогу создавать содействующую атмосферу для рождения творческих инициатив, поддерживать высокий уровень мотивации к занятиям и индивидуальное продвижение каждого участника. Необходимо подчеркнуть, что обеспечение условий для разностороннего развития младших школьников требует сочетания методично организованной работы над техникой исполнения и создания пространства для самостоятельного художественного самовыражения. Исходя из выявленных закономерностей, автор предлагает следующие рекомендации для руководителей коллективов. В первую очередь, особое внимание должно уделяться индивидуальному подходу: педагогу важно учитывать не только уровень сформированности навыков, но также личные склонности, интересы и темпы освоения материала каждым участником. Представляется целесообразным использовать потенциал интеграции танцевального искусства с музыкой, театром и вокально-исполнительскими практиками, что существенно расширит диапазон творческих проявлений и придаст дополнительную сценическую выразительность коллективу.

Для повышения социокультурной значимости деятельности коллектива рекомендуется активное участие в мероприятиях различного уровня — фестивалях, конкурсах, межрегиональных творческих проектах, что способствует расширению культурного кругозора и формированию общечеловеческих ценностей. Немаловажное значение приобретает совершенствование речевой культуры и педагогической этики руководителей,

поскольку эти аспекты непосредственно влияют на атмосферу поддержки, уважения и взаимопонимания в группе.

Перспективным направлением развития следует считать внедрение современных психолого-педагогических методов поддержки одарённых детей: развитие индивидуального маршрута обучения и стимулирование самостоятельного поиска помогут каждому участнику реализовать свой творческий потенциал и получить уникальный опыт самореализации в условиях любительского хореографического коллектива.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акинина Л. Н. Академический вокал и хореография. Основные вопросы: сборник статей. – Чебоксары: ИД «Среда», 2024. – 112 с.

2. Басова Е. А. Влияние речевой культуры педагога на формирование личности обучающегося в области хореографии: сборник трудов конференции. / Е. А. Басова, Д. А. Бондарчук // Развитие современного образования в контексте педагогической (образовательной) компетентиологии: материалы V Всерос. науч. конф. с междунар. участ. (Чебоксары, 20 март 2025 г.) / редкол.: И. Е. Поверинов [и др.] – Чебоксары: ИД «Среда», 2025. – С. 297-299.

3. Вековщина М. А. Вопросы организации дополнительно хореографического образования: сборник трудов конференции. // Современный образовательный процесс: психолого-педагогическое сопровождение, воспитательные стратегии: материалы Междунар. науч.-практ. конф. (Краснодар, 28 нояб. 2024 г.) / редкол.: В. М. Гребенникова [и др.] – Чебоксары: ИД «Среда», 2024. – С. 331-333.

4. Гейдаров М. И. Социокультурное влияние хореографии на межнациональное взаимодействие обучающихся: сборник трудов конференции. // Педагогика, психология, общество: от теории к практике: материалы III Всерос. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 20 дек. 2023 г.) / редкол.: Ж. В. Мурзина [и др.] – Чебоксары: ИД «Среда», 2023. – С. 195-197.

5. Дронова Т. С. Искусство в образовании: как танец влияет на познание мира: сборник трудов конференции. / Т. С. Дронова, Л. А.

Филимонюк // Образование, инновации, исследования как ресурс развития сообщества: материалы Всеросс. науч.-практ. конф. с междунар. участ. (Чебоксары, 26 март 2025 г.) / редкол.: Ж. В. Мурзина [и др.] – Чебоксары: ИД «Среда», 2025. – С. 161-164. – ISBN 978-5-907965-28-7.

6. Елина Е. В. Развитие артистизма детей в хореографии как условие развития одаренности: сборник трудов конференции. // Технопарк универсальных педагогических компетенций: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 10 февр. 2023 г.) / редкол.: Ж. В. Мурзина [и др.] – Чебоксары: ИД «Среда», 2023. – С. 199-202.

7. Лопатина Е. Е. Влияние хореографического искусства на нравственный выбор ребенка: сборник трудов конференции. // Здоровье участников образовательного процесса: современные вызовы и решения: материалы Всероссийская науч.-практ. конференции с международным участием. (Киселевск, 24 апр. 2025 г.) / редколлегия: О. С. Цепова [и др.] – Чебоксары: ИД «Среда», 2025. – С. 148-151.

8. Психолого-педагогические вопросы современного образования: монография / К. А. Новоселов, С. Н. Силина, В. А. Пугач [и др.]. – Чебоксары: ИД «Среда», 2024. – 196 с.

9. Ширенина Л. С. Развитие хореографической одаренности младших школьников: сборник трудов конференции. // Психолого-педагогические исследования – Тульскому региону: материалы Регион. науч.-практ. конф. магистрантов, аспирантов, стажеров (Тула, 17-18 июня 2021 г.) / редкол.: С. В. Пазухина [и др.] – Чебоксары: ИД «Среда», 2021. – С. 74-76.

Реддер Галина Леонидовна  
преподаватель хореографии высшей квалификационной категории,  
МАУ ДО г. Набережные Челны  
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

## **СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ХОРЕОГРАФИИ**

Данная методическая разработка посвящена исследованию основных средств выразительности, используемых в хореографическом искусстве. Рассматриваются методы, приемы и элементы танца, которые помогают передать эмоции, идеи и образы зрителю наиболее ярко и эффективно. Работа предназначена для педагогов-хореографов и всех интересующихся искусством танцевального театра.

### ***Актуальность исследования***

Хореография является одним из древнейших видов искусства, передающим внутренний мир исполнителя посредством пластики тела. Современные тенденции развития танца требуют глубокого понимания техники исполнения движений, умения выразить эмоциональное состояние артиста, используя специальные средства художественной выразительности. Поэтому изучение особенностей выразительных средств становится актуальной задачей современного педагога-хореографа.

### ***Цель работы***

Целью настоящей методической разработки является систематизация и исследование основных выразительных средств, применяемых в хореографической практике, выявление способов эффективного воздействия танцора на зрителя.

### ***Задачи исследования***

Для достижения поставленной цели решались следующие задачи:

1. Изучение теоретического материала по истории развития хореографии и определению роли выразительных средств в танце.
2. Анализ существующих методов и приемов передачи эмоций и образов в сценическом движении.

3. Разработка практических рекомендаций по применению средств выразительности в учебном процессе и постановочной работе.

4. Подбор примеров классических и современных произведений хореографии, иллюстрирующих использование разных типов выразительных средств.

5. Определение перспектив дальнейшего изучения и совершенствования выразительных возможностей танца.

### ***Основные группы средств выразительности***

#### *1. Технические элементы*

Эти элементы включают базовые движения тела, которые являются строительными кирпичиками любого танцевального стиля:

- Движения: Базовые шаги, вращения, прыжки, падения и подъемы, позы и положения корпуса.
- Позиции конечностей: Расстановка рук, ног, головы и плеч, создающая четкость линий и формы.
- Пространственное расположение: Использование сцены, передвижение исполнителей относительно друг друга и пространства вокруг.

Технические элементы служат основой, на которой строятся более сложные художественные приемы.

#### *2. Хореографические приемы*

• Хореография — это искусство композиции движений, включающее специфические методы организации танцевальных действий:

- Композиция (постановочная структура):

Композиционные схемы (линейные, круговые, диагональные).

Ритмизация и метроритмическая организация (акценты, паузы, ускорения и замедления).

Темпоральная динамика (смена ритма, темповых уровней, динамики).

- Фигуры и комбинации.
- Связанные цепочки шагов, фигуры ансамблевых построений, выстраивания танцоров в пространстве сцены.

- **Импровизационная техника.**

Свободное движение, основанное на спонтанности исполнителя, придающее дополнительную живость и непредсказуемость постановке.

- **Акцентирование внимания.**

Усиление определенных моментов постановки посредством ярких контрастов, драматизма и особой значимости конкретных фрагментов.

Эти приемы обеспечивают разнообразие пластики, структуру выступления и позволяют передать идею художника-постановщика.

### *3. Образно-художественные компоненты*

Эта группа включает способы формирования образного ряда и эстетического восприятия зрителя:

- **Выразительность мимики и жестикуляции.**

Передача внутренних переживаний, характера персонажа, эмоции исполнителями.

- **Психологическая интерпретация образа.**

Внутренняя жизнь героя передается через движения, мимику, взгляд и динамику взаимодействия с партнерами.

- **Символизм и аллегория.**

Использование символов и метафор, передающих скрытые смыслы и подтекст.

- **Музыкально-танцевальная драматургия.**

Соответствие музыки и танца, создание атмосферы и настроения произведения.

Образно-художественные компоненты усиливают эмоциональную вовлеченность зрителей, делают танец осмысленным и глубоким.

### *4. Элементы сценической культуры*

Поддерживающие факторы художественного воздействия спектакля:

- **Освещение.**

Создание освещения помогает выделять акценты, формировать настроение, создавать эффекты глубины и объема.

- Костюмировка и декорации.

Одежда и оформление сцены дополняют художественный замысел, подчеркивая эпоху, атмосферу и характер персонажей.

- Звуковое сопровождение.

Музыкальные фрагменты и звуковые эффекты добавляют динамичность, эмоциональность и смысловые оттенки произведению.

Эти элементы повышают качество восприятия зрителем художественного материала, способствуют созданию целостного впечатления от постановки.

### *Основные выразительные средства*

- Движения тела:

Освоение базовых танцевальных элементов и техник, развитие гибкости и пластичности.

Использование амплитудных и резких движений для передачи энергии и динамики композиции.

- Фигуры и позы:

Выражение характера персонажа через постановочные позы и жесты.

Работа над композицией сцены, выстраиванием пространства, распределением групп танцоров.

- Мимика и взгляд:

Развитие способности выражать эмоции мимически, передача внутреннего состояния героя.

Важность зрительного контакта с партнёром и зрителем.

- Музыкальность и ритм:

Синхронизация движений с музыкой, ощущение ритмического рисунка.

Понимание музыкального сопровождения, работа с динамическими оттенками и темповыми изменениями.

- Пространственно-временные характеристики.

Движение в пространстве зала, понимание границ сценической площадки.

Управление временем исполнения отдельных фрагментов номера, умение выдерживать паузы и ускоряться в нужный момент.

- Стилизация костюмов и аксессуаров.

Выбор костюмов, подчёркивающих образ персонажей и эпохи постановки.

Использование реквизита для усиления выразительности танца.

- Работа с партнером и группой.

Совершенствование партнёрских взаимодействий, синхронизации действий группы исполнителей.

Формирование ансамблевого чувства и умения играть друг друга.

- Постановочная работа.

Анализ сюжета произведения, создание целостного образа спектакля.

Создание оригинальной интерпретации известных произведений классики или народных традиций.

### ***Методы внедрения выразительных средств в учебный процесс***

- Игровые упражнения.

Дети выполняют задания, направленные на подражание животным, персонажам сказок, передаче эмоций через движения.

- Импровизация.

Ученики учатся свободно двигаться под музыку, экспериментируя с различными движениями и пространством.

- Мастер-классы и показательные выступления.

Демонстрация техники профессиональных артистов и её последующее повторение учениками.

