

**Муниципальное автономное учреждение
дополнительного образования города Набережные Челны
«Детская школа искусств №13 (татарская)»**

**СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
ПО ИТОГАМ 2022/2023 УЧЕБНОГО ГОДА
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ
ДЕТСКОЙ ШКОЛЫ ИСКУССТВ №13**

2023

СОСТАВИТЕЛИ:

Кочнева И.В. заместитель директора по методической работе МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)» г. Набережные Челны Республики Татарстан

Михалева У.Г. методист МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)» г. Набережные Челны Республики Татарстан

Сборник материалов по итогам 2022/2023 учебного года преподавателей МАУДО «Детская школа искусств №13 (татарская)» г. Набережные Челны Республики Татарстан – Набережные Челны, 2023. – 73 с.

В представленном издании опубликованы материалы по итогам 2022/2023 учебного года преподавателей МАУДО «ДШИ №13 (т)» г. Набережные Челны. Материалы теоретического, методического характера обобщают опыт педагогов Детской школы искусств №13 (т) города Набережные Челны

Содержание

1. <i>Александрова Т.В.</i> Формирование пианистических навыков на начальном этапе обучения.....	6
2. <i>Ахметханова Г.И.</i> Элементы здоровьесберегающих технологий на уроках фортепиано.....	7
3. <i>Белова Н.Ф.</i> Рекомендации по развитию речевых и двигательных способностей на уроках сценического движения.....	9
4. <i>Гилязова Н.Е.</i> Характерные особенности преподавания национального материала на уроках народно-сценического танца.....	14
5. <i>Гусманова Л.С.</i> Методы резонансной теории при постановке детского голосового аппарата.....	19
6. <i>Кабирова З.А.</i> Организация работы по изготовлению композиции в технике коллаж, посвященной 78-летию со Дня Победы.....	21
7. <i>Кирпу Л.И.</i> Психологическая подготовка ученика к выступлению на сцене.....	26
8. <i>Кураева Е.М.</i> Развитие творческих способностей учащихся при создании декоративной композиции.....	29
9. <i>Курбанова Ю.Г.</i> Развитие творческой активности на уроках хореографии.....	31
10. <i>Макарчук Н.Ю.</i> Сохранение традиций татарской национальной хореографической культуры в условиях реализации новой концепции развития дополнительного образования.....	33
11. <i>Маликова А.Р.</i> Создание условий для развития индивидуальных творческих способностей детей, опыта творческой деятельности и профессиональной ориентации.....	35
12. <i>Мирьякупова Г.В.</i> Хоровое пение как фактор развития личности.....	37
13. <i>Михайлова И.В.</i> Творческий путь Карла Черни и развитие техники ученика на его этюдах.....	40
14. <i>Михалева У.Г.</i> Формирование новой исполнительской культуры в национальной хореографии современного Татарстана.....	41
15. <i>Мишагина Ю.Г.</i> Привлечение инновационных идей с использованием цифровых технологий, как принципиальное изменение в содержании дополнительного образования.....	44
16. <i>Петрова Е.Ю.</i> Особенности рисования падающих теней.....	46
17. <i>Сабирова Э.Г.</i> Формирование знаний о татарской народной музыке посредством знакомства с произведениями татарских композиторов в классе фортепиано ДМШ.....	47
18. <i>Савина И.П.</i> Сочинения С.Губайдуллиной: развитие исполнительства на домре в контексте народно-инструментального искусства XX века....	49
19. <i>Сальмина К.П.</i> Особенности движений и музыкальное сопровождение на уроках классического танца.....	51
20. <i>Сашина И.В.</i> Здоровьесберегающие технологии: приемы кинезиологической терапии на уроках сценической речи.....	54
21. <i>Султанова О.П.</i> Методические рекомендации к пьесам для фортепиано М.Музафарова.....	58
22. <i>Талбиева С.Н.</i> Этапы работы над музыкальными произведениями в классе духовых инструментов.....	61
23. <i>Хабибрахманова Э.С.</i> Роль педагога дополнительного образования в выявлении одаренных детей.....	65
24. <i>Хамитова Ж.Х.</i> проблемы развития музыкальной памяти.....	66

25. Юртаева С.Ю. Хоровое пение в дошкольном возрасте.....	69
---	----

**Александрова Татьяна Викторовна,
преподаватель по классу фортепиано
первой квалификационной категории**

ФОРМИРОВАНИЕ ПИАНИСТИЧЕСКИХ НАВЫКОВ НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

Приобретение пианистических навыков - это фундамент, на котором строится дальнейшее развитие ученика. Именно в начальный период обучения надо воспитать интерес к музыке, инструменту, заложить прочные основы фортепианных навыков—это- посадка, приемы звукоизвлечения, ведение мелодической линии, основные артикуляционные приемы, аппликатурная дисциплина, ритмическая устойчивость в игре, полифоническое развитие, координационные навыки, освоение элементов мелкой техники. Недостатки в развитии ученика часто связаны с нарушением принципа постепенного усложнения материала, доступности и последовательности. Освоение и закрепление пианистических навыков происходит не только на уроке, но и в домашней работе. Педагог должен вовремя уловить момент зарождения дефекта. Нельзя научить раз и навсегда, поэтому педагогу надо внимательно наблюдать процесс развития ученика, особенно при переходе к более трудному репертуару и быстрым темпам.

Налаживая игровой процесс, надо наблюдать за правильной посадкой (стройная, крепкая спина, положение головы, опущенные плечи, опора в ногах, расстояние до клавиатуры, когда вытянутая рука ученика касается кончиками пальцев откинутой крышки клавиатуры). Извлечение отдельных звуков-плотное погружение подушечки пальца до дна клавиши. Тут важны образные сравнения, показ педагога на инструменте, на руке ученика, игра по очереди и сравнении. Начинаем с 3-го, 2-го, 4-го пальцев, затем играем квинты, терции, переносим по октавам цельными движениями руки приемом нон легато. Объяснения педагога должны быть понятны ребенку. Важнейший навык – качество игры легато ,контакт с клавиатурой ;связываем по 2. 3,4, звука, объединяя их движением руки и слушаем соединение звуков. Интонирование интервалов, попевок связано с подтекстовкой начальных мелодий, образными характеристиками интервалов. Фортепианный звук требует дослушивания и вслушивания. Работая над мелодической линией, надо следить за опорой в звуке, дыханием запястья, разделением мелодии на мотивы, фразы, предложения, окончанием фраз. С юных лет ученика надо приучать, что от прикосновения к клавише зависит характер звука, каждое движение или помогает или мешает художественному образу.

Игра двумя руками начинается еще в допотопный период, когда ученик подбирает мелодии на квинте. Затем потребуется не простая работа по балансу мелодии и аккомпанемента, связанная с координацией, динамикой, артикуляцией. Один из способов облегчения звучания аккомпанемента — его беззвучная игра вместе со звучащей мелодией. В игре интервалов, 3-х звучных аккордов надо следить за положением крайних пальцев и свода ладони. Необходимо вырабатывать самостоятельность и активность как правой руки, так и левой. Для этого подойдут: Фортепианная азбука. Е.Гнесиной, Этюды Черни-Гермера, В музыку с радостью. О.Геталовой и И. Визной, репертуар лучших отечественных сборников. Передавая мелодию из руки в руку, надо заранее готовить положение другой руки, ощупывать клавишу.

Сочетание штрихов легато, нон легато, возможное стаккато (следить за освобождением запястья) требует разнообразия движений и быстрой реакции при смене штрихов; отрабатывать в медленном темпе, следить за свободой запястья, локтя, плечевого пояса. Главное - за каждым штрихом слышать характер, образ.

Работая над координацией, полезно придумывать нужные упражнения сначала без инструмента, выделяя трудность, с ритмичной подтекстовкой. Затем обращать внимание ученика на моменты одновременного движения рук, пальцев (взятия, снятия). Педагог

должен различать силу звука и опору в звуке и не ставить перед учеником непосильных задач. Знания, любовь к детям, индивиду Делом первой важности на начальном этапе обучения является формирование умений и навыков звукоизвлечения. Необходимо с раннего детства заложить эту основу для дальнейшего успешного обучения игре на фортепиано, главным образом для того, чтобы исполнитель в будущем умел использовать все колористические возможности звука инструмента, открыл для себя богатство звуковой палитры фортепиано.

Педагогу необходимо владеть общими и избирательными, индивидуализированными методами обучения, так как он работает с детьми, имеющими разные способности и стремления.

При подборе репертуара для ребенка, педагогу нужно обращать внимание не только на различные музыкальные способности, но и на индивидуальные общепсихологические и музыкально-психологические особенности.

Главной задачей в обучении начинающего пианиста является хорошее звукоизвлечение и важным этапом в формировании этих умений и навыков будет первое прикосновение ученика-пианиста к инструменту. Нужно показать ребенку механизм работы фортепиано, рассказать об особенностях инструмента, которые проявляются в зависимости от характера извлечения звуков.

При показе исполнения пьесы необходимо акцентировать внимание учащегося на работе пианистического аппарата учителя, что приведет к накапливанию в его сознании представлений о целесообразных пианистических движениях пальцев и руки.

Нужно помнить, что пианистические движения каждого исполнителя индивидуальны. Задача учащегося перенять от педагога общие для всех принципы организации игровых движений.

Обучать основным приемам звукоизвлечения рекомендуется в следующей последовательности: игра нон легато, легато и стаккато.

Каждый прием звукоизвлечения необходимо осваивать на примерах небольших пьес, интересных для детского восприятия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Артоболевская А.Д. Первая встреча с музыкой/ А.Д. Артоболевская - М.: Сов. композитор, 1986 - 103с.
2. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста/ А.В. Бирмак - М.: Музыка, 1973. - 149с.
3. Гат Й. Техника фортепианной игры/ Й. Гат - М.: Музыка, 1967. - 244с.
4. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве/ Н.О. Голубовская - Л.: Музыка, 1985. - 142с.
5. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре/ И. Гофман - М.: Музгиз, 1961. - 224с.
6. Из бесед А.Б. Гольденвейзера о музыкальном воспитании и обучении детей/ А.Б. Гольденвейзер //Вопросы фортепианной педагогики. - М.: Музыка, 1967. - С. 5 - 24.
7. Ильин Е.П. Умения и навыки: нерешенные вопросы/ Е.П. Ильин //Вопр. психологии. 1986. - С. 138 - 147.
8. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие/ Н.А. Любомудрова - М.: Музыка, 1982. - 143с.

**Ахметханова Гульнара Ислахтиновна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории**

**ЭЛЕМЕНТЫ ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ
ФОРТЕПИАНО**

К здоровьесберегающим технологиям относятся педагогические приемы, методы и технологии, которые не наносят вреда здоровью учащихся и педагогов, обеспечивают им безопасные условия пребывания, обучения и работы в образовательном процессе. Модернизация образования предполагает обязательное внедрение здоровьесберегающих технологий в учебный процесс.

Здоровьесберегающие технологии призваны обеспечивать уважение к личности каждого ребенка, создавать условия для развития его уверенности в себе, инициативности, творческих способностей, самостоятельности и ответственности.

Гигиенические условия в классе должны соответствовать санитарным нормам. Следует поддерживать чистоту, определенную температуру (20-22°C) и свежесть воздуха, уровень освещенности и т.п. Отметим, что утомляемость школьников и риск аллергических расстройств во многом зависят от соблюдения этих условий.

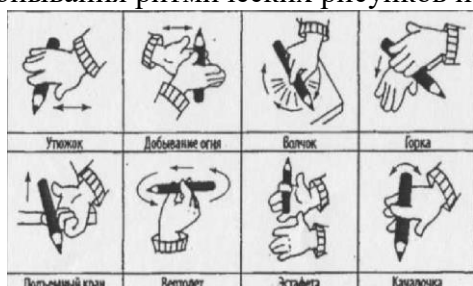
Очень важно рационально организовать урок, использовать активные формы и методы обучения: динамические паузы, расслабление под музыку и включение игровых моментов на занятиях, гимнастику для глаз.

Число видов учебной деятельности, используемых учителем, является важной составной частью занятия. К ним относятся следующие виды учебной работы: словесный, наглядный, аудиовизуальный, самостоятельная работа. Нормой считается использование 4–7 видов работы за занятие, но не менее трех. Однообразие урока способствует утомлению учащегося. Вместе с тем необходимо помнить, что частые смены одного вида деятельности на другой требуют от учащихся дополнительных усилий, что также приводит к быстрой утомляемости.

Следует учитывать продолжительность и чередование различных видов учебной деятельности. Нормой продолжительности одного вида работы считается 7-10 минут. Необходимо чередовать различные виды слуховой, двигательной и творческой деятельности, где игра гамм и арпеджио сменяется разбором нового нотного материала, повторением уже выученных пьес, которые ученик знает наизусть, сочинением и подбором знакомых мелодий.

Работоспособность у детей связана с биоритмами и имеет два основных пика. Первый подъем приходится на 9-11 часов, второй – на 16-18 часов. Неодинакова умственная способность учащихся и в разные дни учебной недели. Из опыта работы можно с уверенностью сказать, что после выходных в понедельник не следует проводить академических концертов, зачетов и экзаменов. Учебная нагрузка в течение недели должна быть распределена таким образом, что наибольший ее объем приходится на вторник и среду.

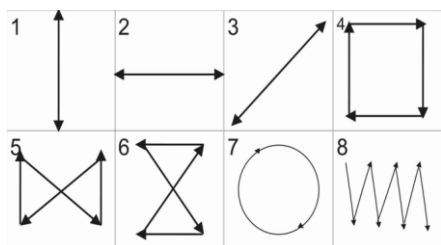
Давно известно, что игры активизируют процесс обучения. Применение игровых технологий на уроках фортепиано в комплексе с другими методами и приемами организации учебных занятий, дает возможность укрепить мотивацию на обучение, поддерживать интерес и увлеченность игрой на инструменте, вызвать положительные эмоции, то есть создать благоприятный эмоциональный настрой урока, раскрыть индивидуальность ребенка. Для детей игры – это эффективный способ самореализации и самовыражения. Это могут быть различные пальчиковые упражнения, игры с карточками, прохлопывания ритмических рисунков ит.д.



Необходимо помнить, что ребенок приходит на занятия фортепиано после того, как провел полдня в школе, отсидев за партой, а здесь опять приходится сидеть за инструментом, держать локти, ставить пальцы, внимательно смотреть в ноты, не скручивать ноги «калачиком». У 6-7-летнего ребенка продолжается формирование опорно-двигательного аппарата, происходит замена хрящевой ткани на костную ткань, поэтому больше 25 минут ребенок не может сидеть в одном положении. У детей мышцы плечевого пояса и бедер развиты хорошо, а мышцы спины еще слабо развиты, поэтому сидеть в вынужденной позе ему очень трудно. Ребенку следует давать возможность подвигаться, размяться, отдохнуть, переменить позу.

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

Для снятия напряжения с глаз можно делать с ребенком гимнастические упражнения: подвигать глазками вправо, влево, вверх, вниз, попытаться сделать восьмерки глазами. Это не займет много времени, но принесет несомненную пользу.



Рациональная организация урока включает в себя разнообразные виды деятельности, частоту их чередования, насыщенность урока, смену позы, физические и эмоциональные разрядки. Все это снимает проблемы переутомления, отсутствие интереса к игре на инструменте, дети будут сохранять активность до конца урока, им будет нравиться узнавать все больше нового.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Смирнов Н.К. Здоровьесберегающие технологии. – М.: АРКТИ, 2003.
2. Горяев В.. Здоровье детей – категория педагогическая. /Статья/ Воспитание школьников. - 1999, №1. другие. – Оренбург.: 2001.
3. Колеченко А. Энциклопедия педагогических технологий. – С-Пб.: «Каро», 2005.
4. https://pandia.ru/text/85/493/images/img4_88.jpg
5. <https://i.pinimg.com/originals/7e/72/c0/7e72c0d1099dc10fa77a9a15275ad4e0.jpg>
6. <https://cf3.ppt-online.org/files3/slide/1/LY1Sc8lvar0HuTQkI4F6JXzsPtKgFRA5B9hVMq/slide-2.jpg>

**Белова Наталья Федоровна,
преподаватель театрального искусства
высшей квалификационной категории**

РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАЗВИТИЮ РЕЧЕВЫХ И ДВИГАТЕЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ НА УРОКАХ СЦЕНИЧЕСКОГО ДВИЖЕНИЯ (фрагмент)

Связь движения и речи — общеизвестный факт, не вызывающий сомнений. Более того, речь по своей сути тоже является движением мышц органов артикуляции и голосовых связок. Именно поэтому задача научиться координировать речь с движением является не такой уж сложной и сводится к выработке устойчивых навыков согласованной работы разных групп мышц.

Существует немало способов, позволяющих добиться чёткой координации речи с движением. И наиболее известный, и действенный из них – это игра. Именно игры являются преобладающим методом развития умения согласовывать речь с движением для дошкольников.

Всем известны игры, «У медведя во бору», «Гуси-гуси, га-га-га» и др). Подобные игры, оказывается, являются не только увлекательными забавами для детей, но и помогают им получить простейшие навыки координации речи и движения. Игры довольно часто используются для обучения. Они раскрепощают, с их помощью легко объяснить то, что не выразить словами.

Для формирования и автоматизации соответствующих навыков используют также различные упражнения. К примеру – прыжки на скакалке в разных темпах с одновременным проговариванием стишка или скороговорки. Это упражнение позволяет отработать речевое дыхание в состоянии физических нагрузок. Существуют упражнения, направленные на умение координировать темп речи и движения, силу голоса и другие рече-двигательные аспекты.

Сегодня достаточно оснований считать предмет «Сценическое движение» ведущим в формировании пластической культуры ребенка, играющего на сцене. Это базовая дисциплина, освоение которой обеспечивает активное и интересное существование актера на сцене. И не только. Сценическое движение – путь к здоровью, к здоровому образу жизни. В наш малоподвижный век, когда школьники целые дни проводят сначала за партой, потом у телевизора или компьютера, важно повысить его двигательную активность, научить получать удовольствие от подвижности и пластики своего тела, повысить возможности каждого ребенка.

Предмет «Сценическое движение» предполагает понимание и освоение движения как структуры; его терминология основана не только на театральной лексике, но и на понятиях точных наук (центр тяжести, статика, динамика, инерция, импульс, энергия, амплитуда, скорость и т. д.). Однако, результаты творческих опытов могут быть зафиксированы лишь впечатлениями, ощущениями, эмоциональной и мышечной памятью актера, то есть чувствами, а не какими-то универсальными знаками.

Занимаясь с детьми, надо отказаться от спортивной терминологии, чтобы занятия сценическим движением отличались от уроков физической культуры в школе. Слова, которыми формулируется задача и объясняются способы ее достижения, должны быть театральными; тогда уже в простом тренинге зарождается связь между занятиями сценическим движением и мастерством актера.

Рассматривая все аспекты сценического движения, нельзя забывать о возможностях обучающихся, об их состоянии здоровья. Среди заболеваний очень распространены плоскостопие, искривления позвоночника различной степени, астенический синдром. Много ослабленных детей, детей с пониженным иммунитетом.

Выше уже говорилось, что большое значение в жизнедеятельности человека имеет хорошая осанка. А что же такое – правильная осанка?

ПРАВИЛЬНАЯ ОСАНКА.

При правильной осанке:

- голова и туловище расположены по одной вертикальной линии;
- плечи развернуты, слегка опущены и находятся на одной линии;
- лопатки прижаты;
- физиологические линии позвоночника выражены нормально;
- грудь слегка выпуклая, грудная клетка имеет цилиндрическую или коническую форму;
- живот выступает незначительно или слегка втянут;
- ноги разогнуты в коленях и тазобедренных суставах, прямые, смыкание бедер, коленей, голеней и пяток происходит без особого мышечного напряжения, с небольшим просветом ниже коленей и над внутренними лодыжками;
- мускулатура рельефна, все суставы подвижны;

- внутренние части стоп не касаются пола (форма стопы имеет большое значение при прыжках, ходьбе, беге, толчках).

УПРАЖНЕНИЯ НА РАСТЯЖЕНИЕ

Для профилактики различных заболеваний позвоночника, чтобы укрепить его связочный аппарат, рекомендуется выполнять физические упражнения с разнообразными движениями позвоночника, а также упражнения, укрепляющие мышцы спины, так как они поддерживают позвоночник и несколько уменьшают нагрузку на межпозвоночные диски. Очень полезны упражнения на растяжение. Различными способами вытяжений лечат тяжелые формы радикулитов и остеохондрозов. В тех случаях, когда нет возможности заниматься такими растяжками, можно попробовать помочь себе и другим, выполняя упражнения на растягивание типа «стретчинг» (активные растяжки). При их выполнении важно соблюдать следующие правила: перед началом занятий постарайтесь расслабиться, отвлечься от дел и сосредоточиться на упражнении; напряжение обязательно чередуется с расслаблением; нельзя допускать излишнего перенапряжения мышц. Предлагаем несколько таких упражнений, которые можно выполнять в разное время дня – сразу после пробуждения, в течение работы, перед сном. Двух-трех повторов для каждого упражнения вполне достаточно. Помните, что упражнения на растяжение особенно эффективны, когда доставляют нам удовольствие.