Таким образом, средства выразительности в хореографии объединяют техническую виртуозность, композиционную стройность, образность исполнения и поддержку средствами сценического искусства. Они превращают танец в мощный инструмент коммуникации и самовыражения, способный воздействовать на чувства и мысли зрителей. Систематическое включение выразительных средств в уроки хореографии помогает детям глубже погружаться в мир искусства, развивает креативность, способность чувствовать

красоту и гармонию движений, улучшает физическое состояние и воспитывает вкус.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Базарова Н.П., Мэй В.В. Азбука классического танца. – Санкт-Петербург: Лань, 2006. – 352с.
2. Васильева – Рождественская М.В. Историко-бытовой танец – Москва: Искусство, 1987. – 368с.
3. Захаров Р.В. Основы постановки танца. – Ленинград: Искусство, 1968. – 288с.
4. Цорн А.Я. Грамматика танцевального искусства. – Ростов на - Дону: Феникс, 2004. – 352с.

Рудзит Лариса Викторовна

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

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

#### **ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ПО ВОСПИТАНИЮ ВОЛЕВЫХ**

#### **И ЛИДЕРСКИХ КАЧЕСТВ УЧАЩИХСЯ**

#### **В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

Материалы данной статьи могут быть использованы преподавателями в работе с учащимися ДМШ и ДШИ, в том числе с одаренными детьми.

Эффективно формировать инициативу и лидерские качества помогают стиль и методы внешних воздействий, а также социальная среда, в которой оказывается ребенок. Обучаясь в ДМШ и ДШИ, ребенок осваивает современные образовательные программы, представляющие собой ориентированную систему поддержки и помощи этому процессу. Внутренняя собранность, концентрация внимания, полная мобилизованность психофизических ресурсов, хорошо отлаженная саморегуляция - все это необходимые психологические условия успешности музыкально-исполнительской деятельности в различных ее ипостасях. Практически везде и

во всем здесь необходима воля, дабы музыкант смог продемонстрировать свои возможности, свое Я в любой стрессовой ситуации.

Еще более очевидна роль волевого фактора в процессе публичного выступления музыканта. Известно, сколь важна в этой ситуации психологическая стабильность, уверенность в себе, в своих силах. Но именно это и становится серьезной психологической проблемой, когда человек оказывается в центре внимания других людей, зная, что все нюансы и детали его поведения, его действий отчетливо просматриваются со стороны, придирчиво оцениваются присутствующими.

Как уже говорилось, практически любой вид музыкальной деятельности требует регулярного и систематического «тренажа». Тут крайне нежелательны «паузы» в работе, сколько-нибудь продолжительные перерывы в ней - это влечет за собой, как правило, откат назад, профессиональную дисквалификацию, утрату необходимых умений и навыков. К одаренному ребенку всегда предъявляется больше требований со стороны педагога и здесь нужно почти всегда быть в «форме», находиться под определенной нагрузкой, держать в руках программу.

Исполнительские конкурсы - нужно рассматривать, как одно из важнейших составляющей современных образовательных программ и как одно из условий развития волевых качеств у одаренных детей. Концертные выступления не только выдвигают требования к воле учащегося, но и активно формируют, «упражняют» ее.

Участие в конкурсе ставит перед детьми конкретную цель, близкую к их пониманию: померяться силами с другими участниками в дружеском состязании и проявить свои возможности. Целесообразно будет сказать, стремление к состязанию у детей намного естественнее, чем у взрослых, поэтому многие участники, не достигшие результата, начинают прилагать еще больше усилий в обучении, в надежде снова принять участие в соревнованиях, испытать себя, проявить творческую инициативу и достичь больших успехов.

Участие в конкурсах – это всегда результат трудоемкой работы, это итог продолжительных занятий. Донести все то, что было сделано в предварительном периоде, позволяют волевые качества. Сосредоточенность в момент исполнения на том, что ты играешь, подвластно только инициативному ребенку, обладающему лидерскими качествами, который уверен в себе, обладает несомненной компетентностью – знанием своего дела и стремлением к поставленной цели.

Развитие волевых качеств можно проследить с раннего школьного возраста, когда интерес к изучению новой пьесы начинался с элементов игры – до сознательного увлечения музыкой в старшем школьном возрасте. Выступления одного и того же учащегося на двух, а то и трех конкурсах всегда способствуют нормальному учебному процессу. Неправильно думать, что артистическая карьера музыканта напрямую зависит от его победы на конкурсе.

Учитывая важность и ответственность такого момента необходимо выбирать нужные формы работы предварительной подготовке с учетом индивидуальных способностей и возраста учащегося. Большинство одаренных детей интуитивно нащупывают путем проб и ошибок комфортное состояние на сцене. «Воля крепнет в преодолении себя», - говорили Аристотель и Сенека.

Несомненно, нужно учитывать их мотивацию к обучению и уметь заранее определять, для кого потенциально возможно участие в престижном конкурсе в качестве солиста, а для кого на начальном этапе достаточно ограничиться школьным конкурсом, в составе дуэта, трио или квартета. Использование различных форм группового музицирования позволяет применять индивидуальный подход к каждому учащемуся, что как не игра в ансамбле помогает выявить лидера, а также найти каждому «свое место».

Для этого желательно иметь в репертуаре каждого ученика одно, два ярких произведения для концертных выступлений, которые в техническом и исполнительском плане им больше удаются. Благодаря самоконтролю улучшается качество исполнения на инструменте.

Постепенно вырабатывается сценическая выдержка и артистизм. Эти качества приводят к главной цели исполнителя - донести до слушателя жизненное дыхание музыки, то, что хотел сказать композитор. «Я думаю, что, занимаясь художественно-творческой деятельностью, лучше, в иные минуты, переоценить себя, нежели недооценить, - говорила Елена Образцова. - Вера в себя, особенно во время публичного выступления, нужна музыканту больше, чем что-либо другое»

Итак, воля подобно восприятию, мышлению, эмоциям, воображению - величина переменная, зависящая от обстоятельств, от условий, в которых пребывает и действует человек. В то же время волю не случайно называют «хребтом характера»

В настоящее время ни у кого не вызывает сомнения важность и необходимость работы с одарёнными детьми. Будущее любой страны зависит от наличия в данном обществе критической массы талантливых и одарённых людей, которые своей деятельностью обеспечивает общественный прогресс.

Развитие лидерских качеств – это долгий и планомерный процесс, который воспитывает навык не бояться сцены, иметь возможность раскрыть свои творческие задатки, стать лидером в любом виде художественно-творческой деятельности.

Доброжелательная и спокойная атмосфера на уроках, личное обаяние и авторитет педагога, доверие к профессиональным и человеческим качествам учащегося, помогают сохранить веру одаренного ученика в собственные способности и удваивают его силы. Наверное, в этом и заключается музыкальный талант исполнителя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вербицкая Е.В., Индивидуальный маршрут и траектория музыкально одарённого ребёнка. [Электронный ресурс]. URL: <https://cdmsh.shl.muzkult.ru/>

2. Кирнарская Д.К., Психология музыкальной деятельности. Теория и практика М., «Таланты-XXI век», 2004. - 496с

3. Комогорова С.Н., Оптимальные условия работы с одарёнными детьми. [Электронный ресурс]. URL: [https://infourok.ru/optimalnye\\_usloviya\\_raboty\\_s\\_odarennymi\\_detmi-535895.htm](https://infourok.ru/optimalnye_usloviya_raboty_s_odarennymi_detmi-535895.htm) (дата обращения: 05.03.2026).

Суходольская Рузалия Салиховна  
преподаватель вокально-хоровых дисциплин  
высшей квалификационной категории  
МАУ ДО г. Набережные Челны  
«Детская школа искусств №7 имени Л.Х. Багаутдиновой»

### **ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ПОДХОДЫ В РАБОТЕ С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ**

Личностно-ориентированный подход в обучении – это модель организации учебного процесса, в центре которой находится ученик с его индивидуальными особенностями, а не только передача знаний. Этот подход предполагает учёт интересов, способностей, сильных и слабых сторон каждого обучающегося, чтобы создать условия для максимального развития его потенциала и самоопределения. При этом педагог выступает не как транслятор информации, а как помощник и партнёр в учебном процессе. Целью такого обучения является гармоничное формирование и всестороннее развитие личности, выработка собственного «Я», раскрытие творческих сил, неповторимой индивидуальности.

Личностно-ориентированный подход в вокально-хоровой работе ориентирован на раскрытие индивидуальных способностей, интересов и опыта каждого обучающегося, что повышает устойчивость мотивации к обучению через создание условий для самовыражения, сотрудничества и активного участия в процессе. Этот подход меняет акцент с механического освоения материала на формирование творческой, самостоятельной личности, способной к самореализации, что делает занятия осмысленными и мотивирующими.

Что заключается в сущности личностно-ориентированного подхода в вокально-хоровой работе:

- *особое внимание к индивидуальности*: педагог должен учитывать уникальные вокальные данные, особенности голоса, чувство ритма и музыкальные предпочтения каждого ученика;

- *создание условий для самовыражения*: учащимся нужно предоставлять возможность экспериментировать, находить собственные интерпретации, а не просто копировать педагога;

- *активное взаимодействие и сотрудничество*: на уроках процесс обучения строится на партнёрских отношениях между педагогом и учеником, а также между самими учениками в хоре;

- *связь с личным опытом*: педагог подбирает музыкальный материал и интерпретируется таким образом, чтобы он был близок и понятен ученику, что позволит ему лучше усвоить и «окультурить» новый материал;

- *повышение внутренней мотивации*: когда ученик чувствует, что его индивидуальность ценится, а его опыт значим, он втягивается в процесс гораздо глубже, и мотивация становится более устойчивой на уроках хора, основанной на интересе и желании творить;

- *улучшение самооценки и уверенности*: успехи в учёбе, основанные на личных достижениях и самовыражении, которые укрепляют веру в себя и свои силы, что также поддерживает мотивацию;

- *развитие творческих способностей*: возможность экспериментировать и применять на практике собственные идеи, которые стимулируют творческое мышление и делают процесс более увлекательным и интересным;

- *рост ответственности*: предоставление выбора и активное участие в процессе формирует у учащихся чувство ответственности за результат, что приводит к более серьёзному отношению к получаемым знаниям;

- *снижение страха ошибок*: в условиях доверия и поддержки ученики не боятся совершать ошибки, воспринимая их как часть процесса обучения, что позволяет им свободно проявлять себя и достигать лучших результатов.

Процесс обучения в музыкальной школе сугубо индивидуален и предполагает использование разнообразных форм, методов обучения и способов деятельности учащихся с учётом их личностных особенностей. Становится принципиально важной такая организация обучения, при которой ученик является субъектом деятельности и может самореализоваться с данными ему индивидуальными познавательными возможностями. Для педагогического коллектива любой современной школы, если он действительно хочет способствовать развитию каждой отдельной личности, необходимо вводить новую систему отношений и организовывать совместную деятельность с учащимися, что возможно лишь при реализации личностно-ориентированного подхода к учащимся с устойчивой мотивацией в процессе их обучения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ипатова И.В. Использование современных методов обучения на уроках хора. – 2019. [Электронный ресурс]. URL: <https://infourok.ru/ispolzovanie-sovremennih-metodov-obucheniya-na-urokah-hora-3897789.html>

2. Калашникова А.А., Елисеева А.А., Лобачева Ю.А. Личностно ориентированный подход как важное условие эффективности процесса обучения // Актуальность педагогического наследия А.С. Макаренко в современных условиях. – М.: Просвещение, 2019. - С. 260-271.

Титова Ирина Николаевна

преподаватель по классу фортепиано

высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

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

#### **ВЗАИМОСВЯЗЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**

Талантлив в искусстве тот, кому верят. На память в этой связи приходит известный афоризм Пабло Пикассо: «Одни рисуют желтое пятно, а люди верят, что это солнце. Другие же рисуют солнце, а люди видят лишь желтое пятно...». Исполнительский процесс музыканта складывается из исполнительских и

выразительных средств, которые имеют между собой чёткую связь через исполнительские технические приёмы и способы игры. В процессе освоения инструмента приобретаются, развиваются, совершенствуются умения и навыки владения выразительными средствами. Психологи пришли к выводу, что «навык возникает как сознательно автоматизируемое действие». Особенность – в музыке формирование и отлаживание технических действий исполнителя происходит в зависимости от «созревания внутреннего слухового образа музыкального произведения». Идея, Образ, Концепция – начало начал в любом жанре искусства. А техника приобретает подлинное значение лишь тогда, когда есть «что» воплощать.

В фортепианном исполнительстве существуют понятия «техника в широком смысле» и «техника в узком смысле» (Г.Г. Нейгауз). Под техникой в широком смысле понимается вся совокупность исполнительских умений и навыков, которые служат средством для решения художественных задач: владение звуком, ритмом, педализацией, фразировкой, дыханием и т. д. Техника в узком смысле – это беглость, физическая составляющая мастерства. Звук есть первое и важнейшее средство среди всех прочих средств, которыми должен обладать пианист. Как в кантилене, так и в технических пассажах красочность звука имеет решающее выразительное значение – этим и отличается художественная техника от простой моторики, преследующей лишь быстроту и точность выполнения пассажей. Работа над звуком является самой трудной, т. к. связана со слуховыми и душевными качествами обучающегося. Наилучший звук тот, который наилучшим образом выражает заложенное композитором музыкальное содержание. Г.Г. Нейгауз этот процесс располагает в следующем порядке: первое – это выявление смысла, содержания, выражения, поиск того, «о чем идет речь»; второе – процесс звуковедения во времени – материализация образа; третье – техника в целом как совокупность средств, нужных для разрешения художественной задачи. При подчинении качества звука художественным задачам необходимо владение его красочной

выразительностью, которая включает в себя тончайшие градации «светотени», разнообразные оттенки как в *piano*, так и в *forte*.

В таком владении не только необходима техническая «сноровка», но существенную роль играет тонкий тембровый слух, музыкальное представление, воображение, образное мышление, подсказывающее те или иные поэтические ассоциации. Красочные возможности фортепиано чрезвычайно богаты. Звук его может быть певучим, острым, звонким, легким, тяжелым, матовым, блестящим и т. п. Если исполнитель «глух» к этой стороне звука, игра его будет однообразной, *forte* грубым, стучащим, кантилена – невыразительной, «серой». Пианисты, тонко владеющие звуковой палитрой, умеют создавать иллюзию пения, звучания струнных инструментов, деревянных и медных духовых, арфы, ударных и т. п.

Методические рекомендации для самостоятельной работы с музыкальным текстом. 1. Следует просмотреть текст, попробовать представить, как это будет звучать, затем проиграть в спокойном темпе. Если понадобится, то сыграть произведение несколько раз для ознакомления с текстом. 2. Нужно попытаться определить характер звучания, выявить содержание этой музыки. Как будет интереснее: легко и весело или энергично и напористо, мягко и игриво или сильно и уверенно? Выбранный вариант не обязательно единственно верный, вполне возможно, что в процессе работы представления изменятся. Главное – знать закономерности связей слуховых и двигательных ощущений. 3. Если взять вариант, например, энергичного, но легкого и звонкого звучания, то в этом случае предстоит играть с очень быстрой атакой звука – кончики пальцев «схватывают» клавишу предельно активно. Вес руки будет использоваться только частично (рука «придерживается» снизу собственными мышцами).

Педагогу необходимо нацелить исполнителя на решение творческих и познавательных задач. Во-первых, привить общую культуру, развить наблюдательность («понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь»). Во-вторых, суметь ввести в мир музыки, «открыть» ему ее эстетическую и познавательную

ценность, сформировать основы музыкальной культуры, воспитать слух, а значит перейти к этапу формирования музыканта («слышу», «чувствую», «понимаю»). В-третьих, обучить умению пользоваться выразительными средствами своего инструмента, руководствоваться правилом («могу и умею воплотить»). В-четвертых, воспитать способность увлекаться, «воспламеняться», проникаясь музыкой, стремление к воплощению музыкального смысла, к общению и воздействию на слушателя (что значит «загораюсь», «хочу воплотить», «хочу передать другим и воздействовать на других»). Каждая из этих задач представляет целостный (комплексный) процесс индивидуального обучения в инструментально-исполнительской подготовке будущего музыканта. Исполнительские задачи. Задача № 1. Разбить цепочку на составляющие «слышу», «чувствую», «понимаю». Задача № 2. При каждом новом проигрывании музыкального текста выявить его эмоциональное состояние. Задача № 3. Во время игры сконцентрировать внимание на эмоционально-волевых качествах – «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь». Задача № 4. Найти связь между «хочу воплотить» и «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь». Задача № 5. Найти способы исполнения «понимаю, знаю, чувствую, разбираюсь» как «могу и умею воплотить».

Наиболее эффективное формирование исполнительских умений, навыков и технических приемов осуществляется в процессе творческого поиска и создания художественного образа музыкального произведения. Дальнейшее развитие фортепианной техники идет гораздо интенсивнее и успешнее, когда с первых шагов оно стимулируется положительными эмоциями и творческим воображением.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. - Киев: Музична Украина, 1977. - 78 с.
2. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. - 7 исправленное и дополненное изд. - М: Дека-ВС, 1988. - 312 с.

3. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. - 2 изд. - М.: Советский композитор, 1989. - 144 с.
4. Цыпин Г.М. Исполнитель и техника. - М.: Дека-ВС, 1999. - 95 с.

Толстов Глеб Олегович

преподаватель духовых инструментов

первой квалификационной категории

МАУ ДО «Детская музыкальная школа №5», г. Набережные Челны

## **РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ**

### **В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Для музыканта-духовика большое значение имеет постановка исполнительского дыхания; распределение дыхания; звуковедение. Постановка исполнительского дыхания — способы произвольного управления дыханием, правила смены дыхания в процессе игры.

Выделяются несколько типов дыхания: грудной (дыхание берется в диафрагму в области груди), брюшной (дыхание берется в диафрагму в области живота). Необходимо заметить, что чистых типов дыхания в исполнительской практике духовиков не бывает, а главное быть не должно.

Искусство владеть выдохом связано с умением играть «на опоре». В методической литературе широко рекомендуется выдох «на опоре», который в свое время сформулировал С. Розанов.

Сила, тембр, высота, длительность звука зависят не только от характера атаки (твердая, мягкая) и степени напряженности губных мышц, но и от интенсивности концентрации и направления воздушной струи, вступающей во взаимодействие со звукообразователем и со столбом воздуха, заключенном в канале самого инструмента.

Таким образом, ведущая роль в ведении звука принадлежит воздушной струе, вдыхаемой исполнителем в инструмент.

Характер воздушной струи корректируется, кроме мышц дыхания, губными мышцами, мышцами языка, а все они вместе контролируются слухом.

Но дыханию здесь принадлежит ведущая роль и оно во многих своих проявлениях тождественно действию смычка у скрипачей, который после прикосновения к струне в решающей мере определяет качество и характер звука.

Поэтому исполнительское дыхание является основным выразительным средством в арсенале музыканта-духовика.

Для развития дыхания существует множество упражнений, направленных на развитие интенсивности выдоха, его продолжительности, а также, в зависимости от произведения, верного вдоха.

Упражнения на развитие дыхания:

- Упражнение с трубочкой и стаканом воды. Данное упражнение направлено на самых маленьких, начинающих исполнителей-флейтистов. Учащиеся дуют в трубочку, которая находится в воде, в стакане и видят, как благодаря дыханию вода в стакане пузырится, а также наблюдают, что при разной интенсивности выдоха пузыри в стакане уменьшаются или прибавляются с характерным звуком.

- Быстро вдохнуть, задержать дыхание, отсчитав в уме восемь четвертей, медленно выдохнуть на восемь четвертей; протяженно вдохнуть на восемь четвертей, быстро выдохнуть за одну четверть, задержать выдох на восемь четвертей; быстро вдохнуть на одну четверть, задержать дыхание, отсчитав в уме восемь четвертей, медленно выдохнуть на восемь четвертей.

Каждое упражнение повторять по восемь раз. В дальнейшем отсчет четвертей увеличить. При выполнении упражнений сохранять медленный темп (данные упражнения приводит в качестве разминки педагог-методист Джеймс Стемп). Данное упражнение тренирует произвольный и продолжительный выдох.

Благодаря упражнениям формируется и развивается исполнительское дыхание, основополагающее для игры и звукоизвлечения, звуковедения на флейте. Работа над дыханием является основой для формирования и развития техники духовика.

### *Работа над гаммой.*

Изучение гамм позволяет достигать доступные детям и активизирующие их восприятие звуковые (артикуляционные), динамические, ритмические задачи, а также позволяет развивать исполнительское дыхание.

Основным музыкальным материалом для развития техники должны служить мажорные и минорные гаммы и арпеджио во всех тональностях, а в дальнейшем так же хроматическая гамма.

Гаммы следует играть в таком умеренном движении, чтобы ученик имел возможность обратить внимание на дыхание (вдох, силу выдоха, распределение струи воздуха и т.д.), чистоту интонации, темп, метроритмические особенности, на малейшую ритмическую неточность, неравномерность динамики отдельных звуков. Все замеченные недостатки ученик при помощи педагога обязан устранить при помощи Слуховой самоконтроль, метроном.

Игра длинных звуков на инструменте помогает учащимся фокусировать свое внимание на дыхании и атаке. Далее следует переходить к другим длительностям (от более длинных длительностей к мелким). Здесь следует обратить внимание на ровность звуковедения, на опору дыхания. Условия игры обязывают музыканта-духовика производить часто полный и быстрый вдох (например в произведениях, написанных в быстрых темпах). Вдох должен быть всегда глубоким и относительно полным, в зависимости от продолжительности фразы и других задач. Легкие заполняются воздухом снизу, от основания грудной клетки доверху, образуя как бы «воздушный столб».

Но решающая роль в исполнении принадлежит выдоху, так как он связан уже непосредственно с художественной стороной исполнительского процесса. Выдох должен быть разнообразен и гибок: то бурный и порывистый, то едва заметный и плавный, то усиливающийся и замирающий, то ускоряющийся и замедляющийся и т.д.

Систематическая, настойчивая, целенаправленная работа над развитием дыхания приведет к накоплению навыков, и только после этого появится возможность играть гаммы и арпеджио трезвучий в более быстром темпе.

Работа над гаммами укрепляет амбушюр (совокупное взаимодействие мышц лица, рта, языка, принимающих участие в звукообразовании), развивает слух, сообразительность, способствует. Развитию эластичности и подвижности губ, устойчивости исполнительского аппарата, выравнивает звучание инструмента по всему диапазону и развивает технику пальцев.

#### *Работа над этюдами.*

Этюд (Étude «изучение») — инструментальная пьеса, как правило, небольшого объёма, основанная на частом применении какого-либо трудного приёма исполнения и предназначенная для усовершенствования техники исполнителя. Жанр этюда известен с XVIII века.