- Лечь на спину, почувствовать твердую опору. Руки вытянуты вдоль туловища за головой, кисти соединены, ладони раскрыты; ноги вместе, носки оттянуты, голени сведены. Подбородок опущен так, чтобы задняя сторона шеи приближалась к полу. В этом положении важно почувствовать опору тела и одновременно расслабление. Потянуться сначала одной рукой (другая лежит расслабленно), затем другой. Потом поочередно потянуться ногами. Затем переходим к растягиванию позвоночника, постепенно, по сегментам. Спина не напрягается и не выгибается.
- Исходное положение лежа на спине. Ноги располагаются так, чтобы носки, пятки и голени касались друг друга. Лежать строго горизонтально и свободно, внимание сосредоточить на позвоночнике. Носки вытянуть, но без напряжения. Руки, опущенные вдоль туловища, вытянуть и, расслабляя, положить их на пол ладонями вниз. Возможно выполнять упражнение с руками, вытянутыми за головой, ладони раскрыты. Желательно, чтобы поясничный отдел позвоночника прижался к полу, но без напряжения. Это будет достигаться дальнейшими тренировками. Шея тоже должна касаться всеми суставами пола. Для этого подбородок мягко опускается на грудь. Этим движением упражнение закачивается. Естественные прогибы в поясничном и шейном отделах позвоночника не должны препятствовать тренировке их уплощения.
- Можно проводить эти упражнения и лежа на животе. Ноги вытянуты (10-15 сантиметров между ногами), при расслаблении пятки должны отклоняться не внутрь, а наружу. Предплечья и плечи лежат на полу и образуют прямой угол. Одну кисть положить на другую, на них голову, прижавшись щекой и виском.
- Исходное положение стоя. Встать у стены, касаясь ее пятками, ягодицами, плечами, затылком. Делая вдох, поднять руки вверх, задержать дыхание. Потянуться вверх всем телом, начиная с пальцев рук, потом запястьями, локтями, плечами, грудным отделом, поясницей и т.д. Постараться потянуться и ногами, но без особого напряжения и не отрывая пяток от пола. Выдохнуть, опуская руки, расслабиться.
- Исходное положение стоя. Руки перед грудью ладонями вверх, локти в стороны. Сделать длинный вдох через нос, задержать дыхание. Медленно вытянуть одну руку над головой, поворачивая кисть. Поднять голову и посмотреть на тыльную сторону кисти. Другую руку опустить вниз, держа кисть горизонтально, ладонью вниз, пальцами от себя. С силой вытянуть эту руку вдоль тела вниз. Медленно выдохнуть, расслабиться. Повторить, меняя руки.
- Встать на колени, пальцы ног касаются друг друга, пятки несколько разведены. Сесть между пяток. Сделать вдох и сплести пальцы рук за спиной ладонями вниз (можно под

пальцами ног, можно на подошвах – кому как удобнее). При выдохе плечи поднять вперед, голову опустить как можно ниже, чтобы спина стала круглой. При вдохе, не расцепляя рук, свести лопатки, голову откинуть назад. Сделать выдох, вернуться в исходное положение. Расслабиться, отдохнуть.

- Сесть на пятки, сделать вдох. Выдыхая, наклонить туловище вперед, пока грудь не коснется бедер. Руки при этом вытягиваются вперед, ладони на полу. Не меняя положения туловища, потянуть руки по полу вперед. На вдохе вернуться в исходное положение. Расслабиться, отдохнуть.
- Исходное положение лежа на спине. Первым и вторым пальцами левой ноги, несколько согнутой в колене, захватить и сжать ахиллово сухожилие правой ноги. Сделать вдох, задержать дыхание. Распрямляя левое колено, с силой потянуть левой ногой правую ногу вниз. Одновременно вытянуть весь правый бок, поднимая и вытягивая за головой правую руку. Голову резко повернуть влево и вверх, выдохнуть через рот. Отдохнуть. Повторить с другой ноги.
- Исходное положение лежа на спине. Согнуть правую ногу, положив вытянутую ступню под правое бедро или рядом с ним. Сделать вдох, одновременно с силой потянуть левую ногу и правую руку, вытянутую за головой (левая рука опущена вдоль тела). Некоторое время растягиваться как бы по диагонали: вместе с ногой в одну сторону, вместе с рукой – в противоположную. Медленно выдохнуть, расслабиться. Повторить с другой стороной тела.

ЛЕЧЕБНАЯ ФИЗКУЛЬТУРА.

Для тренировки и закрепления правильной осанки можно рекомендовать следующие упражнения:

- Встаньте у стены перед зеркалом, руки вдоль туловища, выпрямитесь, касаясь стены пятками, икрами, ягодицами и лопатками. Голова прямо. Запомните это положение. Затем, закрыв глаза, сделать два шага вперед. Открыв глаза, проверьте, изменилась ли осанка.
- Встаньте перед зеркалом, руки вниз, спиной не касаться опоры. Зафиксируйте правильную осанку. Затем сделайте несколько простых упражнений, не следя за собой глазами. Руки в стороны, вверх, ногу в сторону. Подняться на носки, присесть, встать и т.д. Затем принять исходное положение, сначала не глядя в зеркало (только по мышечным ощущениям), а затем визуально проверяя свою осанку.
- Хорошо проводить ходьбу, упражнения, приседания с небольшим грузом на голове. Для тренировки мышечного тактильного чувства можно стать у стены, прижаться пятками, ягодицами, лопатками, затылком. Почувствовать эту позу, затем походить и вновь проконтролировать позу у стены. Эту ходьбу можно проводить с диафрагмальным дыханием и легкой тренировкой мышц живота. На два шага вдох, выпячивая живот, на два – выдох, сильно вбирая живот. Это упражнение можно повторять по несколько раз в день.

Для разгрузки позвоночника и выработки хорошей координации полезны следующие упражнения:

- Встать устойчиво. Перенести тяжесть тела на одну ногу. Стопу второй ноги поставить на колено первой и в таком положении постоять некоторое время. В дальнейшем хорошо стопу поднять еще выше, к тазобедренному суставу, упираясь в него.
- Встать прямо, ноги вместе, руки расслаблены. Наклон вперед. Спина должна быть прямой, руки провисают, голова приподнята.
- Встать прямо, ноги на ширине плеч, отклонить голову назад, прогнуться, колени не сгибать. Правильным прогибом считается такой, при котором все суставы позвоночника участвуют в движении. Нельзя прогибаться только в одном хорошо разработанном суставе.

- Нормально разогнутое туловище описывает дугу 30-40 градусов. При разгибании кривизна поясничного лордоза увеличивается, а грудная часть позвоночника выпрямляется. Голова откидывается назад.

Все предложенные выше упражнения можно и нужно применять на занятиях по предмету «Сценическое движение». Следующий же комплекс можно использовать и на занятиях других творческих объединений, как двигательную разминку:

- Исходное положение: стоя, пятки вместе, носки врозь, живот подтянут, ягодицы подобраны, плечи развернуты, но не напряжены, руки свободно вдоль туловища, подбородок прямо. Потянуться вверх руками, поднимаясь на носки («Только что проснулись»).
- Из того же исходного положения потянуться руками в стороны, поочередно и вместе; по диагонали – правая рука и левая нога, левая рука и правая нога.
- И. п. то же. Плавные наклоны шеи вперед и назад.
- И.п. то же. Повороты головы в стороны. Контроль: подбородок держать параллельно, не допускать резких движений.
- И.п. то же. Выполнить дугообразное движение головой от плеча к плечу. Подбородок максимально приблизить к груди.
- И. п. то же. Поднятие и опускание плеч.
- И.п. то же. Движения плечами вперед назад. Контроль: при выполнении движения плечами назад следить, чтобы соединялись лопатки.
- И. п. то же. Круговые движения плечами в различных комбинациях.
- И. п. стоя, ноги на ширине плеч, руки перед собой, чуть согнуты в локтях. Энергичное встряхивание кистями.
- И. п. то же. Круговые движения предплечьями от себя и к себе. Контроль: кулаки сжаты, руки выбрасываются с силой.
- И. п. то же, руки опущены. «Мельница».
- И. п. стоя, ноги на ширине плеч, руки на поясе. Наклоны в стороны.
- И. п. то же. Повороты туловища в стороны. Контроль: бедра должны оставаться неподвижны.
- И. п. то же. Расслабить верхнюю часть туловища (до пояса), «повиснуть», опора на нижнюю часть туловища.
- И. п. то же. Наклоны вперед, выполнять поэтапно: расслабиться, потянуться ладонями к полу, выпрямиться.
- И. п. стоя, ноги чуть шире плеч. Перенос центра тяжести (или веса тела) с одной ноги на другую. Контроль: корпус не наклонять, как будто внутри переполненный сосуд.
- И. п. стоя, одна нога впереди другой – носок задней смотрит в пятку передней ноги, расстояние между ногами можно изменять. Перенос веса тела с одной ноги на другую.
- И. п. стоя, ноги на ширине плеч. Перенос веса на одну ногу, вторую поднять, согнув в колене так, чтобы бедро располагалось параллельно полу. Вращение голени в коленном суставе в разные стороны. То же выполнить с другой ногой.
- И.п. то же, руки согнуты в локтях за головой. Приседание. Контроль: корпус держать прямо, локти не сводить.
- И.п. стоя, ноги вместе, руки свободно. Прыжки – «тряпочки».
- И. п. то же. Прыжки – «столбики».
- Ходьба по залу – на носках, на пятках, на внешней и внутренней сторонах стоп, ходьба в разных направлениях с разной скоростью от 1-ой до 9-ой (0 – на месте, 9 – легкий бег), «равномерное заполнение пространства», ходьба с выполнением творческих заданий.

- Упражнения на релаксацию: «сосульки» (напряжение всего тела и постепенное расслабление сверху вниз), «марионетки» (изображение тряпичной куклы-марионетки, которую сначала подтягивают на нитях, от которых кукла потом освобождается) и т.п.
- Заключительное упражнение: сесть на корточки, голову прижать к коленям, колени обхватить руками, по сигналу выпрыгнуть вверх расставив руки и ноги с криком : «Ура!».

Существует несколько правил, которых необходимо придерживаться при составлении комплексов упражнений для каждого занятия:
при постановке учебных целей и задач необходимо помнить:

- главная задача – не навредить здоровью обучающихся;
- сложность упражнений должна быть соразмерна возрасту и уровню развития обучающихся;
- должно учитываться состояние здоровья каждого обучающегося, при необходимости должна быть проведен консультация с врачом;
- комплекс должен начинаться с более простых подготовительных упражнений и заканчиваться упражнениями на релаксацию (расслабление и восстановление);
- комплекс должен отличаться от урока физкультуры сочетанием физических упражнений и упражнений на воображение, т.е. содержать в себе творческие манки;
- упражнения должны быть понятны для обучающихся и выполняться осознанно.
- Не пытаться «объять необъятное». Лучше довести до качественного конца какое-либо одно или небольшую группу заданий, чем перескакивать с одного на другое, не фиксируя и не исправляя ошибки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Буренина, А. И. Театр Всевозможного от игры до спектакля. /А. И. Буренина –С-П.,2002. -7 с.
2. Герела Н.Ф. Дыхание, движение. – Л.: Петрополь, 1991.
3. Карпов Н.В. Уроки сценического движения. – СПб.: Сова, 2000.
4. Милюкова И.В., Евдокимова Т.А. Лечебная гимнастика при нарушениях осанки у детей. – М.:Изд-воЭксмо; СПб.: Сова, 2003.
5. Чернецкая Т. А. Как стать артистичным. / Т.А. Чернецкая – М.,2000. – 8 с.
6. Чурилова Э. Г., Методика и организация театрализованной деятельности дошкольников и младших школьников. / Э. Г. Чурилова – М., 2001. -20-39 с.

**Гилязова Наталья Евгеньевна,
преподаватель хореографического искусства
первой квалификационной категории**

ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА НА УРОКАХ НАРОДНО - СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Бесспорно, что в создание и развитие народных танцев вложило свою фантазию и талант не одно поколение. Танцевальные формы народной хореографии оттачивались временем и приобретали законченность и художественную ценность.

Имея свою образную систему, народный танец в соответствии с ее закономерностями в условной, хореографической форме отражает реальные жизненные явления. Так, в нем проявляются принятые обществом этика, мораль, нормы взаимоотношения и поведения людей. Изменения, происходящие в экономическом, социальном, политическом укладах жизни, уровень общей культуры общества находят свое отражение в художественном творчестве народа, а, следовательно, и в народной

хореографии. Таким образом, народный танец как один из видов хореографического искусства выступает специфической формой отражения действительности.

Каждая историческая эпоха, каждая социальная группа влияли на логику построения танца, отражались на его стилистических особенностях, создавали свои определенные музыкально-хореографические формы.

Сфера современного народного танца - бытовые жизненные ситуации (гуляния, праздники), где его главная цель - способствовать общению людей между собой. Однако социальная роль народного танца значительно шире. Она определяется теми многообразными эстетическими и этическими задачами, с которыми в течение нескольких столетий было связано народное танцевальное искусство.

Передавая из поколения в поколение традиции бытовых танцев, народ запечатлел в них нормы поведения людей при общении, традиционные праздничные каноны и живой кодекс морали, которые, несомненно, вносят свой вклад в воспитание подрастающего поколения.

Одним из звеньев воспитательного процесса в целом можно считать урок народно - сценического танца, в котором воспитание и обучение неразделимы.

Прогрессивная практика обучения выделяет главные направления учебного процесса: «учить нужно легко, приятно, основательно», «учить нужно доступно и прочно».

Исходя из этого, можно выделить основные принципы процесса обучения, которые необходимо использовать в построении урока народно - сценического танца:

1. От простого - к сложному.
2. Доступность.

Например, при изучении элемента украинского танца - движение «бегунок», сначала разучиваем это движения по диагонали в «чистом виде», только после этого его можно исполнять в сочетании с другими движениями: различными поворотами, положением рук, и далее в более сложных комбинациях.

Объяснять новый материал лучше всего просто, четко, немногословно.

В основе урока народно - сценического танца лежит построение урока экзерсис у станка и на середине.

Учитывая особенности народно - сценического танца, порядок упражнений у станка устанавливается по принципу чередования движений, тренирующих различные группы мышц.

Работа экзерсиса у станка включает в себя так же изучение танцевального элемента и характера различных народностей, а так же обязательной частью экзерсиса. У станка так же изучаются наиболее усложненные комбинации, которые затем включаются в этюды, танцевальные комбинации на середине зала. Обязательным условием экзерсиса у стока является изучение различных национальностей.

Середина может состоять из танцевальных элементов или этюдов. Проходки по диагонали, пробежки, прыжки.

Основное внимание уделяем техническим навыкам детей, развитию эмоциональности, танцевальной выразительности, способности в яркой эмоциональной форме передать характер и особенности танцев различных национальностей, а так же координации, выносливости и умению ориентироваться в пространстве.

Дети разных возрастов существенно отличаются друг от друга по степени умственного, нравственного и физического развития. Учитывая возрастные особенности, силы и возможности детей педагог - хореограф и должен строить урок народно - сценического танца предъявляя каждому возрасту оптимальные требования.

Музыкальное содержание урока - дело первостепенной важности. Именно в течение последовательного ряда уроков дети приучаются к своеобразному мелодическому мышлению. Соответственно для среднего и старшего возраста музыка подбирается более разнообразная с усложненным ритмическим рисунком и мелодической окраской. В детском коллективе младшего возраста необходимо выбирать предельно ясные мелодии,

яркие, образные, особенно на первых порах. Музыкальное сопровождение на уроках должно быть органично связано с выполняемыми движениями, должно соответствовать характеру движений, стилю и национальности.

Все вместе взятое воспитывает и музыкальную культуру, и вкус детей, что имеет не маловажное значение в будущем.

Воспитание исполнителя народного танца – процесс длительный, требующий от педагога и от тех, с кем он проводит занятия, большого каждодневного труда. Вот почему урок народного танца должен быть всегда целенаправлен и методически выстроен. Важным в процессе обучения является формирование двигательного аппарата ученика, развитие актерских способностей, освоение характера и манеры исполнения движений, чтобы в дальнейшем легко, без напряжения передавать на сцене яркую палитру того или иного народного танца.

Один из важных факторов работы на начальном этапе обучения - использование минимума танцевальных элементов при максимуме возможностей их сочетаний. Длительное изучение, проработка небольшого количества материала (движений) дает возможность качественного его усвоения, что в дальнейшем станет прочным фундаментом знаний. Разнообразие сочетаний танцевальных движений создает впечатление новизны и развивает творческую фантазию учащихся.

Двигательные навыки человека формируются и развиваются с первых дней его жизни: вначале ребенок учится ходить, затем бегать, прыгать и т.д. Любое движение представляет собой рефлекс, и на овладение любым танцевальным элементом требуется время. Следовательно, танцевально-двигательный навык вырабатывается не сразу, а постепенно и процесс усвоения материала предполагает поэтапность с учетом возрастных особенностей.

Изучение хореографических элементов народного - сценического танца - длительный процесс выработки большого числа все усложняющихся музыкально-двигательных навыков. Позы, положения, движения и их комбинации в различных вариантах – это новые для организма двигательные навыки, новая психологическая и физическая нагрузка. При этом педагогу следует все время помнить, что овладение двигательными навыками всегда должно сопровождаться определенным эмоциональным настроением, что нельзя учить только движениям, а эмоциональную выразительность откладывать на более поздний срок.

Педагогической психологией введен основной закон усвоения материала: принять, осмыслить, запомнить, применить, проверить результат. Из этой формулы ничего нельзя исключить, и нецелесообразно разрывать этапы усвоения во времени, потому что они взаимосвязаны: восприятие сопровождается осмыслением, осмысление - запоминанием. Восприятие, осмысление и запоминание расширяются, углубляются и закрепляются в процессе их применения на практике. Особенно важно, когда педагог прибегает к показу движений, который в ряде случаев является единственным способом создания у обучаемых предварительного представления о движении. Показ должен быть точным, подробным, качественным.

Метод показа требует определенных ограничений. Развитие индивидуальности, свободной творческой инициативы, столь необходимой для будущих исполнительских способностей ученика, во многом зависит от умения преподавателя разумно пользоваться приемом показа. Важно не навязывать свою технику исполнения и стремиться к тому, чтобы ученик понял характер, манеру того или иного движения.

Народные танцы различаются не только композиционным рисунком лексикой, для него характерна своя манера исполнения, так как национальностей очень много и все они обладают определенными специфическими особенностями. К примеру, цыганский танец более свободен и раскрепощен в манере исполнения в отличие от танцев Кавказа, которые в свою очередь требуют собранности, четкости, энергичности, это касается непосредственно мужских кавказских танцев, женские же - более плавные, спокойные.

Вот этому педагог и должен научить учащегося, а именно, он должен верно донести суть внутреннего и внешнего эмоционального состояния до учащегося, который исполняет какой-либо народный танец. Для этого надо умело пользоваться не только методами объяснения, разъяснения, но и непосредственно практическими методами показа. Педагогу необходимо четко определить баланс в сочетании этих методов. Излишнее и подробное словесное объяснение может привести к потере внимания учащихся, вызовет скуку на занятиях. В то же время нельзя ограничиваться только практическим показом, в этом случае дети воспринимают материал подражательно и неосознанно.

Осваивая природу движения, проникаясь ощущениями его динамики и ритма, ученик вступает в область пластической образности - а это уже область художественного творчества. И очень важно, чтобы педагог увидел и поддержал в ученике стремление идти по своему пути - даже в простом упражнении не копировать показанный рисунок движений, а найти для него свой, отмеченный чертами собственной индивидуальности вариант. Поддерживать в ученике индивидуальное творческое начало, раскрывать и совершенствовать его артистические данные - первейшая и неперемнная забота педагога.

Чтобы лучше усвоить местную манеру исполнения, учащиеся, каждый с учетом своей индивидуальности, должны прочувствовать все нюансы движения, его характер, манеру исполнения, своеобразие жеста. Ведь жест не просто движение тела исполнителя, а прежде всего движение его души, он отражает его внутренние переживания. Именно все эти несложные движения, исполненные с соответствующим настроением и манерой, придают народному танцу и красоту, и характерные местные отличия.

По ходу изучения элементов с местными особенностями исполнения необходимо рассказывать об истории этой местности, о географических условиях, о быте живущих там людей и т. д. В процессе обучения надо бороться с исполнительской небрежностью, решительно пресекать грубую или слащавую манеру исполнения, поскольку все это не только искажает образ, характер человека, но и приводит к фальшивой, псевдонародной манере исполнения.

Все изучаемые элементы, отобранные народом, проверенные и испытанные временем, являются народной классикой, которую следует беречь и сохранять. Именно в них, на первый взгляд простых, неброских, строгих движениях, и выявляется истинно народный характер, своеобразная манера, присущая той или иной местности. И не случайно в народе существует такая поговорка: «красота - простота, красивость - пестрота».

На определенном уровне сложности упражнений и в зависимости от возраста, не все движения могут быть доступны педагогу, и тогда есть смысл обратиться за помощью к более успеваемому ученику, к примеру, который будет заранее подготовлен к показу данного движения. В других случаях следует заменить показ словесным объяснением, порой слово преподавателя оказывается эффективнее показа, - если оно доходчиво, убедительно и обращено к эстетическому чувству учеников, к их эмоциональному восприятию.