Игра этюдов — это совокупность всех технических навыков, а также умение художника выразить в своём творчестве именно то, что он желает выразить; это возможность материализовать свой замысел в звуках. Это то, как мы играем и при помощи чего, совокупность действий.

Следует отметить, что нельзя стремиться выдыхать воздух до конца, незначительная часть воздуха должна остаться в легких, и во время очередного вдоха произвольно удалиться из них. Это важно для организма, для физической и внешней стороны исполнителя. Кроме того, это создает благоприятные возможности для успешного произведения очередной фразы дыхания – вдоха.

При исполнении на духовом инструменте выдох должен иметь необходимое качество: то равномерный, то постепенно ускоряемый, то постепенно замедляемый, в зависимости от динамических нюансов. Усиление звука связано с ускорением выдоха, ослабление – с постепенным замедлением; при постепенном и равномерном выдохе получается ровный по силе звук. Так достигаются самые разнообразные нюансы звука.

Дыхание активно используется музыкантом, как средство музыкальной выразительности, но для того, чтобы оно стало таковым мало знать типы дыхания и технику их выполнения - надо еще выбирать нужный тип дыхания, находить точный момент производства вдоха, не нарушая, а наоборот,

подчеркивая логику музыкального развития, то есть определять момент и характер вдоха.

Правильное распределение пунктов смены дыхания имеет огромное значение для выразительности исполнения, на основе анализа строения произведения нужно точно знать моменты, где следует делать вдох. Умение музыканта устанавливать момент цезуры (вдоха) в значительной мере обеспечит выразительную сторону исполнения. Данные навыки помогают развивать и улучшать работу над этюдами.

Таким образом, можно сказать, что дыхание важно для создания определенного музыкального образа, оно является основным выразительным средством в арсенале музыканта-духовика, его нужно развивать и совершенствовать с помощью различных упражнений, как с инструментом, так и без него.

В данной работе мы выявили несколько типов дыхания, которые нужно знать и правильно использовать; рассмотрели влияние фаз исполнительского дыхания (вдоха, выдоха) на создания музыкального образа и дали определенные упражнения для благоприятного развития исполнительского дыхания.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Волков Н.В. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах. Методическое пособие / Н.В. Волков – М.: музыка, 2002. – 60с.
2. Должиков Ю.Н. Нотная папка флейтиста №1 тетрадь №1. Методика, упражнения, этюды / Ю.Н. Должиков – М.: ДЕКА-ВС, 2004 г. - 47 стр.
3. Платонов Н. Школа игры на флейте. – М.: Музыка, 1999. – 157 с.
4. Смирнова А. Н. Некоторые методические и исторические аспекты развития отечественного исполнительства на флейте / А.Н. Смирнова – Казань, 2000. – 50 с.
5. Толмачев, Ю.А. Музыкальное исполнительство и педагогика: учеб. пособие / Ю.А. Толмачев, В.Ю. Дубок. – Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 208 с. – 8 экз.

Толстова Юлия Павловна

преподаватель по классу флейты

высшей квалификационной категории МАУ ДО г. Набережные Челны

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

**ДОСТИЖЕНИЕ ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА ОБУЧЕНИЯ В ДШИ  
ПУТЕМ РАЗВИТИЯ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ  
КОМПЕТЕНЦИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ**

Современный этап развития образования, в нашей стране, обуславливает рост социальных требований к школе и преподавателям. Нельзя переоценить значение психолого-педагогических компетенций преподавателя в реализации воспитательного и развивающего потенциала образовательного процесса. Поэтому, одним из перспективных направлений развития образования в России становится повышение профессионального мастерства и необходимость повышения психолого-педагогических компетенций преподавателей.

Компетенция (лат. *competentia* «согласие; соразмерность» от *competere* «соответствовать, подходить») — круг вопросов, в которых человек хорошо осведомлён.

Профессиональная компетенция преподавателя — это способность решать профессиональные проблемы и типичные профессиональные задачи, возникающие в реальных ситуациях педагогической деятельности, с использованием знаний, профессионального и жизненного опыта, ценностей и наклонностей (ФГОС по направлению «Педагогика»).

Преподаватель должен осознавать свои профессиональные возможности, уметь подбирать методики и создавать условия для развития способностей каждого ученика, его личности, интеллекта и склонности к творчеству.

Существует огромное количество исследований по проблеме психолого-педагогических компетенций педагогов, например, в работах психологов Б. Г. Ананьева, К. К. Платонова, Л.Н. Захаровой, С.Л. Рубинштейна подробно раскрыты основы психолого-педагогической компетентности педагога, а

исследования В. С. Аванесова выявили различные методы и средства диагностирования уровня профессиональной компетентности преподавателя.

По мнению Л.Н. Захаровой психолого-педагогическая компетентность - это умение строить свою профессиональную деятельность, соответствующую требованиям ориентировочной, структурной и функциональной полноты, мотивационной и коммуникативной адекватности. Само определение компетентности складывается из множества компонентов. Получается, что высококомпетентный педагог всегда должен быть знаком со своими мотивами и чувствами, а также мотивами и чувствами учащихся, владеть результативными коммуникативными технологиями, отлично представлять себе, что и как отразится на общем образовательном результате.

**Сущность** (суть, основу) характеристики психолого-педагогической компетенции преподавателя составляет направленность на ученика, как на главную ценность своего труда, а также потребность в самопознании и развитии себя, способов учебно-воспитательной деятельности, методов воздействия на учащихся с учетом закономерностей развития личности.

К психологическим **компонентам** психолого-педагогической компетентности преподавателя относятся:

- дифференциально-психологический (дифференциальный – это различный, неодинаковый) (знания об особенностях усвоения учебного материала конкретными учащимися в соответствии с индивидуальными и возрастными характеристиками);
- социально-психологический (знания об особенностях учебно-познавательной и коммуникативной деятельности учебной группы и конкретного учащегося в ней, об особенностях взаимоотношений учителя с классом, о закономерностях общения);
- знания о достоинствах и недостатках собственной деятельности, особенностях своей личности и ее характерных качествах;
- воплощение психолого-педагогических компетенций в практику, взаимодействия с детьми осуществляется успешнее при условии, если учитель

умеет приводить учащихся в более деятельное состояние; так конструировать информацию, чтобы она была доступной для слабых школьников и достаточной для более сильных; включать всех учащихся в учебный процесс, в полезный для них труд.

Основными **критериями** сформированной психолого-педагогической компетенции является умение преподавателя самостоятельно разрешать педагогические ситуации, способствуя личностному развитию ученика; владение демократическим стилем общения с учениками, учителями и родителями (а также знание всех стилей общения); а также стабильное психоэмоциональное состояние личности преподавателя.

Таким образом, мы видим, что деятельность преподавателя относится к типу «человек-человек» и особое значение в её эффективном осуществлении принадлежит психолого-педагогической компетентности преподавателя, которая предполагает знание возрастных особенностей школьников, методов эффективного взаимодействия, закономерностей поведения учащихся и т.д. Преподаватель должен быть психологически образован и способен эффективно использовать свою образованность на практике.

*Показатели сформированной психолого-педагогической компетенции преподавателя:*

1. Педагогический такт - это обязательное соблюдение преподавателем принципа меры в общении с детьми в образовательной деятельности, который подразумевает под собой уважение к учащимся, внимательность и доверие, разумность в требованиях к выполнению учебных задач и многое другое

2. Умение найти правильный подход к ученикам и знать их индивидуальные и психолого-возрастные особенности.

3. Способность и желание работать с детьми.

4. Заинтересованность в результатах своей профессиональной деятельности.

5. При планировании и организации учебно-воспитательного процесса учитывать уровень мотивации учащихся и полноту их знаний учебного материала.

6. Педагог должен владеть навыками и умениями организаторских способностей.

7. Владеть своей речью - она должна быть простой, ясной и убедительной в общении с учащимися.

8. Уметь управлять психическим состоянием учащихся на уроках. Для этого необходимо создавать комфортную учебную обстановку на занятиях и уметь видеть и различать психическое состояние детей.

9. «Эмпатичность» педагога, то есть способность чувствовать эмоциональное состояние ученика, уметь сопереживать и откликнуться на проблему ребенка. Главное здесь для педагога - понять состояние ребенка и взглянуть на ситуацию с его позиции, чтобы найти пути решения возникшей проблемы у ребенка.

10. Способность преподавателя к сотрудничеству. Необходимо уметь и формулировать свою точку зрения, слышать и слушать других. Умение сотрудничать заключается и в решении разногласий с помощью логической аргументации, не переводя разногласия в плоскость личных отношений.

*Основные условия формирования психолого-педагогической компетенции преподавателя:*

- посещение конференций, семинаров, имеющих психолого-педагогическую направленность;
- педагогические советы с методическими рекомендациями психолого-педагогической направленности;
- субъектная активность самого преподавателя. Огромную роль играет самообразование, это стремление и умение самостоятельно находить необходимую информацию или советоваться с более компетентными профессионалами (например, психологами).

Таким образом, можно сделать вывод, что высококомпетентный преподаватель - это человек с особым видом мировоззрения, способный конструировать прогностические модели поведения, умеющий осознавать уровень собственной деятельности, своих способностей, знать способы профессионального самосовершенствования, уметь видеть причины недостатков в своей работе, в себе, желать самосовершенствования. И чтобы этого добиться, необходимо развивать и совершенствовать психолого-педагогические компетенции преподавателя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зимняя И.А. Ключевые компетентности как результативно-целевая основа компетентного подхода в образовании. Авторская версия. – М.: Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2004. – 27 с.
2. Лукьянова М.И. Маргарита Лукьянова: Психолого-педагогическая компетентность учителя: Диагностика и развитие. - М. - Сфера, 2004г.- 144с.
3. Лазаренко Л.А. Психологическая компетентность педагога как фактор профессионализации// Современные наукоемкие технологии. - 2008. - № 1 - С. 67-68

Усманова Эльза Валериановна  
концертмейстер первой квалификационной категории  
МАУ ДО г. Набережные Челны  
«Детская школа искусств №7 им. Л.Х. Багаутдиновой»

#### **КОНЦЕРТМЕЙСТЕР НА УРОКАХ РИТМИКИ В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ**

Концертмейстер в детских школах искусств на хореографическом отделении выступает в качестве помощника и надежного партнера педагога-хореографа. Его путь проходит через множество этапов, начиная с первых занятий и заканчивая выступлениями на сцене. Деятельность концертмейстера на уроках ритмики в классе хореографии является важной составляющей

профессиональной практики музыканта. Она играет ключевую роль в воспитании детей, формируя у них метроритмические основы и развивая музыкальную и образную выразительность.

Следует уделить внимание задачам концертмейстера в рамках работы хореографического отделения. Основной обязанностью концертмейстера является отбор музыкального репертуара для занятий. Важно не ограничиваться уже подобранными произведениями, а постоянно вносить новые элементы в программу. Второй важной задачей является оказание всесторонней поддержки педагогу-хореографу. Эффективность занятий для учащихся в классе хореографии в значительной степени зависит от слаженной работы педагога-хореографа и концертмейстера. Высокая эффективность и реализация всех творческих идей в ходе занятий возможны лишь при наличии позитивной атмосферы и глубокого взаимопонимания. Только в таких условиях можно достичь успеха.

Концертмейстер способствует развитию музыкально-ритмического восприятия у детей на занятиях ритмикой. Не все дети способны сразу точно маршировать или выполнять хореографические элементы под музыку. Музыкально-ритмическая деятельность позволяет обучающимся научиться координировать движения тела в соответствии с музыкальным сопровождением.

Музыкант несёт ответственность за создание благоприятной атмосферы на занятиях, своевременное начало и завершение занятий, а также за музыкальное сопровождение. Его задача – обеспечить, чтобы ученики уходили с урока в хорошем настроении и с приобретёнными знаниями. С первых же занятий необходимо воспитывать у учащихся умение слушать и анализировать музыку: определять её динамику, размер и характер. Грамотное исполнение музыкального оформления концертмейстером, с использованием выразительной динамики и гибкой фразировки способствует передаче характера музыки в танцевальных движениях учеников.

На начальном этапе обучения особое внимание уделяется развитию чувства ритма. На уроках ритмики ученики знакомятся с образцами классической, народной и современной музыки, что расширяет их музыкальный кругозор и способствует восприятию музыки и хореографии как единого целого. Таким образом, концертмейстер дает представление обучающимся о лучших примерах музыкальной культуры.

На занятиях ритмикой целесообразно предусмотреть время для самостоятельной импровизационной деятельности учащихся. Это позволит им, под воздействием исполненного концертмейстером музыкального произведения, создать и продемонстрировать собственный короткий танцевальный номер. Такая практика способствует развитию музыкального слуха и творческого воображения. Важным аспектом является разнообразие музыкального материала. Повторение одних и тех же произведений на протяжении длительного периода занятий может привести к снижению интереса и концентрации у учащихся. Для каждого типа хореографических упражнений необходимо подбирать соответствующее по характеру и темпу музыкальное сопровождение. Подбор музыкального репертуара осуществляется в результате совместной работы педагога-хореографа и концертмейстера, либо самостоятельно музыкант-пианист.

Творческие произведения демонстрируют невероятное разнообразие эмоциональной палитры, выражая широкий спектр чувств: от меланхолии и печали до радости и торжества.

Подбор музыкального сопровождения для занятий хореографией требует от концертмейстера глубокого профессионального знания и учета таких факторов, как:

- владение хореографической терминологией;
- понимание структуры урока;
- знание традиционных форм и этапов обучения хореографии;
- осведомленность о методиках преподавания и технике исполнения

элементов изучаемой дисциплины.

Не рекомендуется исполнять сложные по объёму и содержанию музыкальные произведения. Концертмейстер должен способствовать пониманию учащимися взаимосвязи музыки и движений. Начало и окончание музыкального фрагмента должны синхронизироваться с началом и окончанием танцевальных движений.

Следует подчеркнуть, что роль концертмейстера на занятиях ритмикой крайне важна. Он незаметно помогает учащимся различать музыкальные произведения различных эпох, жанров и стилей. Концертмейстер должен быть внимательным к просьбам педагога, наблюдать за исполнением хореографических упражнений и посредством музыкального сопровождения помогать ученикам выразить характер музыки через движения. Музыкант-пианист должен обладать глубокими теоретическими знаниями, хорошей памятью и умением импровизировать в непредвиденных ситуациях, которые часто возникают на занятиях.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Борисова Н. М. Содержание урока по концертмейстерскому классу на МПФ пединститута // Вопросы исполнительской подготовки учителя музыки. - М.: Музыка, 1982. – 10с.
2. Воротной М. В. О концертмейстерском мастерстве пианиста: к проблеме получения квалификации в Вузе Вып. 2. - СПб.: Музыка 1999. — 4с.
3. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - М.: Музыка, 1961. – 72с.
4. Руднева С. Фиш С. Ритмика. Музыкальное движение. – М.: Советский композитор, 1992. - 104с.
5. Франио Г. Роль ритмики в эстетическом воспитании детей. – М.: Советский композитор, 1990. - 334с.
6. Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе: Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207с.

Фасхутдинова Альбина Саматовна,  
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин  
высшей квалификационной категории,

Фазлиева Альбина Мизхатовна  
преподаватель по классу фортепиано  
высшей квалификационной категории

МБУ ДО «ДШИ «Тамчылар», г. Нижнекамск

## **ВОЛШЕБНЫЙ МИР П. И. ЧАЙКОВСКОГО.**

### **«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ»**

Цель: расширение кругозора учащихся, формирование интереса к музыкальному искусству, к произведениям П.И. Чайковского.

Задачи:

1. Углубить знания учащихся о личности, жизни и творчестве Петра Ильича Чайковского, укрепить их познавательную активность.
2. Развить у учащихся творческое воображение, образное восприятие, эстетический кругозор.
3. Воспитать у учащихся желание знакомиться с классической музыкой, проявлять творческую инициативу.

Техническое оснащение: музыкальный центр, экран, ноутбук, проектор.

Зрительный ряд: презентация, портреты композитора и его семьи.

Музыкальный материал: «Детский альбом» П. И. Чайковского.

В зале тишина. Звучит пьеса «Зимнее утро» из «Детского альбома» Петра Ильича Чайковского.

Здравствуйтесь, дорогие ребята! Перед вами прозвучала знаменитая романтическая пьеса «Зимнее утро» из «Детского альбома» Петра Ильича Чайковского. В ней раскрывается поэтическая атмосфера зимнего утра: стремительное и колючее, тревожное и сказочное. В такое утро хочется посидеть дома в тепле, почитать книжку или просто прижаться к маме, уткнуться в её теплые ладошки.

Петр Ильич был первым русским композитором, создавшим для детей альбом фортепианных пьес.

Одним из факторов, определившим желание композитора написать музыку для детей, стал пример Роберта Шумана, чьи увлекательные пьесы «Альбома для юношества» очень понравились и детям, и учителям. Другим очень важным фактором к созданию «Детского альбома» послужило необычайно теплые отношения композитора с детьми своей сестры. В марте 1878 года Петр Ильич Чайковский приехал в Каменку в имение своей сестры Александры Ильиничны Давыдовой. Он с наслаждением отдыхал в деревне в обществе близких его сердцу людей. Здесь действительно было хорошо, и работать, и отдыхать. Семь детей Александры Ильиничны наполняли поместье задорным смехом, веселыми играми. Под впечатлением от этой дружной семьи и был написан «Детский альбом» и посвящен автором своему племяннику, Володе Давыдову.

В альбом входит 24 маленькие пьесы, каждая из которых представляет собой цельное произведение. Они окунут нас в музыкальный мир интересных событий, историй и происшествий из жизни детей. Здесь веселые игры и огорчения, занимательные сказки, картины русской жизни и зарисовки русской природы.

Мы думаем, что Вам будет интересно прочувствовать через музыку Петра Ильича Чайковского особый дух того времени, узнать, как жили тогда дети, что их окружало, как они проводили свое время.

Итак, открываем первую страничку «Детского альбома». Пьеса «Утренняя молитва» невероятно красивая, прозрачная и спокойная, которая навеивает на размышления о Боге, о душе. Раньше день любого человека начинался и заканчивался молитвой, которая настраивала людей на добрые мысли и поступки.

Благодаря использованию светлой тональности соль мажор, простой гармонии, равномерному ритмическому движению и строгой четырёхголосной фактуре Петру Ильичу удалось удивительным образом передать в

фортепианной музыке пение хора. Пьеса написана в простой музыкальной форме – период с большой кодой. Мы предлагаем вам послушать пьесу «Утренняя молитва», лирические интонации которой полны возвышенного покоя и созерцания.

Вторая пьеса «Мама» – ласковая, певучая миниатюра образ милой, родной, единственной мамы. Мы чувствуем её нежные руки, слышим ласковый голос, чувствуем защиту и дружескую поддержку, видя её спокойный взгляд. Изложена пьеса в виде дуэта: нижний голос оттеняет светлое ясное звучание верхнего голоса более тёплым тембром. Голоса движутся параллельно друг другу на расстоянии децимы, и это создаёт красивое звучание в гармонии. Даже размер композитор выбрал неслучайно, так как трехдольность придает музыке округлость, мягкость и гармоничность.

Наверное, в этой пьесе Петр Ильич отразил воспоминания о своей маме, которую он безмерно любил и вспоминал её необыкновенные глаза, плавные движения и глубокий грудной голос. Послушаем пьесу «Мама» из детского альбома П.И. Чайковского.

Пьеса «Игра в лошадки» погружает нас в безудержное веселье, смех и радость. В эпоху в которой жил композитор у детей не было ни машинок, ни самолетиков, поэтому для любого мальчика того времени – оловянные солдатики, барабан или игрушечная лошадка были предметом особой гордости.

Эта небольшая пьеса очень точно передает топот копыт скачущей лошадки благодаря равномерной ритмической пульсации, сближающей ее с токкатой. Образ игрушечных лошадок помогает передать трехдольный размер, темп *presto* – очень быстро и разнообразие гармонии: почти каждая смена которой звучит как своего рода сюрприз – неожиданно и свежо. Это придает большой интерес к пьесе и заставляет на всем её протяжении внимательно следить за ходом событий.

Бодро и торжественно звучит «Марш деревянных солдатиков» – одна из самых популярных детских пьес. Чёткость ритмического рисунка тесное расположение аккордов и согласованность штрихов очень точно передают

слаженные движения игрушечных солдатиков, идущих тесным строем под дробь барабанщика. Давайте послушаем, как маршируют под музыку целое войско деревянных солдатиков.

А следующие пьесы «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Вальс», «Новая кукла» образуют маленькую сюиту и особенно интересны будут для девочек. Это короткие музыкальные рассказы о сложной и серьёзной душевной жизни ребёнка, который переживает болезнь куклы, её похороны, а спустя некоторое время радуется новой кукле. Пьеса «Новая кукла» завершает маленькую сюиту. Музыка очень точно передает настроение маленькой девочки, чувство восторга и радости, ведь она рада своей новой игрушке. Пьеса звучит в характере стремительного вальса в размере 3/8. Легкая мелодия состоит из мелких мотивов, которые как бы порхают из октавы в октаву и сливаются в одну «волну».

В аккомпанементе, возбужденный ритм, облегчённый паузами на слабых долях, врывается раньше мелодии, кажется, что маленькая героиня пьесы стремительно вбегает в комнату и кружится с новой куклой. Форма пьесы простая трёхчастная, крайние части которой, повторяются. Середина же пьесы гармонически неустойчива. В репризе мелодия «рассеивается» и исчезает.

Следующие три пьесы «Детского альбома» «Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская» передают национальный колорит, раскрывают народную линию и образуют еще одну маленькую «русскую» сюиту. В этих пьесах нашли отражение детские впечатления композитора, его любовь к народной песне и пляске. Он использует в них один и тот же прием развития – вариационный, который был свойственен именно народному исполнительству.

Пьеса «Камаринская» по характеру весёлая, задорная, с юмором и озорством. Это народная плясовая песня по форме представляет собой шутивную, скерцозную тему с тремя миниатюрными вариациями. Первая и третья вариации, лёгкие, подвижные, как бы расцвечивают тему, сохраняя её штрих стаккато. Во второй же вариации звучит лихая молодецкая пляска. Тема

изложена «плотными» аккордами, но и при этом в верхнем голосе прослушивается знакомый плясовой напев. Чайковскому удалось точно передать звук волынки в басовом остинато, интонации игры на скрипке и аккордовые переборы гармоника.