Доступность предлагаемых упражнений - очень важное условие правильного обучения. Предлагать ученикам можно и нужно только такие движения, которые соответствуют уровню их физического развития и степени их подготовленности. То есть, следует, безусловно, учитывать трудность каждого движения и соразмерять подбираемый учебный материал с уровнем технической подготовленности учащихся. Так на первых годах изучают национальности, танцы которых не требуют большого технического мастерства, или начинают изучение элементов определенного народного танца. К примеру, итальянский народный танец «Тарантелла», на первом году на основе его проходят простые элементы, изучение которых следует начинать в умеренном темпе, но уже со второго полугодия темп ускоряется, а в конце года рекомендуется на основе пройденных движений тарантеллы построить развернутый этюд. Изучение тарантеллы на первом году обучения предлагается и потому, что движения, построенные на подскоках и

беge, дают основу для выработки выносливости и дыхания учащихся. На втором году – темп убыстряется, а движения более усложняются.

В процессе прохождения основных элементов необходимо обращать большое внимание на пластичность исполнения движений, на совершенствование технических приемов, развитие мастерства, а самое главное – на развитие индивидуальных способностей и выявление творческой индивидуальности.

Каждый освоенный элемент необходимо вначале развивать и усложнять, не соединяя его с другими элементами: усложнять координацию рук, корпуса и головы, видоизменять характер и манеру его исполнения, усложнять и разнообразить его ритмический рисунок. Усложняя и совершенствуя каждый отдельный элемент, раскрывая его технические и выразительные возможности, его многообразие, ученики будут не только сознательно воспринимать основные элементы народного танца, но и творчески осваивать их.

Приступая к работе над новым танцем, педагог сам должен хорошо знать характерный рисунок этого национального танца и отличия от рисунков других национальных танцев. Как буквы азбуки (алфавит) разных народов почти одинаковые, так и фигуры в рисунках их танцев почти одинаковы, но отличаются по своему построению и подводу к общей геометрии танца.

Мы знаем, что народный танец, это сценический вид аутентичного народного танца и в нем обязательно присутствует влияние хореографа. Во избежание возможного унифицирования композиционного рисунка танцев разных народов, которым является стремление некоторых авторов предложить более оригинальные решения в геометрии своего национального танца, обязательно нужно обратить внимание на характерные отличия в рисунке разных национальных танцев. Тогда национальную принадлежность каждого танца можно будет определить не только по танцевальной лексике и по национальному костюму, но и по рисунку.

Заключительный этап в изучении народного танца является создание и его исполнение, которое обобщает весь процесс обучения. Здесь ученик показывает качество усвоения изученного материала и умение работать с танцевальной лексикой различных национальных танцев, сохраняя все нюансы, характерные для той или иной национальности, которые отличают этот танец от других национальных танцев.

В заключении хочется сказать: чем больше педагог будет развивать наблюдательность, чем активнее общаться с людьми, участвовать в общественной и художественной жизни, тем значительнее будет у него запас впечатлений для творчества. Широта знаний, диапазон интересующих педагога тем и разнообразие замыслов во многом зависит от уровня его культуры, его кругозора. Неоценимую помощь оказывают чтение художественной и специальной литературы, посещение выставок, музеев, спектаклей, концертов, просмотров телевизионных передач, жизненные наблюдения, участие в общественной жизни. Многое может почерпнуть педагог на семинарах и курсах в различных учреждениях культуры.

Все методы и приемы преподавания, перечисленные в данной работе педагог по народно-сценическому танцу должен использовать в своей деятельности качественно, правильно, в нужных ситуациях. Ни в коем случае нельзя забывать об эмоциональной насыщенности, манере, разнообразии характерных особенностей, присущих данной дисциплине. Все это необходимо учитывать в работе с учащимися, суметь заинтересовать, заинтриговать их, привить неподдельный интерес к народно - сценическому танцу.

Независимо от успехов и талантливости педагога, его творческого опыта он не имеет права прекращать работу над совершенствованием своих знаний. К качествам таланта относится и умение применять полученные знания.

Систематическая, целеустремленная работа над повышением профессионально мастерства - основа жизни каждого художника. Об этом должен всегда помнить педагог,

посвятивший себя работе в хореографическом коллективе, где он обязан быть примером для всех стремящихся к искусству и творчеству людей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Васильцова В.Н. Народная педагогика / В.Н. Васильцова – М.: Школа-Пресс, 1996.
2. Волков И.П. Воспитание творчеством / И.П. Волков. – М.: Знание, 1989.
3. Голейзовский К.Я. «Образы русской народной хореографии» – М., 1964.
4. Гусев Г.П. «Методика преподавания народного танца» – М., 2004.
5. Иноземцева Г.В. «Народный танец» – М., 1971.
6. Резникова З.П. «Танцы народов мира» – М., 1959.
7. Стуколкина Н.М. «Четыре экзерсиса. Уроки характерного танца» – М., 1972.
8. Телегина Л.А. «Народно - сценический танец» – Самара, 2002.
9. Уральская В.И. «Природа танца» – М., 1981.

**Гусманова Лейсан Салимяновна,
преподаватель по классу вокала
высшей квалификационной категории**

МЕТОДЫ РЕЗОНАНСНОЙ ТЕОРИИ ПРИ ПОСТАНОВКЕ ДЕТСКОГО ГОЛОСОВОГО АППАРАТА

В свое время, Резонансная Теория Искусства Пения (РТИП) была выдвинута В.П.Морозовым хорошо известный вокалистам как ученый-исследователь певческого голоса, автор книг «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники», «Вокальный слух и голос», «Биофизические основы вокальной речи», «Тайны вокальной речи» и т.д.

Резонансная теория (фр. resonance, от лат. resono «откликаюсь») - это система о взаимосвязанных между собой акустических, физиологических и психологических закономерностях образования и восприятия певческого голоса, обуславливающих его высокие эстетические и вокально-технические качества за счет максимальной активизации резонансных свойств голосового аппарата.

В традиционных трудах резонаторам голосового аппарата отводится лишь одна роль – формирование гласных, т.е. фонетическая функция. Морозов же в книге «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» выделяет семь функций, их разделение условное, так как голосовой аппарат это единый человеческий организм.

1. **Энергетическая функция.** Она состоит в обеспечении большой мощности, усилении звука и ее полетности, в способности озвучивать большие концертные залы без всякого перенапряжения голосовых связок.
2. **Генераторная функция.** В общей системе голосового аппарата как генератора звука (дыхание + гортань + резонаторы) резонаторам принадлежит ведущая роль в формировании и излучении в окружающее пространство всех воспринимаемых слушателем особенностей певческого голоса: силы, полетности, эстетических качеств тембра, фонетических свойств вокальной речи (дикция), защитной роли по отношению к голосовым связкам [2 с.49].
3. **Фонетическая функция.** Она состоит в формировании звуков и тесно взаимосвязана с наиболее подвижным резонатором как артикуляционный аппарат и глотка.
4. **Эстетическая функция.** Она заключается в придании голосу певца приятных на слух тембровых качеств. Дело в том, что резонаторы сильно изменяю первозданный гортанный звук, создавая зоны усиления обертонов, речь идет о низкой и высокой певческой форманте (НПФ и ВПФ). Благодаря высокой певческой форманте голос приобретает звонкость и «серебристость», а низкой - мягкость и объемность.

5. **Защитная функция.** Эта функция выражается в защите голосовых связок и гортани от чрезмерного напряжения.
6. **Индикаторная функция** (от англ. indicator - индикатор, указатель). Данная функция проявляется в том, что певческие резонаторы являются индикаторами (указателями) собственной активности. Например, при правильном резонансном пении легко можно ощутить работу резонаторов приложив руки на грудь.
7. **Активизирующая функция.** Данная функция приводит к повышению тонуса и активности певческого голоса: прежде всего самих резонаторов, гортани и голосовых связок.

Опираясь на целостность организма, при постановке детского голосового аппарата педагог должен рассматривать резонаторы во взаимосвязи с работой гортани и дыхания. Если говорить о дыхании, то резонаторы изолированно от дыхательных мышц не могут самостоятельно извлекать певческий звук. По этому поводу Е.Образцова говорила следующее: «Нижний резонатор никогда не может быть использован без верхнего резонатора- головного!.. Должна быть связь: дыхание и резонаторы. Здесь весь секрет!» [2 с.186]. Для того чтобы связать дыхание и резонаторы при работе с детьми Морозов например к числу важнейших механизмов резонансного пения относит «вдыхательную певческую установку» и оптимальное положение гортани» [2 с.188]. «Вдыхательная установка», как известно, состоит в стремлении певца сохранить ощущение вдоха во время фонационного выдоха.

Если рассматривать гортань, то необходимо сказать что, только при ее свободном звукоизвлечении можно услышать резонирующий певческий звук. Еще Ф.Шаляпин говорил: «Горло певца должно всегда чувствовать свободу и удобство и тогда результаты будут всегда положительными» [2 с.209]. А свободу ученик может ощутить только тогда, когда нет контроля над этим органом. Если С.П. Юдин в своем учебном пособии для певцов «Формирование голоса певца», упорно настаивал следить за работой гортани, то В.П.Морозов, анализируя высказывания опытных певцов и педагогов, пришел к выводу, что вторжение в работу данного органа ухудшает акустико-эстетические качества певческого голоса, а так же отрицательно воздействует на гортань и голосовые складки.

«Если прямое волевое вмешательство особенно во внутреннюю работу гортани противопоказано, то существует много методов непрямого, т.е. косвенного (опосредованного) воздействия. И методы эти широко используются опытными вокальными педагогами в своей практике - это воздействия на гортань со стороны дыхания и резонаторов (артикуляционного аппарата)» [2 с.212].

Сюда можно отнести всеми известный фонетический метод. Он используется в следующих целях:

- для сглаживания и выравнивания вокальных гласных. Суть его, как известно, состоит в придании той или иной гласной фонетических качеств речевых звуков: У приблизить по звучанию к О, О к А и т.п;
- с помощью артикуляционного аппарата для изменения тембра голоса. Так, например, в книге «Развитие детского голоса в процессе обучения пению» Стулова Г.П. в начальных этапах работы для достижения полноты и звонкости голоса рекомендует исполнять все гласные «на полуулыбке», не боясь при этом получить плоское звучание. Такой способ оправдывает себя необходимостью закрепить близкую вокальную позицию, что на первом этапе работы является первоочередной задачей при работе с детьми. Когда формируется высокая позиция, она рекомендует переходить на сглаживание и округление гласных. В противном случае если начать работу сразу с округления, то можно углубить звук и потерять ее звонкость [4 с.189].

Так же широко применяется «метод зевка» и «полузевка», приводящий не только к расширению глотки, т.е. изменению резонансных свойств, но и понижению гортани. В свое время известный отоларинголог профессор Ф.Ф. Заседателев писал, что «самым старым и надежным способом для произвольного опускания гортани является зевок». Но

при постановке детского голосового аппарата необходимо помнить, что дети при использовании данного метода начинают, углубляют звук и теряют тем самым полетность, «близкую позицию» [4 с.189]. Чтобы этого не произошло Стулова Г.П. например, рекомендует зевнуть только перед началом пения. Некоторые педагоги, зная заразные свойства зевка, используют в своей практике «невербальный» способ воздействия, например сами начинают имитировать зевание.

Анализируя выше сказанное можно сделать вывод, что существует две категории методов:

1. прямого воздействия, т.е. дается прямое указание, направленное на работу резонаторов и дыхания;
2. косвенного воздействия, которые, не вмешиваясь в работу гортани, могут регулировать его процесс через резонаторы и дыхательный аппарат.

Не редко в постановке детского голосового аппарата при использовании прямого и косвенного метода, можно встретить примеры объяснения материала через метод эмоционального образного представления. Для характеристики певческого звука кроме «акустических определений (звонкий - глухой, высокий - низкий) применяются так же определения заимствованные из других сенсорных ощущений, например зрительных (яркий - тусклый, светлый - темный), кожно-тактильных (мягкий – жесткий, теплый - холодный), мышечных (легкий - тяжелый), и та же вкусовых (сладкий голос) и т.п.» [2 с.227]. Для объяснения же работы головных резонаторов применяются такие термины как «маска», «головной звук», «звук сочится из глаз», для грудного резонатора «опора звука», «грудной звук» и т.п. Подобные методы Морозов называет метод «Как будто», например «Как будто нежно обнимаете духовой инструмент» [2 с.228].

Если рассматривать терминологию резонансной теории при постановке детского голосового аппарата, то существует такая позиция у педагогов что сначала нужно поставить голос, а потом уже объяснять его звукообразование [5 с.152].

Итак, подводя итоги методам РТИП нужно сказать, что если педагог не имеет представления об эталоне певческого звука любой «чудесный метод» может нанести вред детскому голосовому аппарату. И в отличии от музыкальных инструментов голосу «никаких «запчастей» не купишь и целиком его не заменишь» [2 с.275].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л.Б.Дмитриев. – М.: Музыка, 2000.
2. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В.П.Морозов. – М.: ИП РАН им. П.И.Чайковского, Центр «Искусство и наука», 2002.
3. Станиславский К.С. Работа актера над собой / К.С.Станиславский. – М.: Изд-во ЛКИ, 2011.
4. Стулова Г.П. «Развитие детского голоса в процессе обучения пению» / Г.П.Стулова. – М.: Прометей, 1992.
5. Юдин С. П. Формирование голоса певца / С.Юдин. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1962.

**Кабирова Зульфия Ассафовна,
преподаватель изобразительного искусства
первой квалификационной категории**

ОРГАНИЗАЦИЯ РАБОТЫ ПО ИЗГОТОВЛЕНИЮ КОМПОЗИЦИИ В ТЕХНИКЕ КОЛЛАЖ, ПОСВЯЩЕННОЙ 78-ЛЕТИЮ СО ДНЯ ПОБЕДЫ

1. Введение

2023 год- год 78-летия со Дня Победы. День Победы- священный праздник для нашей страны, нашего народа. Время всё дальше отодвигает события Великой

Отечественной войны, но ценность подвига наших солдат никогда не померкнет. Постепенно теряется преемственность поколений и современным детям трудно представить и осознать всю важность и значимость тех событий. У детей нет чёткого представления, почему день 9 мая называют днём памяти и славы, с чем это связано. Очень важно не прервать живую нить памяти о героическом подвиге нашего народа в те годы. Нельзя быть патриотом, не чувствуя личной связи с Родиной, не зная, как любили, берегли и защищали ее наши предки, наши отцы, деды и прадеды. Именно поэтому нравственно-патриотическое воспитание является одной из актуальных задач педагогической работы, ведь любовь к Родине, преданность ей, гордость за героев победителей ВОВ, уважение к ветеранам- её защитникам, начинает формироваться ещё в дошкольном возрасте. Подрастающее поколение должно знать, как важно помнить об этом дне и чтить память погибших, уважительно относиться к ветеранам.

Тема проекта: Организация работы по изготовлению композиции в технике коллаж, посвященной 78-летию со Дня Победы.

Цель проекта: Формирование патриотических чувств у школьников, уважения к ветеранам и гордости за подвиг нашего народа в Великой Отечественной войне, передача нравственно-духовных ценностей от старшего поколения к младшему и осознание детьми значимости празднования Дня Победы для нашей Родины, нашего народа. Организовать работу по выполнению композиции в технике коллаж, посвященной 78-летию со Дня Победы.

Объект проекта: композиция в технике коллаж, посвященная 78-летию со Дня Победы.

Предмет проекта: организация выполнения композиции в технике коллаж, посвящённой 78-летию со Дня Победы.

Данный проект предлагает решение следующих задач:

1. Ознакомить учащихся с техникой коллаж;
2. Выработать навыки составления композиции;
3. Воспитывать нравственно-патриотические качества;
4. Закрепить представление о празднике День Победы;
5. Развивать аккуратность в выполнении работы;
6. Развивать творческий потенциал, образное мышление, воображение, память.

2. Основная часть

2.1. Характеристика проекта

Проект рассчитан на 12 часов, занятия проводятся один раз в неделю, длительность занятия- 3 часа, итого 4 занятия. Основной формой организации занятий является учебное занятие в его стандартной форме.

В проекте реализован принцип практико-ориентированного подхода к отбору содержания учебного материала. Практическая часть является естественным продолжением и закреплением теоретических сведений. На практических занятиях предпочтение отдается заданиям творческого характера, где учащиеся проявляют и развивают свои творческие способности.

Для реализации проекта применяются следующие методы обучения:

- объяснительно-иллюстративные,
- методы стимулирования и мотивации учащихся,
- информационно-сообщающие,
- инструктивные,
- побуждающие
- мастер-класс.

Также предусмотрены нестандартные занятия - презентация, посвящённая 75-летию со Дня Победы, мастер-класс по технике коллаж.

Приобщение воспитанников к миру культуры происходит через средства массовой информации, книги, фильмы.

Обучающий курс имеет следующие задачи:

1. Образовательные

- Углублять и систематизировать знания школьников о празднике День Победы, формировать к нему осознанное отношение;
- Расширять знания о героях Великой Отечественной войны, о победе нашей страны в войне, познакомить школьников с историческими фактами военных лет; военной техникой;
- Научить детей выполнять композиции в технике коллаж;

2. Развивающие:

- Развивать потребность в приобретении новых знаний и представлений о Дне Победы в Великой Отечественной Войне;
- Формировать познавательную активность: умение отражать полученный опыт в изобразительном виде творческой деятельности.

3. Воспитательные:

- Воспитывать нравственно-патриотические чувства у школьников;
- Воспитывать уважение и чувство благодарности ко всем, кто защищал Родину.

Основными формами обучения являются групповые занятия.

К концу обучения учащиеся должны иметь представление о технике коллаж.

Обучение основывается на следующих педагогических принципах:

1. Принцип природосообразности.
2. Принцип гуманизации.
3. Принцип целостности.
4. Принцип демократизации.
5. Принцип культуросообразности.
6. Принцип единства и непротиворечивости действий учебного заведения и образа жизни учащихся.
7. Принцип профессиональной целесообразности.
8. Принцип политехнизма.

В процессе реализации проекта используются следующие методы преподавания: рассказ, инструктаж, беседа, демонстрация презентации.

Используются следующие методы обучения:

- мастер-класс,
- объяснительно-иллюстративные,
- методы стимулирования и мотивации учащихся,
- информационно-сообщающие,
- инструктивные,
- побуждающие.

В процессе обучения планируются следующие виды деятельности учащихся: слушание объяснений учителя, просмотр демонстрационного материала, поиск информации в интернете, распечатывание изображений, создание эскизов, составление композиции.

Выделяются следующие формы работы в процессе обучения: исследовательская и практическая.

Теоретическое и практическое обучение ведется параллельно. Практическая часть должна быть рассчитана на выполнение работы в классе.

Занятия по теории проводятся с использованием мультимедийных средств оснащения в кабинете.

Обучение на занятиях осуществляется на основе метода проектов. В методе проектов привлекает его нацеленность на актуализацию имеющихся и формирование новых знаний и умений, лично и общественно значимый результат, атмосфера делового сотрудничества учителя и учащихся. Проектный подход изначально

ориентирован на самостоятельную работу школьников - индивидуальную, групповую или коллективную.

Групповая работа привлекает участников возможностью лучше узнать друг друга, сравнить себя с ними, расширить зону для самооценки. Кроме этого, групповая работа дает возможность учащимся объединиться по интересам; обеспечивает для них разнообразие ролевой деятельности в процессе обучения; воспитывает обязательность выполнения задания в определенные сроки, так как от этого зависит успех работы всего коллектива; предоставляет возможность равноправия и свободу выражения идей, их отстаивания, аргументации, но в то же время требует терпимости к чужой точке зрения; позволяет проявить взаимопомощь и вместе с тем стимулирует дух соревнования и соперничества.

После проведенных занятий проекта предполагается проявление у учащихся интереса к изобразительным видам деятельности. Весь процесс должен быть творческим, носить воспитательный характер.

Содержание проекта предусматривает формирование определенных знаний, умений и навыков. По окончании проекта учащиеся должны знать: историю возникновения техники коллаж, области применения техники коллаж, способы составления композиции, историческое прошлое своей страны.

2.2. План деятельности по проекту

Для успешного выполнения проекта планируется проведение занятий в форме бесед с демонстрацией материала по изучаемой теме, с использованием видеофильмов, фотоматериалов, информационных карт, специальной литературы, альбомов, а также в форме мастер-класса с показом педагогом выполнения приемов работы в технике коллажа. Перед учащимися ставятся проблемные ситуации, часть занятий строятся в форме деловой игры. Проект предусматривает проведение занятий на базе школы искусств (Таблица 2.1 - План деятельности по проекту).