Полька из «Детского альбома» легка, как бальный танец того времени. Название этого танца происходит от чешского слова *polka* – «полшага». Его танцуют подскоками – маленькими, лёгкими прыжками. Весёлый, живой танец, полный изящества написан в трёхчастной форме. Грациозный мотив рисует девочку в нарядном платье и туфельках, которая танцует на носочках изящную польку.

Следующую сюиту, которую бы мы назвали «Песни о дальних странах», образуют «Итальянская песенка», «Старинная французская песенка», «Немецкая песенка» и «Неаполитанская песенка». Чайковский много путешествовал, он побывал во Франции и Италии, Турции и Швейцарии. Колорит этих стран с лёгкостью передаёт композитор. В них мы ощущаем и ритмическую живость итальянских мелодий, мудрую грусть старинного французского напева, и степенную размеренность немецкого танца.

«Итальянская песенка» очень грациозная, милая, нежная. В ней чувствуется вальсовость, но вальс этот не плавный, а игривый и оживлённый. В музыке много акцентов, которые придают ей энергичный характер, отчётливость. Средствами музыкальной выразительности композитор точно передает в аккомпанементе подражание распространённым в Италии музыкальным инструментам – мандолине и гитаре.

Перелистывая следующую страницу «Детского альбома» мы встречаем зарисовку русской природы. Эта пьеса «Песня жаворонка» – окрашена светлым, радостным настроением, лишь в средней части пьесы появляется налёт грусти.

Это музыкальный пейзаж с образом прелестной птички и её незабываемыми трелями. Отсутствие ритмических опор в мелодии и мотивы, заканчивающиеся на слабые доли такта, придают ей лёгкость и воздушность.

Пьеса написана в трёхчастной форме. В средней части мелодия полностью сливается с аккомпанементом и господствует любимая Петром Ильичом Чайковским вальсообразность. В третьей части, в целом повторяющей первую, изменено окончание с тем, чтобы утвердить основную тональность.

«Песня жаворонка» с чистым узором ее неповторимо прекрасной мелодии – одна из лучших зарисовок пробуждающейся природы.

Завершается «Детский альбом» пьесой «В церкви». Звучание этой пьесы, помещаемой в конце альбома, как и «Утренней молитвы», напоминает пение церковного хора. Тем самым, первый и последний номера соединяются своего рода аркой. «Вечерняя» тональность ми минор пьесы звучит ответом «утренней» соль мажору первой. Пьеса «В церкви» написана в форме периода из 12-ти тактов, который завершается кадансом на тонике. Петр Ильич Чайковский использовал для этого произведения мелодию настоящей молитвы, которую поют в церкви. Поэтому музыка звучит серьезно и строго.

Если внимательно прислушаться, то можно заметить, что в конце обеих пьес есть повторяющиеся звуки в басу. Но в «Утренней молитве» они звучат строго и спокойно, на фоне светлой мелодии, а в последней «В церкви» – более мрачно, сосредоточенно, устало. День угас, спускается ночная тьма, всё затихает, успокаивается и замирает.

Не хочется заканчивать наше путешествие, закрывать последнюю страницу «Детского альбома», и расставаться с чудесным поэтическим миром, в который погружает нас музыка великого композитора – великого и в крупных сочинениях, и в маленьких пьесах. И с радостью думаешь о тех ребятах, которые исполняют эти пьесы и делают жизнь музыки Чайковского вечной.

Вопросы викторины:

1. Как называется цикл пьес для детей, который создал Петр Ильич Чайковский?
2. Где и когда появилась идея создания «Детского альбома»?
3. Кому посвятил Петр Ильич Чайковский «Детский альбом»?
4. Сколько пьес вошло в «Детский альбом»?

5. Назовите пьесу, которая открывает «Детский альбом»?

6. Какое произведение вам больше всего понравилось?

Дорогие ребята! Вы – молодцы, верно, ответили на все вопросы викторины. Мы с вами прикоснулись только к крупице творческого наследия великого композитора. В свое время Петр Ильич Чайковский говорил: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространилась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору». В этих словах точно определена задача его искусства, которую он видел в служении музыке и людям, в том, чтобы «правдиво, искренне и просто» говорить с ними о самом главном, серьезном и волнующем их.

Идут годы, но музыка П.И. Чайковского по-прежнему волнует сердца исполнителей и слушателей всего мира! И мы надеемся, что после нашей встречи вы заинтересуетесь творчеством этого великого композитора, и будете с большим удовольствием слушать его музыку.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт, С. А. «Детский альбом» П. И. Чайковского / С.А. Айзенштадт. - М.: Классика-XXI, 2013. - 915 с.
2. Астахова, Н.В. Петр Ильич Чайковский. Детский альбом / Н.В. Астахова. - М.: Белый город, 2016. - 969 с.
3. Астахова, Н.В. Чайковский. Детский альбом / Н.В. Астахова. - М.: Белый город, 2017. - 296 с.
4. Вайдман, П.Е. Петр Ильич Чайковский. Дорога жизни. Книга-альбом / П.Е. Вайдман. - М.: Музыка, 2015. - 173 с.

Хаметшина Ольга Викторовна,  
преподаватель по классу скрипки, высшей квалификационной категории  
МАУ ДО г. Набережные Челны

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

## **КАНТИЛЕНА В КЛАССЕ СКРИПКИ. ФОРМЫ РАБОТЫ**

Кантилена, выступая ключевым элементом в музыкальном исполнительстве, представляет собой выразительную мелодическую линию, позволяющую артисту транслировать глубину переживаний и чувств. В контексте скрипичной игры кантилена трансформируется из простого технического задания в подлинное искусство, требующее от музыканта не только виртуозности, но и глубокого понимания музыкальной фразы, динамических нюансов и экспрессии.

Актуальность данной статьи обусловлена тем, что многие учащиеся и педагоги испытывают сложности в освоении кантиленного звучания, что отражается на общем качестве исполнения. В современной системе музыкального образования, где зачастую доминируют технические аспекты, кантилена может оставаться недооцененной. Однако именно она позволяет исполнителю проявить индивидуальность, передать личные эмоции и создать неповторимую интерпретацию.

Кантилена, происходящая от итальянского «cantilena» («песенка») и латинского «cantilena» («пение»), представляет собой протяжную, плавно развивающуюся мелодию, предназначенную как для вокала, так и для инструментального исполнения. Этот термин также относится к певучести самой музыки или способу её исполнения.

Выразительное исполнение кантилены на скрипке требует мастерского владения различными элементами:

- безусловно плавные переходы из позиции в позицию, соединение струн и звуков между собой;
- контролируемые движения локтей правой и левой руки;
- работа указательного пальца и мизинца;

- красивая и непринужденная вибрация;
- грамотное распределение смычка.

С первых этапов обучения необходимо активно вовлекать ученика в исполняемое произведение, вдохновлять его музыкой. Произведение должно пробуждать в нём чувства и воображение. Уже при разучивании первых мелодий важно добиваться от ребёнка выразительного исполнения, понимания характера произведения: грустная мелодия должна звучать печально, весёлая – радостно, торжественная – величаво и так далее. Если музыка увлекла ученика, его эмоциональная вовлечённость положительно скажется на работе над звуком, ритмом и динамическими оттенками.

Изначально ученик может воспринимать напевность и мелодичность как некую песню без слов. Рекомендуется создавать тексты, соответствующие конкретным темам.

Преподаватель начинает знакомство с новым произведением, чтобы определить его форму и жанр. Можно использовать смешанный подход, чередуя игру учителя и ученика. Учитель обычно берет на себя наиболее сложные или важные фрагменты, такие как:

- Технически сложные для исполнения отрывки;
- Кульминационные моменты, ключевые для понимания смысла произведения.

Способность к анализу художественного текста не развивается сама по себе. Важно обучать детей внимательному восприятию и умению размышлять. Совместный анализ произведения постепенно приведет ребенка к самостоятельному пониманию. Следует подчеркнуть, что характер песни передается не только словами, но и мелодией. Анализ – это искусство разложения целого на значимые детали. Ученик должен обращать внимание на характеристики, такие как темп, артикуляция и динамика. Термины «артикуляция» и «динамика» следует вводить постепенно, используя их вместе с понятными словами.

В старших классах полезно самостоятельно слушать произведения в исполнении известных музыкантов, определять жанры других произведений, а также основные эмоции и настроение музыкального образа. Можно попробовать передать этот образ в рисунке, «нарисовать музыку».

Важным условием исполнения кантилены является плавное соединение звуков, распределение смычка при игре легато. Часто у учеников возникает проблема с поддержанием плавной мелодической линии. Важно помнить, что каждый звук должен быть равноценным в динамическом и ритмическом отношении, и исполняться свободно. При этом всегда должен оставаться запас смычка для плавной смены. Движение правой руки должно быть непрерывным и свободным. Истинное инструментальное пение возникает благодаря плавному движению правой руки, постоянному слуховому контролю.

Основное достоинство скрипки – её способность к пению – определяется не только умением владеть смычком (обеспечивая непрерывность, равномерность и мягкость звучания), но и тем, как левая рука осуществляет переходы между звуками, связывая их воедино.

Приступая к анализу произведения, важно подобрать аппликатуру, оптимальную для конкретного исполнителя. Удачно подобранная аппликатура облегчает воплощение художественного замысла, а её изменение существенно замедляет процесс освоения материала.

В кантилене аппликатура как инструмент художественного выражения неразрывно связана с музыкальной фразировкой. При выборе аппликатуры в кантилене ключевыми факторами должны быть целостность музыкальной фразы, её тембральная окраска и общий характер звучания. Фразировка, по сути, представляет собой грамотное использование смычка, распределение его длины и выбор наиболее подходящей аппликатуры, учитывающей ритмическую и динамическую структуру конкретной фразы.

Ошибочная аппликатура, подобно неверному штриху, разрушает единство художественной фразы и искажает музыкальный смысл исполняемого произведения. Если в технических пассажах приоритетом является удобство

аппликатуры, облегчающей быстрые переходы, скачки и растяжки, то в кантилене, исполняемой в более медленном темпе, можно использовать аппликатуру с большим количеством смен позиции ради выразительности. Следовательно, аппликатура, оптимальная для кантилены в медленном движении, может быть совершенно неприемлема при исполнении того же фрагмента в быстром темпе.

Скрипка обретает голос через вибрацию своих струн. Каждая из четырех струн уникальна по тембру, предлагая палитру оттенков в зависимости от регистра. Поэтому:

1. Выбор струны должен гармонировать с характером мелодии и ее выразительными потребностями.

2. При выборе аппликатуры для мелодического пассажа, стремитесь к тембральной однородности, по возможности, исполняя его на одной струне. Смена струны должна быть продиктована структурой мелодии.

3. Музыкальная суть отрывка часто требует избегать излишнего растяжения пальцев при *portamento*.

4. Следует избегать неоправданных *portamento*, искажающих смысл мелодической линии.

5. Повторение мелодической фразы, как правило, влечет за собой изменение нюансировки и аппликатуры, зачастую реализуемое через смену струны. Это необходимо для придания повторному отрывку большего разнообразия и акцентирования его значимости.

6. При повторении ноты одной высоты, смена пальца на этом звуке, изменяя тембр, усиливает выразительность.

7. Использование четвертого пальца в кантилене может быть ограничено, поскольку не всегда обеспечивает полноценное звучание: А) в высоких позициях, Б) в местах, требующих силы и звучности (особенно на струне Соль).