Таблица 2.1 - План деятельности по проекту

	Мероприятия	Сроки
	Задача 1. Воспитывать нравственно-патриотические качества, закрепить представление о празднике День Победы.	
1	Разработать и провести занятие, дающее представление о значимости Дня Победы, воспитывающее нравственно-патриотические качества.	1 занятие
	Задача 2. Выработать навыки составления композиции.	
2	Разработать и провести занятие по методам составления композиции.	1 занятие
	Задача 3. Ознакомить учащихся с техникой коллаж.	
3	Разработать и провести мастер-класс по ознакомлению с техникой коллаж.	2 занятие
	Задача 4. Развивать аккуратность в выполнении работы.	
4	Разработать и провести практическое занятие в технике коллаж.	3, 4 занятие
	Задача 5. Развивать творческий потенциал, образное мышление, воображение, память.	
5	Посещение специализированных выставок	В течение всего обучения

Таблица 2.2 – Бюджет проекта

	Мероприятия	Предполагаемые затраты
	Задача 1. Воспитывать нравственно-патриотические качества, закрепить представление о празднике День Победы.	
1	Разработать и провести занятие, дающее представление о значимости Дня Победы, воспитывающее нравственно-патриотические	Мультимедийный проектор и экран- 40000 Ноутбук- 25000

	качества.	
	Задача 2. Выработать навыки составления композиции.	
2	Разработать и провести занятие по методам составления композиции.	Бумага офисная белая- 250 Принтер- 7000 Картридж черный- 900
	Задача 3. Ознакомить учащихся с техникой коллаж;	
3	Разработать и провести мастер-класс по ознакомлению с техникой коллаж.	Ватманы- 250 Гуашь- 400
	Задача 4. Развивать аккуратность в выполнении работы.	
4	Разработать и провести практическое занятие в технике коллаж.	Клей ПВА-40 Набор кистей – 250 Цветная бумага- 250 Газеты, журналы б/у
	Задача 5. Развивать творческий потенциал, образное мышление, воображение, память.	
5	Посещение специализированных выставок	Вход- 1000
	Общая стоимость проекта составляет	75340 руб.

Источниками финансирования вышеуказанных расходов являются:

1. Собственные средства учреждения - 72900руб.
2. Спонсорские средства - 2440руб.

2.4. Управление рисками проекта

Осуществление деятельности в рамках настоящего проекта сопряжено с возможными рисками. Поэтому необходимо предусмотреть меры по нейтрализации их влияния.

Таблица 2.3 – Риски проекта

	Риски	Меры нейтрализации
1	Нежелание потенциальных спонсоров участвовать в проекте.	Проведение информационной компании по популяризации проекта и сбору денежных средств.
2	Отсутствие интересов у родителей.	Проведение встреч с родителями в индивидуальном порядке.
3	Пандемия	Проведение дистанционных занятий.

1. Ожидаемые результаты

По окончании запланированного проекта ожидается получение следующих результатов:

1. Практический результат:
 - изготовление композиций выполненных в технике коллаж, посвященных 78-й годовщине Победы.
2. Развивающий результат:
 - формирование познавательной активности, умения отражать полученный опыт в изобразительном виде творческой деятельности.
3. Образовательный результат:
 - углубление и систематизирование знаний школьников о празднике День Победы, формирование к нему осознанного отношения.

По окончании проекта учащиеся должны знать:

- о подвигах советского народа, о защитниках отечества и героях Великой Отечественной войны

Кроме вышеперечисленных знаний учащиеся приобретают следующие навыки:

- умение создавать творческие композиции в технике коллаж.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Апшева А.М.. Психолого-педагогическое сопровождение дополнительного образования детей. Опыт и практические рекомендации М: МД ЭБЦ, 2011. -180 с.
2. Буйлова Л.Н. Исторический контекст становления и пути развития дополнительного образования детей в современной России М.: ООО «Новое образование», 2013. -104 с.
3. Горский В.А. Живое образование М, 2011. -120 с.
4. Иванченко В.Н. Инновации в образовании. Общее и дополнительное образование детей Феникс, 2011. -352 с. (Серия «Сердце отдаю детям»)
5. Кабкова Е. Педагогические технологии в дополнительном художественном образовании детей М: Просвещение, 2011. -176 с.
6. Моргун Д. В., Орлова Л.М.. Дополнительное образование детей в вопросах и ответах Эко Пресс, 2012. -140 с.
7. Сборник методических материалов для преподавателей учреждений дополнительного образования детей в сфере культуры и искусства НМЦ ГОУ СПО МО «Колледж искусств», 2011. -90 с.

**Кирпу Лилия Ивановна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории**

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОДГОТОВКА УЧЕНИКА К ВЫСТУПЛЕНИЮ НА СЦЕНЕ

Первый концерт - особое событие в жизни маленького музыканта. Он должен пройти удачно, чтобы оставить в памяти малыша положительные эмоции. Это замечательный день и для ребенка, и для его родителей и, конечно, для педагога. Выступление проходит, обычно, на небольшом классном мероприятии. Праздничную атмосферу помогает создать заранее подготовленная афиша концерта, которую потом можно подарить ученику, чтобы он хранил ее на своем профиле. Перед началом надо представить детей, которые будут выступать впервые, поздравить их, пожелать успехов. Сделать фотографии на память. Можно попросить родителей и дома отметить это событие. Все это создает приподнятое настроение и повышает желание ученика играть перед публикой.

Крупные мероприятия в нашей школе проходят в концертном зале, большом и красивом, где стоит рояль. Если ученику предстоит выступать в концертном зале, то полезно сводить его туда на экскурсию, посмотреть, как там красиво, какой замечательный рояль и послушать, какой у него звук. После этого он старается лучше заниматься, чтобы подготовиться к предстоящему концерту. Как правило, малыши хотят играть на сцене. Но есть робкие, закрытые дети, в них приходится возбуждать и подогревать желание. Для первых выступлений лучше подбирать более легкие произведения, чем те, которые изучаются в классе. В этом случае "запас прочности" будет способствовать большей уверенности исполнения. Безусловно, пьеса должна быть своевременна, примерно за месяц до концерта, выучена, доведена до эстрадной готовности, затем тщательно отрепетирована.

После выступления ученик ждет оценки своей игры прежде всего от педагога. Надо обязательно его поддержать, найти, за что похвалить, даже если не все получилось, дать почувствовать, что преподаватель рад его старанию, его успехам. Подробнее обсудить выступление лучше позднее на уроке, в спокойной обстановке. Проанализировать и

удачи, и промахи, найти их причину, извлечь полезные уроки для подготовки к другим выступлениям. Все это воспитывает у детей умение целенаправленно работать.

Большое значение имеет правильный выбор пьесы. Для публичного выступления следует отбирать произведения, раскрывающие индивидуальность ученика, его сильные стороны, соответствующие его возможностям и способствующие его развитию как исполнителя. Надо быть осторожными с произведениями, недоступными ученику с технической и эмоциональной стороны, так как они снижают требовательность и самокритичность и ученика, и преподавателя. Интересная по содержанию пьеса, как правило, выучивается гораздо быстрее. Нельзя забывать о том, что одной из привлекательных форм музыкальной деятельности учащихся является ансамблевое исполнительство, которое значительно разнообразит и украшает концертные программы. Для некоторых учащихся именно ансамблевая игра может стать основой их концертных выступлений. Чувство локтя и взаимной поддержки уменьшают эстрадное волнение исполнителей, объединенных удовлетворением от совместно выполненной творческой работы, едиными художественными задачами, общим порывом.

Нередко бывают случаи, когда ученик благополучно исполнял произведения в классе, но на эстраде растерялся и сыграл неудачно. Уверенное исполнение пьесы в привычных условиях не гарантирует удачу на эстраде. Для тренировки можно рекомендовать имитацию концертной обстановки, например, поиграть перед своими товарищами, в соседнем классе и т.п. Полезная игра перед воображаемой публикой. При повторных тренировочных проигрываниях негативное влияние волнения заметно уменьшается. Кроме того, эти приемы помогают выявить слабые места, над которыми еще до концерта надо поработать в классе.

Затем нужно провести ряд репетиций, которые развивают адаптацию детей к изменяющимся условиям, устойчивость их внимания, умение охватить пьесу целиком, не теряя логику музыкального развития, и яркого воссоздания музыкального образа, способствует формированию их сценической уверенности. Зал, сцена, другая акустика, освещение, необходимость играть пьесу один раз, без исправлений и поправок педагога - все это создает большую нагрузку на нервную систему ученика. Хотелось бы заметить, что в музыкальную школу принимаются дети с различным уровнем музыкальных способностей. Но нельзя допускать, чтобы менее способные страдали от своей музыкальной ограниченности. Не стоит ожидать больших достижений от учеников, не обладающих яркими способностями. Но мы обязаны поощрять их увлеченность музыкой, научить их играть осмысленно, с пониманием характера, настроения исполняемой музыки, привить им культуру звука, хороший художественный вкус, научить получать радость от общения с музыкой и дарить эту радость другим. Радостное, свободное, непринужденное исполнение - вот к чему надо готовить всех учеников без исключения. В связи с этим очень важно проведение небольших классных мероприятий, так как в них могут выступать все ученики, независимо от степени их одаренности.

Необходимо правильно спланировать работу над произведением, чтобы оно было готово примерно за месяц до выступления и могло отлежаться. Кроме того, полную свободу его исполнения на эстраде можно достичь только после нескольких выступлений. Поэтому нужно организовать ученику повторное выступление перед разными аудиториями. Время от времени ему надо давать задание повторять старые пьесы. Юный музыкант, приученный "держаться в руках" произведение, выученное в разные годы, выгодно отличное от тех, которые сыграв пьесу на концерте, вскоре ее забывают. Большие перерывы между выступлениями также могут стать еще одной причиной сильного эстрадного волнения. Чем чаще ученик выходит на концертную эстраду, тем больше его исполнительский опыт, тем меньше он страдает от вредных форм сценического волнения.

Участие в концертах - важное составляющее обучение юных пианистов ДМШ и ДШИ. Согласно реализуемым в нашей школе искусств образовательным программам контроль успеваемости учащихся проводится не только на уроках, зачетах, экзаменах, но

также учитываются выступления в концертах, тематических вечерах, конкурсах и т.д. Публичное выступление - это особая форма музыкальной деятельности. Она помогает более точно выявить музыкальные способности, динамику развития ученика, в то же время пробуждает исполнительскую смелость и волю, воспитывает эстрадную выдержку, творческое воображение и эмоциональную отзывчивость, артистизм. Обучение не ограничивается рамками занятий. Оживляется внеклассная деятельность детей, их активное участие в творческой жизни школы, развивается вкус к исполнительству

С первых лет обучения в школе дети должны привыкать делиться с окружающими своим искусством. Концерт - это музыкальный праздник, который ждут и к выступлению, в котором надо старательно готовиться. Участие в концерте и почетно, и ответственно. Если ученик знает о том, что изучаемая пьеса будет исполняться перед слушателями, он работает более настойчиво и внимательно. Педагогическая практика показывает, что одной из проблем, которые приходится решать в процессе подготовки, является преодоление сильного волнения перед выступлением, которое испытывает большинство учащихся. Эстрадное волнение имеет возрастные особенности и сильнее проявляется в средних и старших классах с ростом чувства ответственности и взыскательности к себе. Одна из причин эстрадного волнения - так называемая "нечистая совесть". Боязнь забыть текст, не справиться с трудными местами.

И педагог, и ученик должны быть уверены в том, что пьеса полностью готова. При составлении репертуарного плана и выбора произведения для участия в творческих мероприятиях разного уровня, необходимо предусмотреть предполагаемый срок для решения всех технических и исполнительских задач, чтобы успеть добросовестно пройти все стадии разучивания от тщательного разбора текста до овладения метроритмическими, техническими, артикуляционными и другими трудностями, отработки пьесы по частям и их объединением в целое произведение с единым художественным замыслом, выучивание наизусть. Выученное произведение должно исполняться учеником свободно, ярко и с удовольствием. Отличный способ предотвратить провалы в памяти - игра наизусть с разных мест, по партиями, "игра" без инструмента, медленная игра на двойное пиано с полным контролем каждого взятого звука, Можно мысленно представить себе нотный текст произведения со всеми деталями.

Надо научить ребенка правильно себя вести в дни перед концертом. Лучше не менять привычный режим дня. Заниматься не намного больше, чем обычно. Полезны прогулки, необходим полноценный сон. В день концерта для разыгрывания поиграть гаммы, что-нибудь из своего репертуара, помнить о том, что игра перед выходом в быстром темпе ведет к усилению беспокойного состояния. Концертную пьесу лучше повторять в сдержанном темпе и в средней звучности, не в полную силу. Полезно просмотреть ее по нотам, проиграть отдельные ее части, целостное лучше оставить до выступления. Перед выходом на сцену спокойно посидеть в удобной позе, сделать несколько простых физических упражнений для рук и корпуса, которые помогут снять мышечное напряжение и несколько глубоких вдохов. Можно съесть несколько кусочков сахара. Перед выступлением нельзя загружать ученика многими замечаниями, надо помочь ему сосредоточиться на художественном содержании пьесы, отвлечься от излишнего волнения и переключиться на творческие задачи. Спокойно выйти, поклониться, поправить, если нужно, стул, сесть за инструмент. Сделать небольшую паузу и мысленно проиграть начало пьесы, тогда гораздо легче начать в нужном характере. Став привычными на репетициях, эти размеренные действия успокаивают ученика, помогают настроиться на эмоциональный образ произведения. Во время выступления нельзя что-то исправлять, повторять. Если вкралась случайно ошибка, даже сбой в тексте, ученик должен продолжать играть дальше, помня, что важнее всего - целостное восприятие произведения слушателями. Если произведение исполняется с душой, публика всегда простит несколько фальшивых нот.

Выступление на сцене - не только испытание ученика на прочность, но и радость от общения с публикой, творческое вдохновение и профессиональный рост. Ничто не может сравниться с чувством творческой радости и удовлетворения после удачного выступления, которое является огромным стимулом для его дальнейших интенсивных занятий музыкой. Детские музыкальные школы, вовлекая учащихся в концертное исполнительство, решают задачу их подготовки к активной музыкальной деятельности в самых ее различных формах, в том числе профессиональной, музицирование в кругу родных, друзей, организация содержательного досуга, участие в самодеятельности, формирует необходимые навыки и потребность в музыкальном общении.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М.: Начальная школа, 1978. – 288 с.
2. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1969. – 282 с.
3. Перельман Н. Е. В классе рояля: короткие рассуждения / Перельман. Н.Е. – М. : Классика-XXI, 2007. — 128 с.
4. Петрушин В.И. Музыкальная психология / В.И. Петрушин. – М.: Академический проект, 2008. – 400 с.

**Кураева Екатерина Михайловна,
преподаватель изобразительного искусства
высшей квалификационной категории**

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ ПРИ СОЗДАНИИ ДЕКОРАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Развитие творческого начала, творческих способностей человека всегда волнует как ученых-исследователей, так и педагогов, непосредственно занимающихся практической работой с детьми.

Доктор психологических наук О.М. Дьяченко считает, что «развитие творческих способностей зависит от овладения средствами воображения, которые приводят к возрастанию оригинальности, продуктивности и вариативности создаваемых образов».

Очень важно, чтобы в период становления личности, в период формирования творческих способностей ребенка рядом был чуткий и опытный педагог, способный развить в ребенке трансформирующую силу, обеспечивающую самодвижение ребенка в развитии его творческих способностей, становясь настоящей творческой личностью.

В.А. Сухомлинский писал, что «ребенок по своей природе - пыливый исследователь, открыватель мира. Так пусть перед ним открывается чудесный мир в живых красках, ярких и трепетных звуках, в сказке и игре, в собственном творчестве, в стремлении делать добро людям. Через сказку, фантазию, игру, через неповторимое детское творчество - верная дорога к сердцу ребенка». На мой взгляд, этим требованиям отвечает курс декоративно-прикладного искусства.

Творчество - это прежде всего умение, отказываться от стереотипов мышления, только в том случае можно создать что-то новое. Роспись по стеклу - это технология, имеющая широкое распространение в современном искусстве. Занятия витражом требуют не только развитого художественного мышления и цветового вкуса, но и отзывчивости к природным и эстетическим явлениям окружающего мира. Занятия росписью по стеклу способствуют формированию у детей психологической устойчивости, богатства эмоциональных переживаний, образно-ассоциативного мышления. Эти качества взаимосвязаны и формируются на основе эстетического восприятия предметов и явлений

окружающего мира детьми и закрепляются, как правило, в активных формах деятельности.

Роспись по стеклу является очень интересным и увлекательным для детей занятием, простым в исполнении, и в то же время весьма эффективным по результатам. Как показывает практика, дети с интересом работали над красочными композициями, гармонизируя сначала немного, а затем всё большее количество цветовых сочетаний.

В процессе изобразительной деятельности у учащихся формируется способность видеть красоту природы, любоваться ей, ценить ее.

Целью занятий является развитие творческих способностей, художественно-эстетического вкуса при помощи расписывания стекла. Развить наблюдательность, интерес к народному декоративно-прикладному творчеству, к изобразительному искусству в целом, помогает решение следующих задач:

1. Знакомство детей с видом декоративно-прикладного творчества - «витраж» (роспись по стеклу) и цветовой основой росписи, с понятиями цветовая гамма и колорит, основные - главные цвета и составные цвета, цветовые контрасты и цветовые нюансы.
2. Совершенствовать умение использовать в собственной деятельности различные средства выразительности, навыки для создания выразительного образа. Обогащение ассоциативно - образного представления о цвете
3. Формировать представление о назначении декоративно-оформительского искусства, его особенностях (оформление открыток, новогодних игрушек, выставок своих работ).
4. Развивать умение поэтапного выполнения работы, планировать, предвидеть результат.
5. Развивать технические навыки при работе с различными материалами и инструментами.
6. Воспитывать умение восхищаться красотой и многообразием природных форм.
7. Воспитывать способность чувствовать характер и изменчивость природных явлений. Выразить свое отношение к ним
8. Воспитывать аккуратность при работе с различными материалами.

В системе дополнительного образования по изобразительной деятельности отводится от двух до четырех часов в неделю. Большой интерес у учащихся по-прежнему вызывает природа. Мы учим их наблюдать, любоваться красотой природы, обращая особое внимание на цвет. Творческому развитию личности способствуют задания на фантастические сюжеты. Интересно может пройти занятие на тему «Фантастические цветы». Учащиеся, не скованные определенными естественными формами цветов, получают просмотр для творческой фантазии. Они с удовольствием придумывают сказочные цветы. А учителю остается только помочь ребятам воплотить их необычные замыслы. Мы учим детей реальной передачи цвета в работах на следующие темы: «Золотая осень» здесь дети передают цвет листьев разных видов деревьев, цвет опавшей листвы, цвет осенней травы и т.д. В работах на тему «Подводный мир» дети передают цвет воды, цвет рыбок, водорослей и т.д.

Важной задачей уроков стало воспитание умения восхищаться красотой и многообразием природных форм и умение изображать их, но не на бумаге, а на стекле. Работая на стекле, учащиеся испытывают необычное чувство радости и восторга. Наблюдая за тем, как яркая краска медленно растекается по стеклу, ребенок чувствует себя волшебником и он готов фантазировать и творить. Но для того чтобы работа шла успешно, необходимо дать представления о технике исполнения витража, о последовательности ведения росписи и особенностях разведения красок.

Сколько интересных идей, находок, открытий совершают ребята во время занятий декоративно-прикладным и изобразительным искусством; на каждом занятии они ощущают себя мастерами украшения, конструирования, художниками и декораторами. В этом процессе нет «неуспешных» - каждый знает: не получилось сегодня - обязательно получится завтра. Эта уверенность в себе помогает детям искать, творить, фантазировать.

Самое главное - они учатся выражать себя. Таким образом, учащиеся практически воплощают интересные замыслы, предвидят конечный результат, который найдет свое применение в качестве подарка или украшения помещения.

**Курбанова Юлия Гарифзяновна,
преподаватель хореографического искусства
первой квалификационной категории**

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФИИ

Хореографическое искусство – синтез искусств.

Хореографическое искусство зародился в глубокой древности. Своими корнями оно уходит еще в первобытную эпоху. Само слово «хореография» греческого происхождения, буквально оно обозначает «писать танец». Позднее этим словом стали называть все, что относится к искусству танца. Специфика танцевального искусства состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека оно передает без помощи речи, а средствами движения и мимики.

Хореографическое искусство не существует изолировано. Будучи по природе своей искусством синтетическим, оно развивается в тесной связи с другими видами искусств: опирается на музыку, изобразительное искусство, литературу, драматургию. Связующим звеном является хореографический образ.

Образ – это танцевально – пластическое воплощение настроения, чувства, состояние действия. Первым помощником в раскрытии хореографического образа является музыка. Музыка усиливает выразительность танца, дает ему эмоциональную и ритмическую основу. Танец развивается по всем канонам музыкального произведения, они родственны не только содержанием, но и по форме.

Будучи неотделим от музыки, танец, вместе с тем, представляет собой зрелище. Образ танца дополняется характером костюмов.

Танец имеет общие черты и со скульптурой, которая также опирается на пластику человеческого тела. Поэтому танец иногда называют “ожившей скульптурой”.

Продолжая говорить о синтезе искусств в хореографии, вспоминаются такие неотделимые виды творчества, как литература и драматургия. Произведения этих видов искусств нередко становятся основой хореографического произведения.

Соответственно, в хореографии гармонично переплетены и взаимно обогащают друг друга многие виды искусства.

Условия развития творческих способностей.

С точки зрения науки, обучение должно быть ориентировано на развитие личности, в последнее время все чаще стали говорить о развитии индивидуальности ребенка. При этом внимание взрослых сосредотачивается на творческом характере деятельности детей, на роли творчества в развитии мышления, воображения, восприятия, физического и духовного развития. Очень трудно выявить доминирующие способности ребенка при поступлении в школу, особенно это касается творчества. Ребенок может быть слишком застенчив или излишне активен, что затрудняет разглядеть его неординарность. К нам приходят дети, все очень разные, но чем раньше мы увидим в них творческую личность, тем больших результатов достигнем.