Причина менее выразительного звучания четвертого пальца кроется в:

1. его относительной физической слабости;

2. ограниченном диапазоне вибрации;
3. неустойчивости в верхних позициях.

Применение натуральных флажолетов (Ми, Ля, Ре, Соль) различных октав в кантилене придает ей выразительную, смягчающую окраску, особенно в сочетании с *portamento* в нюансах *pianissimo*, *piano*, *mezzo forte*. Их использование целесообразно:

1. во фразах, требующих смягчения чувства, прозрачности звучания;
2. в музыке изящного характера.

Творческий процесс создания художественного образа в музыке неразрывно связан с освоением техник звукоизвлечения и исполнительских приемов, позволяющих наиболее полно раскрыть характер произведения. Важно детально проанализировать форму музыкального произведения, его структуру, разделение на мотивы, фразы и предложения, чтобы обеспечить правильную фразировку. Необходимо тщательно изучить особенности мелодической линии и аккомпанемента, а также динамическое развитие – нарастания, кульминации и спады в каждой музыкальной конструкции. На основе этого анализа разрабатывается художественный и динамический план исполнения. Определив границы фраз, следует внимательно проследить за развитием мелодии, выделить ключевые интонационные моменты. Исполняя музыкальное произведение, учащийся должен внимательно прослушивать каждую фразу до конца, вырабатывая навык правильного дыхания перед началом следующего построения. Для придания исполнению большей выразительности рекомендуется использовать подтекстовку, обогащающую восприятие музыкального образа.

Ключом к успешному воплощению художественного образа является постоянное развитие музыкальности, интеллекта и эмоциональной отзывчивости ученика, а также совершенствование навыков звукоизвлечения. Увлеченность содержанием и образами пьесы стимулирует настойчивость в работе, техническое мастерство и стремление к яркому и убедительному выражению художественного замысла.

Громкость звучания, или динамика, является важным выразительным средством в музыке. Для создания яркого и запоминающегося музыкального образа необходимо тщательно продумать динамический план исполнения.

«Певучий» звук, характеризующийся кантиленностью, тесно связан с наличием вибрато. Вибрато обогащает звуковую палитру исполнителя, расширяет возможности интерпретации произведения и усиливает его эмоциональное воздействие на слушателя. Как отмечал музыкальный критик Углов, утрата вибрато лишает смычковый инструмент его главного очарования, делая его безжизненным. Именно в вибрации заключается сила воздействия на слушателя, способная потрясти и покорить аудиторию. Помимо певучести, вибрирующий звук обладает преимуществом в дальности распространения.

В условиях современного музыкального образования, где акцент часто делается на технические аспекты игры, кантилена может оставаться в тени. Однако именно она позволяет музыканту выделиться, передать свои эмоции и создать уникальную интерпретацию произведения.

#### **Литература:**

1. Агарков О.М. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке - М.: Музгиз, 1956. - 64 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. — М.: . Юрайт, 2021. — 106 с.— ISBN 978-5-534-13516-9.
3. Бренинг Р.А. Свобода игрового аппарата скрипача. – Казань, 2007 – 28 с.
4. Либерман М. Культура скрипичного тона - М.: Музыка, 2011 - 272 с. - ISBN 978-5-7140-1211-2: 516-51.
5. Ямпольский И.М. Основы скрипичной аппликатуры. - 4-е изд. - М.: Музыка, 1977. - 183 с.

Шафикова Гульназ Габдельмазитовна

преподаватель по классу домры высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

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

## **ДОМРА В АНСАМБЛЕ И ОРКЕСТРЕ: РОЛЬ И ФУНКЦИИ В РУССКОМ НАРОДНОМ ОРКЕСТРЕ**

Домра – один из ключевых инструментов русского народного оркестра, обладающий уникальным тембром и широкими выразительными возможностями. Её роль часто сравнивают с ролью скрипки в симфоническом оркестре: домра несёт основную мелодическую линию и придаёт звучанию особую певучесть. Разберём подробно, какую роль и функции выполняет домра в ансамблях и оркестрах.

Домра имеет древнюю историю – упоминание о ней датируются XVI веком. После периода забвения связанного с гонениями на скоморохов инструмент был возрождён в конце XIX века благодаря деятельности В.В. Андреева и его Кружка любителей игры на балалайках (позже — Великорусский оркестр). Реконструкции домры позволила включить её в состав оркестра и раскрыть её потенциал.

В современном русском народном оркестре используются разные виды домр, каждый из которых выполняет свою функцию:

Домра малая — ведущая мелодическая роль, яркий и звонкий тембр. Диапазон: от ми первой октавы до фа четвёртой.

Домра альт — гармоническая и аккомпанирующая функция, более мягкий и глубокий звук. Часто исполняет подголоски и аккордовые последовательности.

Домра бас — басовая опора, создает фундамент звучания. Обеспечивает ритмическую и гармоническую устойчивость.

Домра контрабас (редкая разновидность) — самая низкая по регистру, усиливает басовую линию, придаёт звучанию объём и мощь.

Основные функции домры в оркестре:

1. Мелодическая функция. Домра малая чаще всего исполняет главную мелодию. Её певучий тембр, достигаемый за счёт приёма тремоло, позволяет передавать широкий спектр эмоций — от лирических и задумчивых до энергичных и праздничных.

2. Гармоническая функция. Домры альт и бас заполняют средний и нижний регистры, создавая гармоническую основу. Они играют аккорды, арпеджио, поддерживают гармонию.

3. Аккомпанирующая функция. В ансамбле домры могут аккомпанировать другим инструментам (балалайкам, баяну, гусям), обеспечивая ритмическую пульсацию и гармоническую поддержку.

4. Колористическая функция. Благодаря разнообразным приёмам игры (пиццикато, флажолеты, глиссандо) домра добавляет звучанию оркестра особые краски и оттенки.

5. Полифоническая функция. В сложных произведениях домры могут вести самостоятельные мелодические линии, создавая полифоническую ткань.

6. Ритмическая функция. Чёткие удары медиатором и акцентированные штрихи помогают поддерживать ритм, особенно в быстрых танцевальных частях.

Роль домры в ансамбле. В камерных ансамблях (дуэтах, трио, квартетах домр) инструмент проявляет себя особенно ярко, играя ведущую роль. Домра может быть солирующим инструментом, исполняя виртуозные пьесы и концерты.

Ансамблевая роль. В сочетании с другими домрами или инструментами (балалайкой, баяном, флейтой) домра создаёт сбалансированное звучание, где каждый голос дополняет друг друга.

Экспериментальная роль. Современные композиторы используют домру в нестандартных составах, сочетая её с электрогитарой, ударными и даже электронными инструментами.

Домра обладает широкими техническими возможностями:

Тремоло — основной приём, создающий певучее, непрерывное звучание.

Пиццикато — отрывистые звуки для создания ритмической остроты.

Арпеджио и гаммы — виртуозные пассажи, демонстрирующие мастерство исполнителя.

Флажолеты — нежные, «воздушные» звуки, добавляющие красок.

Глиссандо — плавные скольжения между нотами для выразительности.

Домра звучит в самых разных произведениях:

Народные обработки: вариации на темы русских песен, плясовые.

Оригинальные сочинения: концерты для домры с оркестром (например, концерты Ю. Шишакова, Н. Будашкина).

Транскрипции: переложения классической музыки (произведения И. С. Баха, П. И. Чайковского).

Современные композиции: экспериментальные пьесы, сочетающие традиционные и авангардные техники.

Домра — не просто национальный инструмент, а полноценный участник русского народного оркестра и камерных ансамблей. Её многогранность позволяет выполнять самые разные функции: от ведущей мелодической линии до гармонической поддержки и ритмической основы. Благодаря реконструкции и развитию исполнительской школы домра прошла путь от фольклорного инструмента до академического, завоевав признание на мировой сцене. Сегодня она продолжает развиваться, открывая новые горизонты в музыке — от традиционных обработок до современных экспериментов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Махан, В. В. Домра и домровое искусство на рубеже веков: Ч. 1, 2, 3 - М.: Вселенная Музыки, 2006. — 8 с.

2. Климов Е. Т. Совершенствование игры на трёхструнной домре. - М.: Музыка, 1972. — 120 с.

Шлычкова Кристина Владимировна

преподаватель по классу скрипки высшей квалификационной категории

МАУ ДО г. Набережные Челны

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

### **КУЛЬТУРА ЗВУКА СКРИПАЧА**

Работа над звуком – одна из важнейших и трудных задач в воспитании скрипача. Это не только красота звука, но прежде всего – это выразительность и содержательность, которая в зависимости от жанра, не должна оставаться однообразной.

Огромное значение для овладения культурой скрипичного звука имеет постановка, которая включает в себя взаимно согласованное двигательное-игровое положение и состояние ног, корпуса, рук скрипача, положение инструмента, формы приспособления рук к смычку, а также рациональную организацию нервно-мышечной деятельности и дыхания в процессе игры. Большое воздействие на качество скрипичного звука оказывает гармоничность игровой позы скрипача, расположение обеих рук и инструмента.

Следующий момент, которому следует уделить внимание – это правильная опора корпуса на обе несколько расставленные ноги. Нужно не только воспитывать умение равномерно распределять тяжесть корпуса между правой и левой ногой, но и специально учиться переносу его веса с одной ноги на другую.

Также для исполнителя важно овладеть динамическими и тембровыми средствами выразительности, но и уметь находить звук определенного качества, который в наибольшей степени соответствовал бы стилю, характеру, содержанию музыкального произведения. «Звуковой фон» связан с выражением эмоционального состояния, преобладающего на протяжении всего произведения и наиболее характерного для его основных образов. В области смычкового исполнительства, в прошлом, высокая культура звучания была свойственна староитальянской, франко-бельгийской скрипичным школам и в особенности – русской скрипичной и виолончельной школе. И по сей день

исполнительская культура успешно развивает традиции «пения на инструменте», завещанные виднейшими представителями русского исполнительского искусства – Ауэром Л., Давыдовым К. и другими.