Развитие творческих способностей – одно из самых важных направлений работы педагога по формированию личности ребёнка, поэтому главной целью педагога становится создание условий для этого. Что же нужно для развития творческих способностей?

Во-первых, определить исходный уровень способностей, потенциальные возможности ребенка. При отборе детей для занятий в хореографическом коллективе

обращают внимание на физические данные (выворотность ног, подъем, танцевальный шаг, гибкость, прыжок) и музыкально-ритмическую координацию.

Во-вторых, обучая детей (в моем случае - основам хореографии), необходимо вызвать интерес к предмету, пробудить желание выразить себя в творчестве. Для успешной работы мной составлена адаптированная образовательная программа для хореографического коллектива «Изумрудинки».

Для создания условий раскрытия и развития творческого потенциала ребят, формирования у них устойчивой мотивации к занятиям хореографией и достижение ими высокого творческого результата я использую различные методы работы. Особое значение приобретает взаимодействие традиционных и инновационных педагогических подходов на занятиях с хореографическим коллективом.

К традиционным методам подготовки относятся методы и рекомендации по изучению танцевальной техники, построения и разучивание танцевальных комбинаций, изучение истории становления и развития искусства танца, общее эстетическое развитие занимающихся.

Инновационные методы включают в себя следующие компоненты: современные педагогические технологии развития лидерских и диалогических способностей; педагогические аспекты творческой деятельности; методы развития межличностного общения в коллективе; интеграцию в процессе создания коллективного творческого продукта танцевального коллектива; методы создания художественной среды средствами хореографии.

В-третьих, нужно периодически отслеживать результаты проведенной работы (у меня - это открытые уроки и концерты) и по мере необходимости корректировать их, чтобы обеспечить реализацию поставленной цели.

Этапы развития творческой деятельности на уроках хореографии.

Специфика обучению хореографии связана с постоянной физической нагрузкой. Но физическая нагрузка сама по себе не имеет для ребенка воспитательного значения. Она обязательно должна быть совместима с творчеством, с умственным трудом и эмоциональным выражением. Задача педагогов – хореографов: воспитать в детях стремление к творческому самовыражению, пониманию прекрасного.

В нашей школе знакомство с танцем начинается у детей с уроков ритмики. Это, как правило, учащиеся 1-х классов. На первом этапе дети приобретают музыкально – ритмические навыки: учатся ритмично двигаться в соответствии с различным характером, размером и темпом музыки. Уроки ритмики раскрепощают, снимают скованность движений, улучшают координацию, совершенствуют физические данные детей. Уроки проводятся по принципу «от простого к сложному», основным приемом достижения результатов является игра. В этом возрасте дети особенно восприимчивы к игровому методу обучения. Важно построить урок таким образом, чтобы пробудить в ребенке интерес к занятиям. Поэтому каждому движению я стараюсь подобрать незатейливый образ, ведь дети исключительно тонко ощущают пластические особенности, повадки птиц и зверей. На этом этапе я не ставлю задачи выполнять движения всем одинаково, здесь главное научить детей чувствовать музыку (темп, ритм, характер). Регулярные занятия в итоге дают развитие физических данных учащихся (стопа, гибкость, растяжка) и что, особенно ценно, эмоциональную раскрепощенность.

Тут мы подошли ко второму этапу работы. Во 2,3,4-х классах начинается планомерная работа по обучению основ хореографии (классический и народно – сценический танцы). На уроках идет постановка корпуса, рук, ног; отрабатываются элементы у станка и на середине зала, вырабатывается выразительность, танцевальность, артистичность. Учащиеся принимают активное участие в постановке танцевальных номеров, стараясь выразить характерные особенности и настроение танца. Вместе с тем, они создают неповторимый образ, не теряя при этом индивидуальные, характерные только им, черты. Я стараюсь проводить постановочную работу так, чтобы полнее

использовать индивидуальные особенности и творческие способности каждого ребенка группы.

Мне кажется, что такой дифференцированный подход к постановочной работе позволит каждому ребенку проявить свои способности и реализовать себя на сцене, и послужит толчком к дальнейшему творчеству.

В заключение можно сказать, что всестороннее развитие ребенка означает целенаправленное развитие всех направлений деятельности ученика. Чтобы способствовать этому, необходимо оценить подлинную роль культуры в развитии человека. Узкого специалиста «торговца, солдата, лекаря» без помощи искусства вырастить можно, но полноценного культурного человека – нельзя. Без искусства невозможно сформировать духовно богатого человека. Не все учащиеся хореографического коллектива пойдут дорогами творчества, но хочется надеяться, что в любой области человеческой деятельности мои ученики будут вносить творческую жилку, что в конечном итоге является немаловажным фактором прогресса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Барышникова Т. Азбука хореографии. – М.: Айрис Пресс, 1999.
2. Ванслов В.В. Балет как синтетическое искусство. – Л.: Музыка, 1980.
3. Шубинский В.С. Педагогика творчества учащихся. – М., 1978.

**Макарчук Наталья Юрьевна,
преподаватель хореографического искусства
высшей квалификационной категории**

СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ТАТАРСКОЙ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ В УСЛОВИЯХ РЕАЛИЗАЦИИ НОВОЙ КОНЦЕПЦИИ РАЗВИТИЯ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В сегодняшней социальной ситуации в нашей стране, когда политика государства направлена на возрождение духовных ценностей, возрождение народного творчества приобретает все более важное значение. Отточенное веками, сохранившееся в сотнях поколений народно-сценический танец является одной из высших духовных ценностей татарского народа, а также эффективным средством не только всестороннего воспитания, но и сохранения и развития традиций национальной хореографической культуры народов Татарстана.

На протяжении веков одним из универсальных средств воспитания было и остаётся искусство, представляющее целостную картину мира в единстве мысли и чувства, в системе эмоциональных образов. В процессе исторического развития искусство выступает и как хранитель нравственного опыта человечества.

С развитием педагогики профессиональной хореографии, в нашей республике поднимаются вопросы, связанные с обучением и воспитанием профессионального танцовщика, который способен всячески сохранять и развивать лучшие традиции национальной татарской хореографической культуры.

В современной искусствоведческой литературе известны две формы существования хореографических фольклорных традиций: в их *собственной естественной среде* и в *сценическом искусстве*. Кто решает задачи сохранения фольклорных традиций – вводит нас в практику нескольких групп коллективов, которые в своей творческой деятельности претворяют народное танцевальное искусство и отличаются друг от друга, как по способам его интерпретации, так и по некоторым другим параметрам.

К первой группе можно отнести коллективы, условно называемые этнографическими, участники которых исполняют аутентичный фольклор. Сегодня это различные Дома культуры, где собираются люди любого возраста и на самостоятельной основе занимаются татарским танцем, передавая из поколения в поколение движения и манеру исполнения.

Вторая группа коллективов, назовем их условно фольклорными, реконструирует фольклор какого-либо региона путем воссоздания живых традиций или, если они уже не функционируют, на основе изучения имеющихся материалов. Третья и четвертая группы коллективов, куда относятся самостоятельные коллективы, работающие в области народно-сценической хореографии, строят свою творческую деятельность на принципах художественной обработки, разработки и стилизации фольклора.

Художественная разработка является более высокой ступенью трансформации народного творчества по сравнению с обработкой. Из фольклорного образца как бы вычленяется основное образное ядро, самый яркий пластический мотив, ведущая идея (в лексике, рисунке, исполнительстве, образности - в любом из компонентов танца), которые разрабатываются, развиваются иногда вплоть до перехода их в новое качество. По сути дела, здесь происходит разработка фольклорного произведения на отдельные элементы, их переосмысление, трансформация и новая сборка уже сценического произведения в соответствии с замыслом автора. Преобразованию подвергаются все структурные элементы фольклорного танца: его музыкально-ритмическая формула, сюжетостроение, образность. Здесь еще четче, чем при обработке, проявляется опосредованность фольклора традициями профессионального сценического искусства.

Грамотному хореографу следует хорошо знать «генетический код» передачи наследственности, т.е. те музыкально-пластические мотивы, ритмоформулы, композиционные приемы, которые являются как бы квинтэссенцией национального в хореографии и могут стать живым ядром, основой нового сценического танца. Конечно, для полного успеха этого дела необходимо совмещение фольклориста и постановщика в одном лице. Но поскольку на практике это встречается далеко не всегда, актуальным становится требование к балетмейстеру хорошо знать фольклор, а к фольклористу - специфику сцены. Собираение, фиксация, изучение танцевального татарского искусства являются в наше время актуальнейшей задачей ещё и потому, что его богатства нередко очень быстро уходят со своими носителями, лицами преклонного возраста.

Сегодня возрастает ценность и значимость деятельности педагога народно-сценического танца. Используя народно-сценический танец как средство сохранения и развития традиций национальной татарской хореографической культуры, в ребенке возрождаются чувства своей родной земли, связи со своим народом, ощущение счастья бытия и творчества.

Участие детей в творческом процессе создания танца, особенно на основе народных обычаев, традиций, историй костюма является мощным инструментом формирования элементов этнического самосознания и национальной культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Акопян-Шупп, Р. Глобальный танец: творческий процесс, развитие новой сферы танца / Р. Акопян-Шупп. В сб. Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии. Материалы международной конференции. – Волгоград, 1999. – С.41-50.
2. Богданов Г.Ф. Урок русского народного танца / Г.Ф. Богданов. - М., 1995. - С.23.
3. Божович Л.И. Проблема развития мотивационной сферы ребенка / Л.И. Божович // Проблема формирования личности. – М.: Москва-Воронеж, 1997. - С. 135-172.
4. Бутенко Э. Сценическое перевоплощение. Теория и практика. – М.: Прикосновение, 2005. – С. 127.
5. Ванслов В.В. Всестороннее развитие личности и виды искусства / В.В. Ванслов. - М.: Искусство, 1963.

6. Васильев О.С. Семиотика этнокультуры/ О.С.Васильев // Современные эстрадные танцы, № 2 (14), 2003. – С. 30-31
7. Васильцова В.Н. Народная педагогика / В.Н. Васильцова — М.: Школа-Пресс, 1996.
8. Вохрышева М.Г. Современные тенденции развития вуза культуры и искусств / М.Г. Вохрышева // Культура XXI века: Материалы научной конференции, посвященной 35-летию СГАКИ, 30-31 мая 2006 года. – Самара, Чт.1. – С.8-12.
9. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выготский. - М.: Просвещение, 1991. – 93 с.

**Маликова Алсу Рафисовна,
преподаватель по классу фортепиано
первой квалификационной категории**

СОЗДАНИЕ УСЛОВИЙ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ ДЕТЕЙ, ОПЫТА ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ОРИЕНТАЦИИ

Для того чтобы ребенок стремился к музыкальным знаниям, нужна мотивация. Задача педагога - сформировать устойчивую мотивацию. Это значит увлечь музыкой, удержать, развить интерес юного музыканта, побудить отдать предпочтение перед спортом, иностранными языками, рисованием и прочими увлечениями. Одни увлечения вовсе не исключают другие, но мастер педагогики может сделать так, чтобы музыка в числе добровольных занятий ребенка, подростка, а затем и юноши, всегда занимало почетное место.

В связи с этим нужно особое внимание уделить периоду, где развивается интонационный слух. Д. Кирнарская дает ему следующее определение: «Свойство слуха, специально нацеленное на восприятие эмоционально- смысловых аспектов музыки, принято называть интонационным слухом».

«Интонационный слух не может отличить звук «до» от звука «ми», зато он отличает смысловое наполнение крадущихся и скользящих «Парусов» Дебюсси от настойчивой и упругой поступи «Болеро» Равеля. Интонационный слух отличает надрывные рыдания Шестой симфонии Чайковского и уютно- сонные переливы Первой; при этом с помощью интонационного слуха нельзя ни уловить, ни вспомнить ни одной мелодии. Ему интересен жест, тон, направленность движения и общий характер, но он не может зафиксировать детали мелодического рисунка и нюанса гармонии- для этого существует аналитический слух. Интонационный слух – это нерв музыкального восприятия и творчества, сосредоточие живости и осмысленности музыкального искусства» - говорит Д. Кирнарская.

По мнению Б. Теплова, «способность эмоциональной отзывчивости на музыку» составляет «ядро музыкальности», то есть качества, как он выразился, «необходимого для музыкальной деятельности в отличие от всякой другой». Ядром же «эмоциональной отзывчивости на музыку» можно считать интонационный слух, который по сути есть музыкальность. По крайней мере, среди музыкантов и педагогов исполнителей и композиторов, а также среди тех, кто учится музыке, музыкальностью называют неуловимую склонность души к музыке, умение находить в ней неизменный интерес, любоваться ее красотой, реагировать и откликаться на музыкальный смысл, на содержание музыкального высказывания. Именно этим и занимается интонационный слух, именно таковы его функции в музыкальном восприятии и творчестве.

Д.Кирнарская определяет интонационный слух мотивационным компонентом музыкального таланта, функция которого состоит в обеспечении внутренней эмоциональной связи между человеком и музыкальным искусством.

Интонационный слух является аналогом древнейших базовых компонентов других талантов. Поиск такого рода компонентов восходит к древнейшему происхождению каждого вида деятельности в выживании и совершенствовании человеческого рода.

Место чувства ритма в структуре музыкальных способностей – следующее после интонационного слуха. Эта очередность означает, прежде всего, очередность историческую: чувство ритма отпочковалось от интонационного слуха миллионы лет назад и выросло из него, образовав самостоятельную структуру.

«Интонационный слух и чувство ритма – самые нижние и глубокие «этажи» музыкального таланта: без понимания смысла музыкального высказывания, его общее содержание и направленности (интонационный слух) а также принципов и структуры его временной организации (чувство ритма) никакая музыкальная деятельность не осуществится. В силу древности этих свойств, большинство людей обладает ими в той или иной степени: людей, наделенных интонационным слухом и чувством ритма больше, чем людей, точную высоту звучания и сравнивать звуки по высоте».

Третье место в структуре музыкальных способностей занимает аналитический слух, нацеленный на анализ звуковых отношений.

Аналитический слух, по мнению Д. Кирнарской, происходит из интонационного, детализируя и уточняя нарисованную им картину звуковысотного движения. Аналитический слух рождается из чувства тембра и направленности движения, из ощущения музыкального «верха и низа», связанного с чувством регистра; он осознает высоту отдельных звуков и оценивает высотное расстояние между ними – так складывается чувство музыкальной высоты и чувство интервала.

Необходимое присутствие аналитического слуха в структуре музыкального таланта не подвергается сомнению. Другое дело, что аналитический слух в данном случае не гарантия успеха и не талисман от неудач. Согласно мультипликативной модели таланта, вполне достаточно, чтобы аналитический слух не был равен нулю. Аналитический слух высокого уровня может возникнуть и на базе весьма среднего интонационного слуха. Если же, наоборот, при очень хорошем интонационном слухе и таком же хорошем чувстве ритма аналитический слух весьма слаб, то это не фатально. Ведь не всякий музыкант сочиняет и играет соло на сцене: еще есть музыкальные критики, музыкальные педагоги, музыкальные редакторы – существуют музыкальные специальности, где энтузиазм, тонкое понимание музыки и любовь к ней вполне могут дать человеку все необходимое для профессионального развития, даже если его аналитический слух находится лишь на минимально приемлемом уровне.

Следующей степенью развития музыкального таланта стал архитектурный слух. Он подразумевает понимание стилевых и жанровых закономерностей музыкальной речи, овладение навыками построения музыкального текста. От правил образования музыкальных структур, от уровня музыкальной фонологии, лексики и синтаксиса, находящихся во владении аналитического слуха, архитектурный слух подводит музыкальное мышление к созданию и индивидуально-речевых особенностей текстов и групп текстов.

«Музыкально- продуктивная способность- это составляющая музыкального таланта, компонент композиторской одаренности человека. Она составляет комбинационное ядро музыкальной одаренности, продуцирующее и изобретающее множество новых музыкальных элементов и структур».

Талант исполнителя филогенетически связан с талантом композитора: они имеют общее происхождение и восходят к истокам музыкального искусства в виде коллективной импровизации. Несмотря на внешние различия в деятельности, сущность одаренности исполнителя состоит в способности стать соавтором композитора, воссоздавая на сцене исполняемое сочинение.

Филогенетическая модель музыкального таланта подразумевает, что нижележащие слои модели имеют более древнее происхождение, чем вышележащие слои, которые

формировались и прорастали из нижележащих слоев на протяжении сотен тысяч лет. Что по мере восхождения по филогенетической модели, число обладателей каждым из вышележащих компонентов по сравнению с числом обладателей нижележащих компонентов неуклонно уменьшается. Для полноценного функционирования таланта необходима вся полнота обладания его структурными компонентами. Люди, обладающие вышележащими компонентами, должны вербоваться из числа людей, обладающих нижележащими компонентами таланта. В противном случае талант утратит свою структурную целостность, его качество и уровень неизбежно пострадают.

«Воспитание музыкального таланта должно учитывать его филогенетическую структуру» — убеждает Д. Кирнарская. После выявления его компонентов в филогенезе, должен лечь в основу методических принципов музыкальной педагогики. Нижележащим компонентам одаренности следует уделять внимание раньше, чем вышележащим: соблюдение такого порядка облегчит овладение музыкальными навыками и сделает музыкальное обучение более эффективным».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Изд.2-М.,1971
2. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство-Л.,1974
3. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности.- М., 2004
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 3-М., 1967

**Мирьякупова Гульназ Валериановна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
первой квалификационной категории**

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ

Обучение пению в хоре.

1. Пение в хоре — развитие личности.

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

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

Что же кроме пения чаще используют в хоровой работе? Прежде всего это импровизация — ритмическая, вокальная, хоровая и пластическая; ритмические многоголосные упражнения, в том числе и с применением простейших музыкальных инструментов; освоение детьми элементарных приемов дирижирования: так называемое свободное дирижирование; изучение музыкальной грамоты в необходимом объеме в строгом соответствии с возрастом детей; различные развивающие музыкальные игры.

Фундаментом всей работы по музыкальной грамоте является относительная сольмизация. Систематическая работа в рамках системы относительной сольмизации, предполагающая демократические и игровые формы знакомства с музыкальной грамотой, дает хороший развивающий эффект, а в последствии позволяет без сложностей освоить и абсолютную нотацию.

2. Методы хоровой работы.

Обучение пению начинается всегда с небольших попевок — интонаций, состоящих из двух-трех разновысоких звуков. Попевки основаны на нисходящем движении, это позволяет, во-первых, сохранить головное резонирование, во-вторых, высокий звук лучше отражается в сознании, следовательно, чище интонируется. Стремиться к тому, чтобы звук при пении был мягкий, негромкий, динамика меццо-форте; призывать ребят все время внимательно себя слушать.

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

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

3. Вокальные принципы работы с детьми.

1. Развивать голос из примарных тонов, постепенно, не спеша, расширяя диапазон. Полезен тот звук, который при повторении не вызывает напряжения.
2. Главным методом вокальной работы является устное объяснение и пение учителя и лучших учеников. Их пение часто является наиболее эффективным показом правильного звучания. Важно никогда не передразнивать детей, всегда демонстрировать им правильное пение. Всю работу вести в спокойной и доброжелательной обстановке. Не повторять плохо прозвучавшую фразу до того, как будет точно сформулирована задача.
3. Главным критерием в занятиях является качество звука и свобода при пении.
4. Вся певческая работа должна быть тесно связана с развитием музыкального слуха и музыкальным развитием личности ребенка.
5. На первоначальном этапе обучения роль вокальных упражнений выполняют русские народные попевки и песенки.
6. Работать без торопливости; критерий — не количество, а качество выученного. Дети с удовольствием поют небольшие попевки, песенки, которые ими выучены и получаются.
7. На каждом занятии, особенно с малышами, необходимо повторить выученное. Повторение выученного с одной стороны является фундаментом для последующей работы, с другой- позволяет детям уже на первых этапах обучения пению получать удовольствие от процесса.
8. По возможности использовать в работе показ видимых движений артикуляционного аппарата- губ, челюстей, языка.

Известно, что одним из самых распространенных недостатков у детей является зажатость нижней челюсти. Предложите ребятам подставить к подбородку кисть руки и следить, отпускаем ли подбородок при пении, особенно при пении гласных «о», «а». «у». Очень полезно такое упражнение: приложить кисть руки к уху или закрыть слуховой проход указательным пальцем, чтобы лучше услышать себя. Это прекрасный способ контроля, и плохо интонирующие дети могут петь, прикрыв ухо. Надо внимательно следить за тем, чтобы ребята не задирали и не отпускали низко подбородок, так как и то и другое свидетельствует о неправильном положении гортани, о нарушении физиологии певческого процесса. Необходимо также следить, чтобы учащиеся во время пения не

наклоняли головы в разные стороны, так как важно сохранять вертикальное положение гортани.

4. Работа над песней.

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

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

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

У кого в по-ря-дке

Кни-жки и те-тра-дки.

При работе с детьми стараться больше внимания уделять орфоэпии.

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

Главный метод разучивания — метод предупреждения ошибок. Когда-то А.Свешникова спросили: «Что делать, чтобы хор пел чисто?» он ответил: « Не давать петь фальшиво!». Мы все из практики знаем, как трудно, а порой и невозможно переучить популярные песни, которые дети поют с ошибками. Это происходит потому, что первое впечатление обычно бывает наиболее ярким и, согласно законам человеческой психики, часто особенно глубоко врезается в память. Отсюда следует, что лучше лишний раз правильно показать произведение детям, спеть его «про себя», вычленив сложную интонацию, сложный ритм, трудный с точки зрения вокала слог. Выучить, освоить их отдельно — по нотам, в процессе музыкальной игры, вокализируя, - но не допустить неверного пения!

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

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

Разучивать песню можно различными методами, например, учить по слуху, с применением высотного тактирования, по графической записи, с опорой на нотную

запись, сольфеджируя, с помощью ручных знаков, принятых в ладовой сольмизации. Можно использовать кисть руки по Г.Струве («рука-нотный стан») или свободное дирижирование.

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

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Осеннева, М.С. Методика музыкального воспитания младших школьников / М.С. Самарин, Л.А. Безбородова. – М.: Академия, 2001. – С.95.
2. Осеннева, М.С. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – М.: Академия, 1999.
3. Осеннева, М.С. Хоровой класс и практическая работа с хором: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / М.С. Осеннева, В.А. Самарин. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 192 с.
4. Панофка, Г. Искусство пения / Г. Панофка. – М.: Издательство Музыка, 1968. – 213 с. – С. 3-7.

**Михайлова Ирина Васильевна,
преподаватель по классу фортепиано
первой квалификационной категории**

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ КАРЛА ЧЕРНИ И РАЗВИТИЕ ТЕХНИКИ УЧЕНИКА НА ЕГО ЭТЮДАХ



Карл Чёрни (нем. *Carl Czerny*, 21 февраля 1791, Вена — 15 июля 1857, там же) — австрийский пианист и композитор чешского происхождения; считался в Вене одним из лучших преподавателей игры на фортепиано. Знаменит созданием огромного количества этюдов для фортепиано.

Биографическая справка

Карл Черни начал учиться музыке в возрасте 5 лет под руководством отца, известного педагога и высокообразованного музыканта. Карлу еще не исполнилось 9 лет, когда он начал публичные выступления. В 1800 Бетховен, услышав игру мальчика, предложил давать ему уроки; занятия продолжались с перерывами более 10 лет. В этот период Черни занимался также у И.Н.Гуммеля и М.Клементи.

Бетховен доверил Черни первое исполнение в Вене своего Третьего фортепианного концерта. Несмотря на такое вдохновляющее признание его пианистического таланта, Черни вскоре прекратил концертные выступления и после 1815 целиком посвятил себя педагогике и композиции.

Черни был единственным ребенком в семье. Как педагог он не имел себе равных. Среди знаменитых виртуозов первой половины 19 в. трудно найти пианиста, который не прошел школу Черни. Величайшим из учеников Черни был Ф.Лист. Среди его учеников был также Леопольд де Мейер. Черни написал более 800 сочинений для фортепиано; из них всемирной известностью пользуются его этюды. Ему принадлежит также книга: «Umriss der ganzen Musikgeschichte» (Майнц). После 1850 здоровье Черни ухудшилось, но он прекратил свою музыкальную деятельность лишь за несколько недель до кончины, которая последовала в Вене 15 июля 1857.

Творчество

Самое ценное в его композиторском наследии – педагогические сочинения. Черни писал почти во всех музыкальных жанрах: он – автор месс, реквиемов, симфоний, концертов, камерных произведений, романсов и множества концертных фортепианных пьес. Общее число его опусов приближается к тысяче, причем многие опусы содержат до полусотни и более отдельных номеров. Он написал также учебник композиции Полное теоретико-практическое учение о композиции (Vollständige theoretisch-praktische Kompositionslehre, 1849), Очерк истории музыки (Umriss der ganzen Musik-Geschichte, 1851) и мемуары.

Хотя подавляющая часть этого огромного наследия осталась не востребованной, такие проявления педагогического гения Черни, как Ежедневные упражнения (40 tägliche Studien, op. 337), Большая фортепианная школа (Grosse Pianoforte-Schule, op. 500), Школа беглости (Schule der Geläufigkeit, op. 299), Школа беглости пальцев (Schule der Fingerfertigkeit, op. 740), навсегда останутся бесценным материалом для пианистов и фортепианных педагогов, показывая пути решения технических проблем, которые встают в процессе обучения.

Непреодолимая ценность этюдов и упражнений Черни обусловлена множеством причин. Его произведения - это подлинная энциклопедия фортепианной техники первой половины 19 века. Virtuозные задачи находятся в тесной взаимосвязи со структурой и метроритмом. Этюды и упражнения очень полезны для развития гибкости и эластичности ладонных мышц, а также самостоятельности пальцев. Помимо технического совершенства, они нацелены на воспитание звуковой культуры пианиста. Этюды и упражнения Черни - это фундаментальная школа последовательного овладения техническими навыками от самых простейших элементарных формул, до высшей виртуозности, учитывая различное строение рук исполнителей. Его этюды и упражнения дают богатый материал для овладения всеми видами фортепианной техники, связанные с подкладыванием первого пальца, всевозможными типами гамм и арпеджио в том числе с пропущенной терцией или квинтой. Они всесторонне подготавливают к овладению двойными нотами. В этюдах и упражнениях широко представлена техника украшений-различного рода мордентов, форшлагов и трелей. Значительное место отведено репетиционной, октавной и аккордовой структуре.

Эпиграф: «Каково употребление, такова и польза». Это афористическое высказывание можно отнести к любому из сборников его произведений; полезно помнить о нем каждому учащемуся, работающему над этюдами и сочинениями.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:

1. <http://classon.ru>
2. <http://ru.wikipedia.org>

**Михалева Ульяна Геннадьевна,
преподаватель хореографического искусства
высшей квалификационной категории**

ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ СОВРЕМЕННОГО ТАТАРСТАНА

Культурно-этнический образ современной России характеризуется большим разнообразием, обусловленным огромной территорией, природными, географическими, социокультурными и другими различиями. Сегодня особенно важно разграничить танцевальную культуру. Это связано с тем, что, так как каждый регион нашей страны по своему очень самобытен, и интересен, в том числе, и в хореографическом плане.

На формирование танцевальной культуры Татарстана, безусловно, как и на другие формы творческого самовыражения народа, повлияли многочисленные факторы, как географического, так и трудового, общественного уклада, а также другие особенности существования народа. Но, прежде всего, именно религиозные и культовые. Массовые хореографические действия в культуре народа существовали, хотя и не повсеместно.

Национальные особенности в современных татарских танцах очень ярки. Это объясняется, прежде всего, органическим использованием рисунков старинного танца, Обогащение традиционной основы элементами нового особенно заметно и привлекательно в постановках Гая Хаджиевича Тагирова. Таких, как «Яна сигезле» («Новая восьмерка», на четыре пары исполнителей), «Яна алтылы» («Новая шестерка», на три пары), «Тугэрэк уен» («Круговой танец»), «Йолдызым» («Звездочка»), «Кулсугып уйнау» (парный танец с прихлопыванием в ладоши), «Дулкын» («Волна», «Саклы» («На страже»), «Марш» (на музыку Сайдашева), «Жебегэн» («Ротозей»), «Почмаклы» («Углы»), «Явлык салыш» («Игра с платком»), «Су буенда» («У реки»), «Очле биюэ» («Танец втроем»), «Дуртле бию» («Танец вчетвером»), «Чуплямле» («Танец отбор»), «Бау ишу» («Веребочка»), «Гульбану» (по женскому имени), «Алмагачлары» («Яблони»), «Кэймэ генэ килэ генэ» («Лодка идет»), а также в упоминавшихся уже танцах «Станок», «Комбайн» и «Хэзмэт биюэ».

Можно указать и на ряд других общестилистических особенностей татарского танца. Прежде всего, это танцы живые, с большим внутренним темпераментом, имеющие преимущественно игровой характер. Элементы шуток, желание перехитрить партнера по танцу являются их характерной чертой. Девушки танцуют мягко, сдержанно, застенчиво, со скрытым кокетством, их движения неширокие, скользящие, без больших прыжков. Танец юношей задорный, активный и мужественный, их движения чеканные, изобилуют легкими подскоками и акцентированными притопами. Танцую с девушкой, юноша держит себя уверенно, гордо, напорист в своих движениях. Очень специфично для татарского танца заканчивать музыкальную фразу легким тройным притопом, с небольшим наклоном корпуса.

Если касаться лексической стороны танца, мы знаем, что традиционно, девичьи руки в танце идут, либо от фартука, либо от платка. Сорвать платок с головы девушки, ненароком или специально, значит, на всю жизнь опозорить ее. Движениями рук девушка в танце, как бы, предохраняет себя от возможного вторжения в «запретную зону». А в некоторых случаях, наоборот, она прикрывается платком, как бы от смущения. Таким образом, платок в танце постоянно обыгрывается. Девушка может придерживать его двумя руками или, держа руки, например, в левом направлении. Правую на уровне левого плеча перед собой, а левую на уровне головы с мягко повернутыми наружу кистями рук. Руки в танце могут также варьироваться. Одна на фартуке (придерживать край фартука сбоку), а другая на платке (также взявшись за край). Или одна, тыльной стороной ладони на талии, а другая на фартуке и т.д.

Мужские руки в танце более свободны, часто даже произвольны. Чаще всего, они могут находиться за спиной, либо лежать на кушаке. Также, руками юноши могут придерживать тюбетейку или раскрыться в стороны с ладонями, направленными от себя и локтями, чуть опущенными ниже уровня плеч. Руки могут быть на поясе (не по бокам, а несколько спереди). Либо одна рука может быть согнутой в локте и приподнята таким образом, чтобы собранная в кулак кисть находилась на уровне плеча или чуть выше, а другая в это время вытянута и отведена назад.

Казанский танцовщик и хореограф, обладатель Национальной театральной премии «Золотая маска» в 2018 году в номинации «Балет — современный танец/мужская роль» за роль в спектакле Туфана Имамутдинова «Алиф», Нурбек Батулла сравнил татарскую национальную борьбу корэш с хореографией.

Если говорить о взаимосвязи традиционной народной хореографии и современных видах танца, то она чётко прослеживается в многочисленных постановках с

использованием стилизации и обработок. Всё теснее вплетаются в этот узор такие направления современной хореографии, как модерн, джаз, и, временами, даже контемпорари.

В последние годы в Республике Татарстан растет количество, как детских, так и молодежных творческих коллективов, исполняющих народные танцы, в частности татарский народный танец, и в основном это стилизация татарского танца.

Стилизованный народный танец – это танец, основанный на национальной хореографии с использованием различных стилей и жанров, музыкальным материалом которого может служить народная музыка в различных обработках. Другими словами, стилизация – это обогащение народного танца новыми средствами и формами хореографической выразительности. Это современное направление в хореографии, относительно молодое, если смотреть с точки зрения развития хореографического искусства от его истоков. Самое сложное в стилизации, это поиск стилистических характеров, эмоциональная яркость, должен быть сплав выразительных, технических, композиционных элементов переходящих из одного в другое, чтобы все движения были оправданы, связаны друг с другом.

На сегодняшний день стилизация является одним из способов популяризации народного танца, привлечения детей и молодежи к исполнению национальных танцев. Внедрение стилизации обеспечивает значительную эффективность в ряде работ танцевальных коллективов, создавая здоровую конкурентоспособность, выражающуюся как в изменении профессиональных качеств личности обучающихся, так и в формировании и укреплении хореографических коллективов. Интерес к поиску нового придают им прочность, устойчивость, стабилизируют состав, привлекают новых участников, создают благоприятный психологический климат в коллективах, повышают статус при участии в массовых мероприятиях.

При стилизации национального танца перед хореографом стоят две задачи – с одной стороны создание самых разнообразных форм народного танца и в тоже время, с другой стороны, создание новых произведений, созвучных современности, на основе переработанного фольклорного материала. То есть, в основе стилизованного номера должно лежать, прежде всего, изучение фольклорно-этнографического материала, владение законами композиции, чувство стиля и все то, что в совокупности создаст нужный образ или ощущение образа, своеобразного национального характера народа, его образ жизни и особенности мышления.

Отдельно отметим, что мастерство современного хореографа, стилизующего народный танец, заключается в умении правильно сочетать современные движения и стили, акробатические движения и трюки, придающие номеру зрелищность, с истинно народными танцевальными движениями. Поэтому, прежде чем начинать постановку стилизованного танца, хореограф должен изучить особенности фольклорного танца выбранной национальности, досконально разбираться в лексическом материале, в рисунках танца. Кроме того, необходимо разбираться в конкретных особенностях развития техники хореографической стилизации.

Хореографы находятся в огромной зависимости от музыки, музыки народной и музыки современного танца, от инструментальной обработки фольклорного материала, и далеко не всегда национальная музыка в современной обработке подходит для сочинения достойного хореографического произведения. Поэтому, подбор музыкального материала – еще одна из задач современного хореографа.

Современная сцена требует от татарского танца, как в прочем и от танцев других народностей, новизны сценических форм, выразительных средств, актуальных тем. Но они не смогут возникнуть у хореографов без знания природы татарского танца, его фольклорных источников. Создание оригинальных стилизованных хореографических произведений – задача достаточно сложная, и необходимо вновь и вновь обращаться к народным истокам, находить в них наиболее яркие национальные черты, определяющие

характер народа, и создавать некий органический союз современной пластики, национальной грации и мелодичности движений, а также музыки, новых темпов и ритмических организаций.

Стилизация национального танца нужна как минимум ради того, чтобы познакомить молодое поколение с музыкой, костюмом, движениями, придать современную окраску национальным танцам, работа над стилизованным народным танцем расширяет кругозор, обогащает технический арсенал, знакомит с разнообразными музыкальными стилями и ритмами. Можно также сказать, что стилизация помогает донести фольклорный материал до современного зрителя, помогает раскрыть и понять национальную индивидуальность в музыке и танце. И, конечно же, привлечение подрастающего поколения к национальному танцу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Полятков С.С. Основы современного танца. Изд.2-е – Ростов н/Д, 2006.
2. Татарские танцы. – Казань: издательство «Дом печати», 2003.
3. Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев. – Казань: Татарское кн. изд-во, 1988.
4. Фархутдинова Г.Р. Эффективные методы творческого процесса в хореографии над созданием художественного образа в детских танцевальных коллективах // Сборник статей II Международной научно-практической конференции, Чебоксары 2014.
5. Кустовская Е.А., Фархутдинова Г.Р. Популяризация национальной хореографии в детских и молодежных танцевальных коллективах средствами стилизации народного танца.

**Мишагина Юлия Геннадьевна,
преподаватель по классу вокала
первой квалификационной категории**

ПРИВЛЕЧЕНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ИДЕЙ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ, КАК ПРИНЦИПИАЛЬНОЕ ИЗМЕНЕНИЕ В СОДЕРЖАНИИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Социально-экономические и политические изменения в стране обусловили необходимость решения системой социального воспитания целого ряда сложных проблем, касающихся детей и подростков.

Одним из образовательно – воспитательных институтов, участвующим в решении задач социального воспитания и социальной защиты детей и молодежи, позволяющим сделать процесс по реализации интеллектуальных и физических потребностей детей, самореализации их как личностей непрерывным, являются внешкольные учреждения дополнительного образования детей.

Эти учреждения предоставляют детям возможность свободного выбора форм и видов деятельности, направленных на формирование их мироощущений и миропонимания, развитие познавательных способностей и мотивационной положительной направленности в сфере свободного времени.

Основными задачами УДО детей как составной части социума являются: обеспечение необходимых условий для личностного развития, укрепление здоровья, профессионального самоопределения и творческого труда детей в возрасте преимущественно от 6 до 17 лет; социальная защита, поддержка, реабилитация и адаптация к жизни в обществе, социализация детей – инвалидов, работа с семьей; формирование общей культуры и организация содержательного досуга (совместные мероприятия с родителями, музыкально-спортивные состязания, «Фестиваль татарской музыки», «Папа, мама, я – творческая семья», «Мультипликационные герои голосами детей - глазами родителей»).

УДО детей является сложными, многофункциональными социальными организациями и открытыми социально – педагогическими системами. Они функционируют на основе социального заказа государства, общества, микрорайона, семьи с учетом интересов и потребностей личности, семьи, образовательных учреждений, детских и юношеских объединений и организаций, особенностей социально – экономического развития региона, города и национально – культурных традиций.

В последние годы внимание управления дополнительного образования (УДО) все чаще привлекают идеи инновационного обучения, цифровизации с которыми оно связывает возможность принципиальных изменений в школе. Применение цифровых технологий в образовании привело к появлению нового поколения информационных образовательных технологий, которые позволяют повысить качество обучения, создать новые средства воспитательного воздействия. Умелое применение цифровых и дистанционных образовательных технологий становится весьма актуальным.

Целью деятельности УДО становится не просто обеспечение учебно-воспитательного процесса, но комплексное сопровождение ребенка на всем протяжении обучения, то есть система профессиональной деятельности, направленная на создание психолого-педагогических, социально-психологических условий для успешного развития ребенка.

УДО в современных условиях должны быть ориентированы не на формирование какого-то определенного типа личности, а на развитие природной индивидуальности каждого ребенка, его творческих способностей, в подготовке профессионального самоопределения и социальной адаптированности к новым условиям жизни.

И проявлять способность гибкого реагирования на меняющиеся социально – экономические реалии и соответствующие им индивидуальные и групповые образовательные потребности и запросы; предоставляет широкий спектр образовательных услуг, сочетающих обучение в рамках государственного стандарта с индивидуальными образовательными программами.

Сонатал – вид коммерческой услуги УДО для детей от 1 года до 2.5 лет.

Маленькие звезды – 2.5 лет до 4 лет.

РЭР (раннее эстетическое развитие) – для детей от 4 до 7 лет.

Трехлетнее обучение рассчитано на самоориентирование, как учащихся, так и родителей при поступлении детей на другие отделения.

ОМВ (отделение музыкального воспитания) – из-за большой загруженности в общеобразовательной школе многие учащиеся вынуждены делать выбор между общим образованием и учебой в УДО; есть учащиеся, которые изъявляют желание заниматься только специальным предметом, без дополнительной нагрузки.

Импровизация – для большего раскрытия творческих способностей учащихся.

Компьютерная графика – для учащихся старших классов музыкального и художественного отделений.

Сущность инновационного обучения заключается в создании условий, при которых в процессе обучения ребенок становится его субъектом, т.е. обучается ради самоизменения. Цифровые технологии в дополнительном образовании открывают возможности совершенно новых методов преподавания и обучения.

В связи с этим необходимо найти в педагогическом процессе такие психологические или психолого-педагогические условия, которые могли бы в максимальной степени способствовать проявлению самостоятельности и активности учащихся, а также продвижению в их интеллектуальном и личностном развитии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Горбунова И.Б. Компьютеры в обучении музыке. - М.: РГПУ, 2002
2. Лифановский Б. Интернет для музыканта. -. М., 2006
3. Новые педагогические и информационные технологии в системе образования: Учебное пособие/Е.С.Полат и др.- М.: изд. центр «Академия», 2001.

4. Петренко А. И. Мультимедиа. - М.: Бином. 1994.
5. Селевко Г.К. Педагогические технологии на основе информационно-коммуникационных средств. - М.: НИИ школьных технологий, 2005. - 208с.

**Петрова Елена Юрьевна,
преподаватель изобразительного искусства
высшей квалификационной категории**

ОСОБЕННОСТИ РИСОВАНИЯ ПАДАЮЩИХ ТЕНЕЙ

Умение правильно строить и изображать падающую тень крайне важно, поскольку позволяет создавать максимально реалистичные художественные работы. Известно, что падающая тень повторяет форму предмета, который её отбрасывает. Но каждый рисующий и не только, наверняка, наблюдал как форма падающей тени искажается и не абсолютно точно повторяет контуры предмета. Изображение теней правильной формы очень важно, поскольку от них зависит восприятие формы предметов, представленных на картине. Так по каким правилам строится падающая тень и какие закономерности можно здесь выявить?

Для построения теней мы пользуемся проекциями. Чтобы получить проекцию точки на плоскость, нам нужно опустить перпендикуляр из этой точки на эту плоскость. Чтобы получить проекцию прямой на плоскость, нам нужно из двух точек прямой опустить перпендикуляры на плоскость и соединить их между собой. Чтобы построить тень точки, нам нужно через точку провести луч, а через проекцию точки — проекцию луча. На месте их пересечения и будет тень точки.

Работа над абсолютно любым изображением требует от художника обязательного присутствия в нём источника света, поскольку, только благодаря свету человеческий глаз способен различать предметы и пространство вокруг себя. Рисуя те или иные предметы, необходимо сразу представлять, где именно по отношению к ним находится источник света. Есть два типа построения теней: от естественного источника света (солнце, луна) и от искусственного (лампа, свеча и т.д.). Но какой бы ни был источник света, алгоритм построения не меняется.

Так как естественные источники света (также их можно определить как глобальные) бесконечно удалены от нас, мы условно считаем, что их лучи параллельны. Из этого следует, что проекции лучей естественных источников света также параллельны между собой.