В основу правильного метода воспитания культуры звучания должно быть положено систематическое развитие внутреннего слуха - ценнейшего качества музыканта. Исполнитель должен развивать ту область внутреннего слуха, которая связана с выразительной стороной звучания, с ощущением звуковой краски, соответствующей определенному музыкальному образу. «Внутреннее» слышание музыки, представление об определенном характере звучания должно предшествовать воспроизведению его на инструменте, а, следовательно, и нахождению соответствующих исполнительских приемов. Важнейшее значение имеет также воспитание у исполнителя критического отношения к своей игре, к качеству извлекаемого им звука. Учащемуся необходимо тщательным образом вслушиваться в звучание, в одинаковой мере контролируя себя при исполнении кантилены, мелкой техники, характерных штрихов, двойных нот и аккордов. Контроль над звуком должен касаться всего исполняемого и изучаемого материала. Многие обучающиеся скрипачи, добиваясь хорошего звучания в пьесах, при изучении технического материала оставляют эту сторону совершенно без внимания. В результате гаммы, упражнения и этюды играют поверхностным, неполноценным звуком, вяло, ритмически неопределенно. Необходимо уяснить, что плохое звучание является нетерпимым в такой же мере, как и фальшивая интонация. Только при этом условии возможно овладение культурой звучания и достижение художественной законченности исполнения. На более ранних этапах требовательность преподавателя к учащемуся и постоянное исправление дефектов служат залогом непрерывного улучшения качества звучания. С течением времени, по мере совершенствования исполнительских навыков, обострения внутреннего слуха и развития художественного вкуса учащегося, работа над звуком приобретает более углубленный характер. Вслушиваясь в свою игру, исполнитель учится распознавать и исправлять не только

интонационно нечистое или недоброкачественное звучание, но и такое, которое не соответствует музыкальному образу, стилю и характеру произведения. Самым большим достижением для скрипача является приближение извлекаемого им звука к тембру человеческого голоса. Певучей должна быть не только кантилена, но и виртуозная техника. В игре каждого обучающегося, певучесть тона появляется не сразу, а выкристаллизовывается в результате длительного процесса развития и укрепления технического аппарата, в первую очередь, пальцев левой руки, начинает появляться вибрация, а с ней и первые проблески скрипичного тона. В дальнейшем совершенствование качества звука происходит под воздействием многих факторов: развитие восприимчивости слуха к динамической и тембровой стороне звучания, развитие эмоционального начала в исполнении, общее укрепление и развитие исполнительского аппарата. Скрипачам, работающим над достижением певучести тона следует, прежде всего, уяснить себе характер взаимодействия правой и левой рук в образовании звука. Извлечение звука, связанное с движением правой руки, является материальной основой звучания. От этого зависят такие качества, как протяженность звука, сила, чистота, характер соединения звуков, их артикуляция. С движениями левой руки связаны те свойства тембра, которые определяются вибрацией они-то и придают звуку жизненность, теплоту и одухотворенность. Важное значение для качества звука имеет чистота интонирования, а также сила нажима пальцев на струны (при исполнении кантилены этот момент неразрывно связан с вибрацией). В правильном сочетании и взаимодействии двух главных компонентов – ведения смычка и вибрации – заключается разрешение проблемы певучего, выразительного тона. Регулирование скорости движения по струне является важнейшим приемом, тесно связанным с такими средствами выразительности, как нюансировка и фразировка. Распределение смычка имеет значение для достижения ровности звучания. Всякое неравномерное ускорение движения смычка дает усиление звука, которое, представляет собой отрицательный момент, так же как

ослабление, а зачастую и ухудшение качества звука вследствие случайного, не рассчитанного замедления движения.

Наряду с певучестью тона акцент представляет собой сильнейшее выразительное средство. Атака, выполняемая посредством нажима смычка, броска на струну или резкого ускорения движения, должна занимать минимальную часть времени по отношению ко всей длительности ноты. Последующее ведение смычка характеризуется относительно большей скоростью движения и ослаблением нажима. Большое значение для качества выполнения акцента имеет вибрация, которая должна в точности совпадать с акцентом по времени. Вялая вибрация сводит на нет энергию, присущую акценту. Одним из важнейших элементов звукового мастерства является смена смычка, которая очень часто у исполнителей наблюдается неряшливой и даже поддёргивающей. Смена смычка, связывающая два звука, извлекаемых на одной и той же струне или на разных струнах, является, если это делать умеренно и со вкусом, одним из величайших скрипичных эффектов, придающих мелодическим фразам одушевление и экспрессию. Немало важным фактором для исполнителя является также филировка, т.е. постепенное ослабление звука до полного его исчезновения, которая относится к числу тончайших исполнительских приемов. Она применяется обычно в кантилене при окончании нот большой длительности, обозначенных фермой. Этот прием необходим почти во всех случаях окончания фраз, предложений, мотивов, отделенных от последующего мелодического построения паузой или цезурой. Филировка звука при окончании фразы в кантилене связана с приемом задержания смычка на струне. Этот весьма простой прием заключается в том, что смычок после выполнения *diminuendo* не снимается со струны тотчас же до наступления паузы, а остается лежать на струне еще некоторое время. Вибрация. Воздействуя на звук средствами динамики, акцентировки, придавая ему при помощи вибрации определенные тембровые качества, мы можем выразить различные душевные состояния, выявить подлинный характер музыкального образа. Цель, которую преследует вибрация, то есть дрожащий

звук, вызываемый быстрым колебанием пальца на прижатой им струне, - это придать большую выразительность музыкальной фразе или ее отдельной ноте. Подобно *portamento*, вибрация является средством усилить эффект, улучшить, сделать красивее певучий пассаж или отдельный звук. Для достижения правильного взаимодействия правой и левой рук полезно, работая над музыкальной фразой, на некоторое время полностью выключить вибрацию. При этом рекомендуется выполнять все указанные динамические оттенки, акцентировку, фразировку, добиваясь по возможности выразительного исполнения только на основе разнообразных приемов ведения смычка. В результате такого рода занятий у играющего ученика появляется ощущение большей гибкости и эластичности движения в правой руке, что позволяет отчасти восполнить отсутствие вибрации. При последующем включении вибрации замечается не только улучшение качества звука, но и устанавливается действительно необходимая степень применения вибрации, ее интенсивность и характер. В заключении хочется сказать о том, что исполнение любого музыканта скрипача, будь то ученика или уже маститого профессионала зависит от него самого, насколько он будет требователен к себе сам, своему звуку, интонации, вибрации, техническому исполнению трудных элементов, чтобы потом посредством всех этих средств выразить на инструменте всю ту палитру, задуманных автором – композитором, идей и красок в исполняемых им произведениях.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лесман И.А. Очерки по методике обучения игре на скрипке. – М.: Музгиз, 1964. - 272 с.
2. Либерман М., Берлянчик М. Культура звука скрипача. – М.: Музыка, 1985. - 160 с.
3. Ширинский А. Штриховая техника скрипача. – М.: Музыка, 1983 – 85 с.

<b>СОДЕРЖАНИЕ</b>		
1.	Буркова Любовь Васильевна <b>МОЙ ЛЮБИМЫЙ КОМПОЗИТОР-СКАЗОЧНИК АНАТОЛИЙ ЛЯДОВ</b>	3
2.	Галимова Наиля Фаритовна <b>КОНФЛИКТОЛОГИЧЕСКИЙ ЭТЮД</b>	7
3.	Гибадуллина Гузель Моратовна <b>ФОРМИРОВАНИЕ НАВЫКОВ СЦЕНИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА</b>	11
4.	Головачева Зульфия Мансуровна <b>ЗНАЧЕНИЕ КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В РАЗВИТИИ ЛИЧНОСТИ УЧАЩИХСЯ</b>	14
5.	Емелина Светлана Александровна <b>КРЕАТИВНЫЙ ПОДХОД ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА В ПРОЦЕССЕ ОРГАНИЗАЦИИ ВНЕКЛАССНОГО МЕРОПРИЯТИЯ УЧАЩИХСЯ НАЧАЛЬНЫХ КЛАССОВ НА ПРИМЕРЕ АВТОРСКОГО СБОРНИКА «САМОБЫТНЫЙ АЛФАВИТ» КАК СТИМУЛ К ТВОРЧЕСКОЙ И КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВОСПИТАННИКОВ</b>	18
6.	Жигалова Татьяна Петровна <b>РОЛЬ РАБОТЫ НАД УПРАЖНЕНИЯМИ В РАЗВИТИИ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ</b>	24
7.	Замилова Луйиза Мегдятовна <b>ЭЛЕМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ ХОРА</b>	31
8.	Ильюшкина Виктория Витальевна <b>СЦЕНИЧЕСКОЕ ВОЛНЕНИЕ МУЗЫКАНТА</b>	35
9.	Кадырова Люция Павловна <b>ПОДГОТОВКА УЧАЩЕГОСЯ К КОНКУРСНОМУ ВЫСТУПЛЕНИЮ</b>	38
10.	Латыпова Анастасия Тагирзяновна <b>БАЗОВЫЕ ПРИНЦИПЫ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ В РАБОТЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ И КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ</b>	42
11.	Луговая Татьяна Геннадьевна <b>АССОЦИАЦИИ КАК ОСОБЫЙ СПОСОБ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ</b>	48
12.	Маликова Алсу Рафисовна <b>МЕДЛЕННЫЙ ТЕМП, КАК ОДНО ИЗ НЕОБХОДИМЫХ УСЛОВИЙ В РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ</b>	52
13.	Минигалеева Гульнара Вильдановна <b>МЕТОДЫ И ПРИЁМЫ РАБОТЫ С ОДАРЁННЫМИ ДЕТЬМИ В КЛАССЕ БАЯНА ПО ОСВОЕНИЮ ШТРИХОВОЙ БАЗЫ ДЛЯ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ</b>	57
14.	Мусина Регина Раисовна <b>ПРОБЛЕМЫ МОТИВАЦИИ ОБУЧЕНИЯ УЧАЩИХСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ ДШИ: ВОЗМОЖНЫЕ ПУТИ РЕШЕНИЯ</b>	62
15.	Николахина Анна Валерьевна <b>БАЗОВЫЕ КОМПОНЕНТЫ И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА В ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ДЕТСКОГО ХОРА</b>	66
16.	Нурмухаметова Айгуль Маратовна <b>ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ КОНЦЕРТНОГО СОСТОЯНИЯ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ</b>	72

17.	Петрова Лидия Ивановна, Дзюбенко Эльза Рафисовна <b>ПРИНЦИПЫ, ФОРМЫ ПОСТРОЕНИЯ, СРЕДСТВА И СОДЕРЖАНИЕ ЗАНЯТИЙ ПО НАРОДНОМУ ТАНЦУ</b>	76
18.	Красильникова Анастасия Андреевна <b>ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ИСКУССТВЕННОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО МАСТЕРСТВА</b>	80
19.	Реддер Галина Леонидовна <b>СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ХОРЕОГРАФИИ</b>	85
20.	Рудзит Лариса Викторовна <b>ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ПО ВОСПИТАНИЮ ВОЛЕВЫХ И ЛИДЕРСКИХ КАЧЕСТВ УЧАЩИХСЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО</b>	90
21.	Суходольская Рузалия Салиховна <b>ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ПОДХОДЫ В РАБОТЕ С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ</b>	94
22.	Титова Ирина Николаевна <b>ВЗАИМОСВЯЗЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ</b>	96
23.	Толстов Глеб Олегович <b>РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ДЫХАНИЯ В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ</b>	100
24.	Толстова Юлия Павловна <b>ДОСТИЖЕНИЕ ВЫСОКОГО КАЧЕСТВА ОБУЧЕНИЯ В ДШИ ПУТЕМ РАЗВИТИЯ ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КОМПЕТЕНЦИЙ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ</b>	105
25.	Усманова Эльза Валериановна <b>КОНЦЕРТМЕЙСТЕР НА УРОКАХ РИТМИКИ В КЛАССЕ ХОРЕОГРАФИИ</b>	109
26.	Фасхутдинова Альбина Саматовна, Фазлиева Альбина Мизхатовна <b>ВОЛШЕБНЫЙ МИР П. И. ЧАЙКОВСКОГО. «ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ»</b>	113
27.	Хаметшина Ольга Викторовна, <b>КАНТИЛЕНА В КЛАССЕ СКРИПКИ. ФОРМЫ РАБОТЫ</b>	120
28.	Шафикова Гульназ Габдельмазитовна <b>ДОМРА В АНСАМБЛЕ И ОРКЕСТРЕ: РОЛЬ И ФУНКЦИИ В РУССКОМ НАРОДНОМ ОРКЕСТРЕ</b>	126
29.	Шлычкова Кристина Владимировна <b>КУЛЬТУРА ЗВУКА СКРИПАЧА</b>	129