При построении теней от искусственного источника света (условно его можно обозначить как точечный), мы условно считаем, что все лучи исходят из одной точки — источника света, и, соответственно, проекции лучей — из проекции источника света.

Когда мы рисуем по представлению, чтобы построить тени от предмета при искусственном освещении, мы произвольно, в соответствии с нашим замыслом, задаём положение источника света и его проекции. Дальше действуем по общему алгоритму: проводим луч через точку и проекцию луча через проекцию этой точки. На месте пересечения получаем тень точки. Найдя тени основных точек предмета, соединяем их в той же последовательности, как они соединены в самом предмете и получаем тень предмета.

Форма падающей тени также зависит от положения источника света. Если лампа (или солнце) расположена прямо над предметом сверху, то падающая тень будет либо очень короткой, либо исчезнет совсем. Чем больше источник света смещён в сторону относительно предмета, тем длиннее будет тень. Лампа может находиться прямо перед предметом или, наоборот, за ним. В этом случае, падающая тень станет либо удаляться от

зрителя назад, либо будет приближаться к нему вперёд. Все эти «вытягивания» или «сжатия» теней скажутся на её форме.

При создании рисунка необходимо знать как меняется насыщенность тени и чёткость ее контура. Есть закономерность, которую художник должен хорошо усвоить — чем дальше тень отбрасывается от предмета, тем она светлее. Чем ближе тень подходит к предмету, от которого она падает, тем она темнее. Это изменение насыщенности может проявляться сильнее или слабее в зависимости от яркости света, размера тени, удаленности источника света. Тень должна «дышать» и быть «прозрачной», что достигается изменением насыщенности. Если речь идёт об академическом рисунке, то следует избегать теней в виде сплошных тёмных пятен. Если речь идёт о чёрно-белой графике, то здесь, разумеется, тени могут быть и полностью чёрными, но это уже условное изображение, а не реалистическое.

Кроме этого, начинающим художникам ещё следует обратить внимание на чёткость контура тени. Чем более сфокусирован свет (электрическая лампа, солнечный свет в безоблачную погоду...), тем более чётким будет контур падающих теней. И, наоборот, чем более свет рассеян (свет в пасмурную погоду, когда облачно), тем более размытым станет контур тени.

При рисовании сложного объекта нужно помнить, что он состоит из простых, соответственно и падающая тень сложного объекта будет состоять из комбинации теней составляющих частей.

Правильно спроецировать тень, определить как меняется её насыщенность и чёткость контура — это основные задачи, которые нужно держать в уме юному художнику, когда он рисует тени. Учащимся, поначалу, придётся всё это поэтапно воплощать в своём рисунке. Но, с каждым разом, по мере накопления опыта, эти задачи станут даваться всё проще и проще.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ли Н. Г. Основы учебного академического рисунка / Н. Г. Ли. — М.: Эксмо, 2015, переиздание 2017. — 480 с., илл.
2. Епишин А. Как правильно построить падающую тень в рисунке? [Электронный ресурс] / URL: http://zaholstom.ru/?page_id=4251 (дата обращения: 17.11.2022)

**Сабилова Эльвира Гаязовна,
преподаватель по классу фортепиано
высшей квалификационной категории**

ФОРМИРОВАНИЕ ЗНАНИЙ О ТАТАРСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ ПОСРЕДСТВОМ ЗНАКОМСТВА С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ ТАТАРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ДМШ

В последние годы в системе образования и в общественном сознании возросло внимание к духовному богатству культурного наследия татарского народа. Татарская музыка имеет огромное познавательное и воспитательное значение.

Приобщение детей к татарской музыке воспитывает любовь к родному краю, своему народу и культуре, помогает усваивать высокие нравственные принципы, знакомит учеников с творчеством татарских композиторов, которые внесли большой вклад в развитие музыкальной культуры своей Родины.

Роль учителя на уроках фортепиано – максимально способствовать общему развитию учащегося, расширению его кругозора, интеллекта средствами музыкального искусства, разнообразием музыкального репертуара, включением в программу

произведений разных эпох, стилей и, конечно, народной музыки и произведений композиторов родного края.

На произведениях татарских композиторов, обработках народных песен решаются и профессиональные пианистические задачи: формируются многочисленные умения и навыки, связанные с интонационно-ладовым, ритмическим, фактурным, гармоническим своеобразием татарской музыки. Постоянное приобретение новых знаний, умение применять их на практике – все это способствует развитию интеллектуальных возможностей учащихся. Для формирования художественного сознания, общего и специального кругозора, исполнительских способностей следует определить наиболее целесообразные формы и этапы работы с учеником.

Изучению татарской профессиональной фортепианной музыки должно предшествовать освоение татарского музыкального фольклора. Это способствует более глубокому осмыслению, восприятию стилистики национальной музыки, а, следовательно, и более эмоционально отзывчивому исполнению фортепианной музыки, так как композиторы часто обращаются к истокам народного творчества. Например, к таким древним жанрам татарского музыкально-поэтического творчества, как мунаджаты и байты, а также часто цитируют татарские народные мелодии или используют отдельные элементы народного музыкального словаря. Так, например, Анвар Шарафиев создал сборник фортепианных пьес для детей под названием «Соловушка», состоящий из двух частей. Во второй части все десять пьес написаны в жанре мунаджата и байта. Слово «мунаджат» арабско-персидского происхождения. Так на мусульманском Востоке называют напевное стихотворение, в котором с мольбой обращаются к Богу. Мунаджатами также называются религиозный гимн, тайная молитва, тайная беседа. В арабских странах мунаджат используется в религиозных гимнах, исполняющихся в день рождения пророка Мухаммада. В татарскую культуру это слово вошло более тысячи лет назад вместе с исламом и арабско-персидской книжной традицией. В татарском фольклоре мунаджат понимается как особый музыкально-поэтический жанр – читаемое нараспев стихотворение, имеющее характер монолога-размышления, монолога-жалобы, сокровенного признания, обращения к Богу.

Свою песню «Башня Сююмбике» Алсу Салихова также представила в жанре мунаджата. Размеренное движение двойных нот в аккомпанементе левой руки и неприхотливая мелодия в правой руке повторяет дух старинных песнопений.

Байт – древний жанр татарского музыкально-поэтического творчества. Слово «байт» родственно используемому в арабско-персидском стихосложении понятию «байт», означающему поэтическую строфу из двух строк. Строфа у старинных байтов состоит из двух строк. В более позднее время в байтах стали встречаться и четырехстрочные строфы. По многим признакам байт относится к роду искусства, который носит название эпос. Основная задача эпического произведения – это рассказ, повествование о каких-либо событиях.

Татарские композиторы в своем творчестве часто используют подлинно народные темы. Так, например, в сборнике Рашида Калимуллина под названием «Казань любимая» представлена пьеса «Играй, гармошка!». Пьеса основана на народной мелодии «Авыл кое». Композитор использует яркий звукоизобразительный прием. Хорошо слышны переборы тальянки, развернута мелизматика, вариативность звучания татарских народных песен.

Для всего творчества Р.Еникеева свойственно использование народных тем. Так, например, основной целью создания «Альбома юного пианиста» является знакомство с народной музыкой, расширенные познания национальных особенностей музыки родных народов. «Альбом юного пианиста» включает четыре тетради:

- «Татарские напевы»
- «Башкирские напевы»
- «Тюркские напевы»

· «Из фольклорной тетради С.Габашы»

Пьеса под названием «Соловушка» из «Татарских напевов» основана на теме известной татарской народной песни «Ай, былбылым». Пьеса написана в полифоническом стиле.

На протяжении всей жизни М. Музафаров изучал и записывал татарские народные песни. Он является одним из составителей фольклорного сборника «Татар халык жырлары». Композитор по праву признан одним из самых крупных знатоков татарского музыкального фольклора. Будучи мастером обработки народных песен, Музафаров в собственных песнях и романсах продолжает традиции народной песенности, обогащая их интонационными, гармоническими, фактурными средствами профессиональной музыки. Его песни и романсы отличаются красивыми мелодиями, естественностью интонаций, отражающих фонетические и ритмические особенности татарской речи.

Песня Мансура Музафарова на стихи Мусы Джалиля «По ягоды» давно стала классикой татарской музыки. Содержание этой замечательной лирической песни – признание в любви. В песне три куплета, состоящих из запева и припева. В запеве поэтический текст меняется, музыка звучит в сдержанном темпе. В припеве музыка более оживленная. Музафаров использует в этой песне модель народного «полупротяжного» напева: запев похож на озын кой, а припев на кыска кой. Все мы хорошо знаем переложение автора этой песни для фортепиано.

Пьеса «По ягоды», как и песня, строится на выразительном контрасте запева и припева. В запеве широко распевная 12-тактная мелодия, в плавном трехдольном размере с элементами орнаментики в стиле протяжных песен. В музыке припева появляется танцевальность, размер меняется на двухдольный. Эмоциональной наполненностью, ярким национальным колоритом, образностью, красотой и выразительностью мелодии проникнута музыка этой пьесы.

Как бы далеко ни заходили татарские композиторы в своих поисках нового, душа музыки остается в мелодии, которой так богата татарская народная музыкальная культура. Такая музыка более всего развивает в наших учениках чувство красоты, доброты и другие лучшие человеческие качества. Изучение национального репертуара – это неотъемлемая часть комплексной системы воспитания музыканта, одно из средств формирования эстетического вкуса и культуры учащихся.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ахметова Э.К. Батыркаева Л.М., Сабитовская Р.Г., Соколова Е.А., Спиридонова В.М., Шашкина К.А. Хрестоматия по татарской фортепианной музыке. 1ч. – Казань: Татарское книжное издательство, 1987.
2. Дулат-Алеев В.Р. Татарская музыкальная литература. - Казань, 2007.
3. Еникеев Р. А. Татарские напевы. Тетрадь юного пианиста. – Казань: «Издательство Еникеевой», 2000.
4. Калимуллин Р. Ф. Казань любимая. – Казань: Издательство «Плутон», 2012
5. Садыкова Ф.А. Страницы истории татарской музыкальной культуры. - Казань, 1991.
6. Шарафиев А. Соловушка. Фортепианные пьесы для детей. – Казань: Издательство «Рухият», 2006.

**Савина Ирина Петровна,
преподаватель по классу домры и гитары
высшей квалификационной категории**

**СОЧИНЕНИЯ С.ГУБАЙДУЛЛИНОЙ: РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА
ДОМРЕ В КОНТЕКСТЕ НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА XX
ВЕКА**

В отечественной культуре XX века особое место занимает народно-инструментальное искусство. В народно-инструментальном жанре, в свою очередь можно выделить бытование домры, история которой в отечественной музыкальной культуре насчитывает немногим более века.

В итоге длительного исторического развития домровая инструментальная культура проработала свои специфические признаки. О стилистической репертуарной основе домрового искусства как отражении его специфических признаков указывают выявленные нами доминантные жанрово-стилевые тенденции конца XX века: традиционное, жанрово-колористическое и камерно-академическое направления.

Традиционное направление подразумевает использование фольклора и неофольклора, цитирование, обработку, заимствование; жанрово-колористическое направление – использование традиционных и современных темброво-колористических штрихов и эффектов на домре; камерно-академическое направление – использование новых композиторских техник, обновленного мелодического языка, углубления образной компоненты.

Последняя тенденция в наибольшей степени способствует эволюционному развитию домры, формированию ее новой мелодической константы, интонационно-тембрового, жанрово-стилевого, образного обновления в условиях особенностей инструментализма конца XX века. Начиная с середины XX века сформировывается, так называемая, оригинальная музыка для домры, специфически присущая только домровому исполнительству. Звуковая константа домры значительно приблизилась к академическому музыкальному искусству, домра приобретает устойчивые черты *«концертно-академического»* инструмента. В настоящее время искусство игры на домре является сложной системой синтеза триединства: «исполнитель – репертуар – слушатель», так как именно оригинальный репертуар является основополагающим в функционировании и развитии любого инструмента и базисом в творчестве музыканта-исполнителя. Это важно в той связи, что оригинальная музыка для домры обладает свойствами современной музыки в полной мере, так как оригинальная музыка начала свою историю со второй половины XX века, с появления первого концерта для трехструнной домры Н.Будашкина (1945г.), отражающее становление традиционного направления в музыке для домры.

К концу XX века сформировалось жанрово-колористическое направление. Предпосылки для развития камерно-академического направления в домровой музыке, развивавшиеся в концертных формах композиторов второй половины XX века: А.Балая, В.Пожидаева, Б.Кравченко привели к возникновению сочинений Софьи Губайдулиной.

Музыка для домры С. Губайдулиной явилась отправной точкой для формирования камерно-академического направления. Особый интерес С.Губайдулина проявляет к звучанию различных музыкальных инструментов: арфы, баяна, японского кото, скрипки, виолончели, фортепиано, китайского чжэну, ударным и др. В 1977 году С.Губайдулиной были сочинены три цикла по пять пьес для малой, альтовой и басовой домры в сопровождении фортепиано *«По мотивам татарского фольклора»*. Сочинение содержит характерные ладовые и ритмические особенности, отличающие татарскую традиционную музыкальную культуру. Так же спецификой данного сочинения является и полистилистика, которой композитор обрамляет своеобразие национального музыкального языка, как художественный диалог этнического и общеевропейского.

Во время исполнения *«По мотивам татарского фольклора»* приобретают значительность все выразительные средства музыки: мелодия, гармония, ритм, фактура, звуковысотность, динамика, тембральность, артикуляция, штрихи (плавные, певучие, отрывистые) и др. Ведущим элементом выступают артикуляция с контрастом звука плавного, певучего и отрывистого, *«дрожащего»*. Выявляются две противоположные функции: консонанс (легато, континуальность фактуры – непрерывность, узкие интервалы, моноритмия) и диссонанс (стаккато, тремоло, трель, дискретность фактуры – прерывистость, широкие интервалы, полиритмия) экспрессии.

Обращение Софьи Губайдуллиной в конце XX века к звучанию народного инструмента – домры, было отчасти случайным и единичным, но достаточно привлекательным по соприкосновению с новым тембровым звучанием. София Губайдулина – живой классик современной музыки, один из самых востребованных композиторов нашего времени, чьи непрестанные поиски в сфере тембровых звучаний сопряжены с не менее напряженными духовными исканиями.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Валентина Холопова. София Губайдулина [Электронный ресурс] / В. Холопова // Путеводитель по произведениям. – М.: 2001.
2. Варламов Д. И. Метаморфозы музыкального инструментария: Неофилософия народно-инструментального искусства XXI века / Д. И. Варламов. – Саратов: «Аквариус», 2000.
3. Голубева Л. Н. Теургическое беспокойство современного художника как эстетическая проблема / Л. Н. Голубева // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 2001.
4. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий // Учеб. пособие для муз. вузов и уч.-щ. – М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2002..
5. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова // Учеб. пособие, 2-е изд. испр. – СПб.: Издательство «Лань», 2001.

ИНТЕРНЕТ ИСТОЧНИКИ:

1. http://newmuz.narod.ru/st/Gub_Hol01.html
2. <https://research-journal.org/art/evolyuciya-zhanrovo-stilevyx-chert-domrovoj-muzyki-konca-xx-veka/>

**Сальмина Ксения Павловна,
концертмейстер
первой квалификационной категории**

ОСОБЕННОСТИ ДВИЖЕНИЙ И МУЗЫКАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ НА УРОКАХ КЛАССИЧЕСКОГО ТАНЦА

Классический танец является основой хореографии. Классика позволяет познать все тонкости балетного искусства, почувствовать гармонию движений и музыки. Классический танец представляет собой исторически сложившуюся, упорядоченную систему движений и позиций рук, корпуса, головы, которая формировалась на протяжении многих веков и у многих народов. Классический танец появился в эпоху Возрождения. Уже тогда танец играл значительную роль в представлениях народного театра и в религиозных мистериях. В ту пору появилось понятие балет, от латинского ballo – танцую. В 17 веке в Париже была основана Королевская Академия танца, балет отделился от оперы, стал самостоятельным жанром. Целью был танец, способный, как музыка, воплощать самые различные состояния, мысли, чувства человека.

Современный урок классического танца состоит из трех частей: экзерсиса у палки (станка), экзерсиса на середине зала и Allergo (прыжки). Он начинается с простых движений и постепенно переходит к более трудным. Движения выполняются под музыкальный аккомпанемент. Музыкальное оформление прививает воспитанникам эстетические вкус, осознанное отношение к музыкальному произведению – умение слышать музыкальную фразу, помогает ориентироваться в характере музыки, ритмическом рисунке, динамике. Весь урок классического танца строится на музыкальном материале. Переходы от упражнений у станка к упражнениям на середине зала и обратно, а также поклоны вначале и после окончания занятия музыкально оформлены, чтобы воспитанники привыкали организовывать свои движения согласованно

с музыкой. Музыкальное сопровождение я стараюсь подбирать выразительное, характерное для каждого вида упражнения, где ясно прослушивается музыкальная фраза, укладывающееся количество тактов, соответствующее продолжительности упражнения. Все комбинации урока я с преподавателем хореографии выстраиваем с учетом музыкальной фразы (тактовой квадратности). Музыкальные фразы могут быть малые и большие: четыре такта, восемь, шестнадцать, тридцать два и т. д.

Рассмотрим основные упражнения классического экзерсиса у палки. Вначале каждого урока и по его завершению делается поклон, в плавном, спокойном характере. Он является приветствием педагогу и концертмейстеру и настраивает учащихся на занятие.

Plie - означает сгибание, складывание, а как упражнение в уроке классического танца – приседание. Оно подразделяется на *Demi plie* - полуприседание, и *grand plie* – большое, полное приседание с отрыванием пяток от пола. Характер движения слитный, непрерывный. Тем медленный (*moderato* или *adagio*). Музыкальный размер-2/4, 3/4, 4/4, реже 6/8. Музыкальное сопровождение подбираю плавное, певучие.

Battement tendu – означает отведение работающей ноги в каком либо направлении и приведение ее к опорной ноге. Темп умеренный. Исполняется в размере 2/4, реже 4/4. Характер музыкального сопровождения – четкий, бодрый. Использую произведения в жанре марша, гавота, контрданса.

Battement tendu jete – натянутые движения с броском ноги на 25 градусов или 45. Бросковому характеру этого движения в музыке соответствует прием исполнения *staccato*. Музыкальное сопровождение должно быть резким, энергичным и иметь четкий ритмический рисунок. Музыкальный размер 2\4. На начальном этапе исполняется в том же темпе, что и *battement tendu*, затем темп ускоряется.

Rond de jambe par terre – представляет собой круговые движения ногой по полу. Круг ногой может выполняться в направлениях *ан деор* (от фр. наружу) по схеме: от опорной ноги вперед – в сторон – назад – к опорной ноге или *ан дедан* (от фр. внутрь) по обратной схеме: от опорной ноги назад – в сторону – вперед – к опорной ноге. При этом обе ноги должны быть выпрямлены. Характер движения лавный и непрерывный. Музыкальное сопровождение должно быть в медленном и спокойном темпе в размере 3/4, реже в 2/4 и 4\4.

Battement fondu – плавный, “тающий” батман. Движение представляет собой сгибание и медленное вытягивание ноги при одновременном *demi plie* на опорной ноге и открывания работающей ноги в любом направлении при одновременном выпрямлении опорной ноги из *demi plie*. Темп медленный (*adagio*, *andante*, *largo*). Музыкальный размер 2/4 или 4/4. Характер музыки певучий, плавный.

Battement frappe – ударный батман. Это упражнение отрабатывает быстрое и точное сгибание и разгибание раскрытой ноги в положение *sur le sou – de – pied*. Характер движения резкий, отрывистый, четкий. Для музыкального сопровождения следует подбирать пьесы в характере польки с ритмическим рисунком из мелких длительностей и желателно с приемом исполнения на *staccato* в размере 2/4. Тем *allegro* или *allegretto*. Большое значение имеет затакт.

Rond de jamb en l'air - это упражнение представляет собой круговые движения ногой в воздухе. Как и *rond de jambe par terr* оно исполняется *ан деор* и *ан дедан*. Движение состоит в сгибании и разгибании работающей ноги в колене открытой на II позицию поднятой на 45 градусов, во время которого нижняя часть работающей ноги описывает в воздухе круг, а точнее эллипс (название данного упражнения условно, как и название одноименного движения на полу, поскольку нога в воздухе описывает овал, а не целый круг (*rond*)). В старших классах это упражнение исполняется уже на высоте 90 градусов. Музыкальное сопровождение следует выбирать плавного и в тоже время четкого характера, с затактом, в умеренном темпе и в размере 2/4 и 4/4.

Petit battement – маленький батман. Характер движения четкий, отрывистый. Движение состоит из быстрой и четкой смены положения *sur le sou – de – pied* спереди в

тоже положение сзади и обратно. Музыка предпочтительно подбирать грациозную, легкую с приемом исполнения на staccato, в размере 2/4.

Adagio - это упражнение представляет собой медленное, плавное поднятие ноги на 90 градусов. Характер музыки плавный, спокойный. Постепенный подъем ноги должен сопровождаться в музыкальном оформлении усилением динамики (crescendo), а опускание ноги - ослаблением звучности (diminuendo). Исполняется в размере 2/4 или в 4/4, в медленном темпе.

Grand battment jete – большой энергичный бросок свободной ноги на 90 градусов. Характер движения – волевой, четкий, отрывистый. Музыкальное сопровождение энергичное, целеустремленное с яркой динамикой и пунктирным ритмом. Музыкальный размер 2/4 или 4/4.

Экзерсис на середине зала состоит в основном из тех же движений, что и экзерсис у станка, но исполнять его гораздо сложнее, так как нужно сохранять равновесие тела и выворотность ног без помощи палки.

Затем, финальной частью урока классического танца является оживлённый **раздел Allegro**.

Прыжки задаются в классе в возрастающем порядке: маленькие, средние, большие. К маленьким прыжкам относятся:

Soute (сотэ) – прыжок на месте по позициям;

Echappe (эшапе) в переводе с французского, как «вырываться», прыжок с раскрыванием ног во вторую позицию и собиранием из второй в пятую позицию;

Assamble (ассамбле) – прыжок с собиранием вытянутых ног в воздухе;

Jete (жете) – бросок ноги на месте или в прыжке;

К большим полетным прыжкам относятся различные виды grand jete: **jete enterlance** (жете антрэлясе) – перекидной прыжок, **saut de basque** (со де баск) – прыжок с одной ноги на другую с поворотом корпуса в воздухе, **grand assamble** (гранд ассамбле) большой прыжок с собиранием вытянутых ног в воздухе и др.

Прыжки являются наиболее трудными движениями в классическом танце. Каждый прыжок начинается и в demi – plié с помощью которого осуществляется толчок, взлет и его завершение. Характеру прыжков соответствует живой и энергичный характер в размере 2/4, реже в 4/4. Наиболее подходящим музыкальным сопровождением для них являются польки, которые имеют соответствующий размер, подвижный темп и характер.

Итак, подбирая музыкальное сопровождение нужно отталкиваться от характера и особенностей движений. Музыка на уроках хореографии позволяет организовывать движения: она регулирует движение и дает четкие представления о соотношении между временем, пространством и движением.

Музыка на занятиях хореографии не является лишь сопровождением, фоном для того или иного упражнения, она органически включается в содержание каждого урока как неотъемлемая составная его часть. Использование на уроках музыки обогащает учащихся эстетическими впечатлениями, расширяет их музыкальный кругозор, воспитывает музыкальный вкус.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Базарова Н., Мей В. Азбука классического танца: Учебно - методическое пособие. Изд 2-Л:Искусство, 1983 – 207 с.
2. В. Клинт. Киев, В музыкальных ритмах, 1987 г.
3. Ваганова А. Основы классического танца. Изд. 6 – СПб: Изд-во “Лань”, 2000.-192 с.
4. Костровицкая В, Писарев А. Школа классического танца. – М.: Искусство, 1976. 266 с.
5. Ярмолевич Л. принципы музыкального оформления уроков классического танца. Л.: Музыка, 1968.-143 с.

**Сашина Ирина Владимировна,
преподаватель театрального искусства
высшей квалификационной категории**

ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИЕ ТЕХНОЛОГИИ: ПРИЁМЫ КИНЕЗИАЛОГИЧЕСКОЙ ТЕРАПИИ НА УРОКАХ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

«Человек должен знать, как помочь себе самому в болезни, имея в виду, что здоровье есть высочайшее богатство человека». Гиппократ

Здоровье человека — актуальная проблема во все времена, а в наше время она приобретает первостепенное значение.

Стремительно возрастающий поток информации ведёт к повышению интенсивности обучения, создавая тем самым перегрузки для наших детей. В этих условиях особое значение приобретает использование в образовательном процессе здоровьесберегающих приёмов и методов с целью сохранения и укрепления здоровья детей.

Хорошая речь – важнейшее условие всестороннего полноценного развития детей. Чем богаче и правильнее у ребенка речь, тем легче ему высказать свои мысли, тем шире его возможности в познании окружающей действительности, содержательнее и полноценнее отношения со сверстниками и взрослыми, тем активнее осуществляется его психическое развитие.

Физические упражнения: упражнения на развитие динамики шейного и поясничного отдела, разминка конечностей, потягивания, упражнения на релаксацию:

- «Пружина»- максимально растянуть свое тело, позвоночник, дотянуться кончиками пальцев до потолка. Сжаться в комок и по хлопку растянуться в пружину
- «Белье». Согнуться в поясе, верхняя часть туловища максимально расслаблена. Тело перекинута через веревку как стираное белье.
- «Башня». Построить башню из позвонков, постепенно поднимаясь и вставляя каждый позвонок на местно, как кубики.
- «Мельница». Руки в стороны. Сначала разминаются кисти - это маленькие мельницы для перемалывания перца. Потом разминаются руки до локтей, потом до плечей - это большие ветряные мельницы.
- Упражнения, на разминку суставов ног. Поднимаем попеременно левую, правую ногу. Разминаем сначала стопу, рисуя ее круг по часовой и против часовой стрелки. Потом также разминаем коленный сустав.

Кинезиологические упражнения: упражнения, направленные на формирование и развитие межполушарного взаимодействия. С этой целью используется комплекс упражнений:

- «Перекрестное марширование». Шагаем, высоко поднимая колени, попеременно касаясь правой и левой рукой противоположного колена. Сделать 6 пар движений. Затем шагаем, касаясь рукой одноимённого колена. Сделать 6 пар движений. Заканчиваем касаниями на противоположной ноге.
- «Лезгинка». Ребёнок складывает левую руку в кулак, большой палец отставляет в сторону, кулак разворачивает пальцами к себе. Правой рукой прямой ладонью в горизонтальном положении прикасается к мизинцу левой. После этого одновременно меняет положение правой и левой рук (6–8 раз), постепенно ускоряя ритм движений.
- «Лягушка». Ребёнок кладёт руки на стол. Одна рука сжата в кулак, другая лежит на плоскости стола (ладошка). Одновременно и разнонаправлено меняет положение рук
- «Замок». Ребёнок скрещивает руки ладонями друг к другу, складывает пальцы в замок, разворачивает руки к себе. Необходимо двигать пальцем, на который укажет

взрослый, точно и чётко, при этом нежелательны движения соседних пальцев. В упражнении должны участвовать поочерёдно все пальцы обеих рук.

- «Ухо–нос». Взяться левой рукой за кончик носа, правой рукой – за левое ухо. Одновременно опустить руки, хлопнуть в ладоши, поменять положение рук наоборот
- Мозговая гимнастика:** упражнения, направленные на улучшение мозговой деятельности:
- “ Качания головой” (упражнение стимулирует мозговые процессы): глубокое дыхание, расслабленные плечи, голова опущена вперёд. Голова медленно качается из стороны в сторону, пока при помощи дыхания уходит напряжение (30 сек.)
 - “ Ленивые восьмёрки” (упражнение не только активизирует мозг, но и повышает устойчивость внимания, обеспечивает лучшее запоминание) – по 3 раза каждой рукой, а затем вместе
 - “Шапка для размышления” (улучшает внимание, ясность восприятия и речи). Надеть шапку, т.е. мягко завернуть уши от верхней точки до мочки – 3 раза.
 - “ Моргания” - моргать на каждый вдох и выдох.
 - “ Вижу палец” - палец перед носом на рассмотрении 25-30 см, смотреть по 5 сек. двумя глазами, потом левый глаз прикрыть ладонью и смотреть 5 сек. правым, затем двумя глазами, затем левым – 4-6 раз.

В тренинге по сценической речи используются специальные двигательные и ритмические упражнения, среди которых особое внимание уделяется освоению навыков брюшного (диафрагменного) и межрёберного дыхания как наиболее эффективных при снятии отрицательных эмоциональных состояний.

Искусство повышает иммунитет к стрессам, гармонизируя взаимодействие всех важнейших зон. Самым серьёзным средством влияния на физиологические функции можно считать распевание слов. Звук и вибрационные характеристики испокон веков использовались различными культурами для лечения физических и душевных недугов. Правильное, хорошее пение, здоровые голоса способны выправлять, благотворно влиять на весь организм.

Гласные звуки:

- «А» - снимает любые спазмы, лечит сердце и желчный пузырь;
- «Э» - улучшает работу головного мозга;
- «И» - лечит глаза, уши, стимулирует сердечную деятельность, "протирает" нос;
- «О» - оживляет деятельность поджелудочной железы, устраняет проблемы с сердцем;
- «У» - улучшает дыхание, стимулирует работу почек, мочевого пузыря, предстательной железы (у мужчин), матки и яичников (у женщин);
- «Ы» - лечит уши, улучшает дыхание.
- Звукосочетания:
- «ОМ» - снижает кровяное давление;
- «АЙ», «ПА» - снижают боли в сердце;
- «УХ», «ОХ», «АХ» - стимулируют выброс из организма отработанных веществ и негативной энергии.
- Согласные звуки:
- «В», «Н», «М» - улучшают работу головного мозга;
- «С» - лечит кишечник, сердце, легкие;
- «Ш» - лечит печень;
- «Ч» - улучшает дыхание;
- «К», «Ц» - лечат уши;
- «М» - лечит сердечные заболевания.

С помощью определённых движений и звуков «у-о-а-ф-с» можно помочь вылечиться от бронхиальной астмы, бронхита, болезней лёгких.

Правильное использование звука «з» активизирует мозг, нормализует функции почек, глаз, носа, ушей.

Звук «э» массирует глотку, гортань, щитовидную железу, верхние доли лёгких.

Звук «о» приводит в порядок среднюю часть груди, диафрагму, печень, желудок.

Сочетание «о-и, я-я» массирует сердце.

Сочетание «а-у-м» стабилизирует кровеносную и костную системы.

Необходимо остановиться на упражнениях, которые позволяют наблюдать результаты коррекции. Например, «разведение звука» - достижение максимума и минимума громкости, длительности, высоты нагнетает и снимает физическое и психическое напряжение.

Для снятия напряжения рекомендуется выполнять дыхательное упражнение, удлиняя выдох с помощью звука «ху». Сложите губы, как при произношении звука «у». Сделайте энергичный выдох. Повторите 6-7 раз.

Мысленное представление тока дыхания развивает сосредоточенность. Нелегко представить образ дыхания. Постарайтесь увидеть его в виде голубого ручейка. Направляя этот ручеек во время выдоха на напряжённые мышцы, вы поможете им расслабиться и снять неприятные ощущения.

- «Ракета». На разные слоги с движением рук, «ушу, уше, уши» - сглаживает регистр - опора на дыхание. «У» - вниз вдох как можно ниже и до самого верха - ультразвука.
- «Рубка дров». Встаньте прямо, ноги шире плеч. Руки опущены, пальцы сцеплены в замок. Поднимите руки вверх, вдохните, прогнитесь назад. Затем, резко выдыхая со звуком «ха», наклонитесь, опустите руки, как при ударе топором, между ног и тут же поднимите их вверх. Повторите 5-10 раз.

Внимание! Очень важно, чтобы звук «ха» был результатом резкого выдоха, шёл из грудной клетки. Это упражнение хорошо очищает дыхательные органы, улучшает их работу.

- Дыхательные упражнения со звуками «есс, жжжж, ззз». Упражнение можно выполнять сто или сидя. Спина прямая. После полного выдоха сделайте вдох носом, затем медленно и плавно выдыхайте ртом, произнося один из названных звуков, пока воздух полностью не выйдет из лёгких. Повторите 4-5 раз.

Метод «физвокализ» улучшает работу сердца. Исчезает одышка, перестаёт болеть горло. Вибрация звуком оказывает благотворное влияние на весь организм, особенно на сердечно-сосудистую систему. Сам звук способствует удлинению выдоха, что в свою очередь помогает снять напряжение и раздражительность.

Упражнения для губ и языка:

1. «Покусывания». Начинаем гимнастику с двойных покусываний поочередно верхней и нижней губ с убыстрением ритма.
2. «Жвачка». Делаем активные и крупные жевательные движения челюстями, при смыкании челюстей происходит «почесывание» губ с внутренней стороны.
3. «Почесывания». Нижние зубы почесывают верхнюю губу. Верхние зубы почесывают нижнюю губу. Начинаем медленно, затем увеличиваем ритм движений.
4. «Хоботок - улыбка». Губы вытягиваем вперед, как для поцелуя. Фиксируем их в таком положении на три секунды. Затем растягиваем их в улыбку, не обнажая зубов, и снова фиксируем. Снова вытягиваем. Растягиваем в улыбку, обнажая зубы. По мере выполнения упражнения увеличиваем ритм.
5. «Шторки». На счет «раз» - верхняя губа поднимается так, что обнажаются зубы. На счет «два» - губы принимают спокойное положение. На счет «три» - опускается нижняя губа, обнажая зубы. На счет «четыре» - губы возвращаются на место. Сначала мы делаем это упражнение беззвучно. Потом подключаем звучание: «верхняя шторка» - В; нормальное положение губ - М; «нижняя шторка» - З; возвращение губ в исходную позицию - М. После каждого упражнения или при сильной усталости губ делаем сброс. Для этого сильной струей воздуха заставляем вибрировать губы со звуком ТПР-Р-Р-У.
6. «Двойные уколы в щеки». При сомкнутых губах и разомкнутых челюстях делаем резкие и сильные двойные уколы попеременно то в левую, то в правую щеки.

7. «Горка». Кончик языка упереть в нижние зубы. Боковые края языка прижать к верхним коренным зубам. «Спинку» языка «выкатывать» вперед горкой и убирать вглубь рта. Это упражнение направлено на развитие и укрепление корня языка и его срединных мышц.

В арсенале педагога по сценической речи есть много здоровьесберегающих приёмов:

- *посадка детей*: минуты расслабления, внимания, принятия певческой позы; здесь налицо работа разных групп мышц - рук, ног, спины;

- *процесс читки*: то активно и громко, то спокойно и тихо, передача голосом настроения текста;
- *слушание музыки*, что само по себе благотворно влияет на здоровье (плюс позиция расслабления);
- *игра* - элементы театрализации, танцевальные движения.

От компетентности педагога, его профессионализма зависит сохранение и укрепление здоровья ребёнка. Педагогу дополнительного образования следует помнить:

1. Ребёнок должен постоянно ощущать себя счастливым, помогите ему в этом.
2. Каждое занятие должно оставлять в душе ребёнка только положительные эмоции.
3. Дети должны испытывать ощущение комфорта, защищённости и, безусловно, интерес к вашему занятию.

Сохранить высокую работоспособность помогают правильная регламентация продолжительности и рациональное чередование различных видов деятельности. Чем однообразнее, монотоннее труд, тем быстрее развивается утомление.

Лучший метод - наглядное обучение. Кроме того, продолжительность устойчивой работоспособности увеличивается при использовании технических средств обучения (ТСО).

Сами моменты переключения с одного вида деятельности на другой, являлись как бы микропеременами, отодвигают развитие утомления, что необходимо учитывать педагогу дополнительного образования при построении своих занятий.

Упражнения для снятия утомления, которые следует выполнять при первых признаках усталости; они быстро помогают восстановить силы:

1. Сложить ладоши перед грудью пальцами вверх, не дышать, сдавить изо всех сил основания ладоней. Напряжены мускулы плеч и грудь. Втянуть живот и подняться вверх, как будто, опираясь на руки, выглядываете из окна. Всего 10-15 сек. - и стало жарко. Повторить 3 раза.
2. Сложить руки в замок, обхватить ими затылок, направить локти вперёд. Потянуть голову к локтям, не сопротивляясь растягивать шейный отдел позвоночника. Тянуть ровно - так, чтобы было приятно, 10-15 секунд.
3. Растереть ладонями уши - вначале только мочки, а затем всё ухо целиком: вверх - вниз, вперёд - назад. При этом «поцокать» языком как лошадка (15-20 сек.).
4. «Ворона». Произносить «ка-аа-аа-аар», при этом стараясь поднять как можно выше мягкое нёбо и маленький язычок (6 раз). Затем попробовать сделать это беззвучно, с закрытым ртом.
5. «Колечко». С усилием направляя кончик языка назад по верхнему небу, постараться дотронуться языком до маленького язычка. Попробовать сделать это беззвучно, с закрытым ртом. Легче, быстрее, ещё быстрее! (10-15 сек.).

Таким образом, правильно организованные с позиции здоровьесбережения и интересно проводимые занятия играют большую роль в духовном развитии учащихся, в формировании их мировоззрения. Пробудить заложенное в ребёнке творческое начало, научить трудиться, помочь понять и найти себя, сделать первые шаги в творчестве для радостной и наполненной смыслом жизни – к этому стремимся мы, организуя свои уроки. Потому что главная цель каждого педагога – это психологическое и нравственное здоровье детей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алямовская В.Г. Современные подходы к оздоровлению детей в дошкольном образовательном учреждении /В.Г. Алямовская //Дошкольное образование. - 2004.
2. Здоровый ребенок в здоровом социуме. - Научно практический сборник инновационного опыта. - Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 1999.-320 с.
3. Речевая гимнастика. Игры и задания для развития речи у дошкольников: О.А.Новиковская – Санкт-Петербург, АСТ, Сова, ВКТ, 2010г.-64.
4. Комплексы упражнений для формирования правильного речевого дыхания: Бурлакина О.В. – СПб.: ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСТВО-ПРЕСС», 2012.-80с.
5. Веселая дыхательная гимнастика: Нищева Н.В. – СПб. : ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСТВО-ПРЕСС», 2014. – 32с.,дв.ил.
6. Червякова Н.А. Картотеки артикуляционной и дыхательной гимнастики, массажа и самомассажа: Воронина Л.П. – СПб.: ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДЕТСТВО-ПРЕСС», 2013. -80с.
7. Артикуляционная и пальчиковая гимнастика на занятиях в детском саду: - Овчинникова Т.С. – СПб.: КАРО. 2006. – 64с.: ил.
8. Храпова, О. П. Здоровьесберегающие технологии на уроках русского языка, литературы и изобразительного искусства / О. П. Храпова, С. И. Лепёхина. — Текст: непосредственный // Молодой ученый. — 2011. — № 7 (30). — Т. 2. — С. 126-128

**Султанова Ольга Петровна,
преподаватель по классу фортепиано
первой квалификационной категории**

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ПЬЕСАМ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО М.МУЗАФАРОВА

Музафаров Мансур Ахметович (6 марта 1902 г., Казань – 20 ноября 1966 г., там же.) - композитор, педагог, заслуженный деятель искусств ТАССР (1950), народный артист ТАССР (1964)

Биография

6 марта 1902 г., Казань – 20 ноября 1966 г., там же.

Первый татарский композитор с высшим специальным образованием. Творческую деятельность начал в качестве участника национальных инструментальных ансамблей.

В 1931 г. окончил этнографическое отделение Московской консерватории по классу композиции А.Александрова.

В 1934–1938 гг. обучался в Татарской оперной студии при Московской консерватории.

С 1945 г. преподавал в Казанской консерватории (в 1949–1961 гг. заведующий кафедрой композиции).

Творчество

В разные годы вел творческую работу на радио, в Татарском театре оперы и балета (Казань).

Композиторское наследие М.А.Музафаров обширно: от обработок фольклорных напевов, оригинальных песен, песен-романсов до масштабных произведений в жанрах оперы, симфонической поэмы, инструментального концерта.

Значительное место в творчестве композитора отводилось созданию музыки для детей. Его произведения заняли прочное место в учебном репертуаре музыкальных школ.

Рассмотрим некоторые из них, которые часто используются в репертуаре обучающихся на фортепиано.

Деревенский напев

Деревенский напев – это татарская народная песня в обработке М.Музафарова. Благодаря ей дети знакомятся с народным творчеством татарского народа. Важно научиться передавать легато из одной руки в другую, построить интонационно длинную фразу из нескольких тактов.

Яблоня и хурма.

Эта пьеса является обработкой татарской народной песни. В ней начинающий ученик начинает играть бурдонный аккомпанемент в виде квинты. Нужно проследить за постановкой первого и пятого пальцев. Важно подготовить перенос руки на доминанту, выучив тему в правой руке «вслепую».

Сизый голубь.

Пьеса также является обработкой татарской народной песни. Некоторую сложность для ученика может представлять исполнение длинной фразы, чтобы ее не раздробить на более мелкие фрагменты. Можно использовать метод пропевания мелодии вслух во время исполнения.

В тихом саду.

Пьеса исполняется неторопливо. С самого начала хочется обратить внимание на исполнение аккомпанемента в левой руке на слабую долю, ученику должен хорошо прочувствовать мелодию, чтобы чутко и аккуратно украсить тему аккордами. Вторая часть пьесы изложена в полифоническом исполнении, важно, чтобы ученик слышал обе мелодические линии и исполнял их выразительно.

Татарская народная плясовая.

Веселая татарская плясовая, в обработке М. Музафарова. Движения идет ко второй доле с штрихом тенуто. Нужно помочь ученику почувствовать движение к ноте «Фа». Также нужно показать динамический контраст первой и второй части, можно использовать образное мышление – танец мальчика и девочки.

Мой соловей.

Татарская народная песня «Ай, былбылым», в обработке М.Музафарова. Трудность заключается в правильном исполнении фразировки песни. Ученики часто дробят ее, останавливаясь на длинной ноте. Наиболее удобный способ проработать фразировку – пропевание песни со словами во время исполнения. Во второй части в левой руке нужна аккуратность в исполнении аккомпанемента. Первый палец в левой руке в сочетании с восьмой нотой в правой руке может прозвучать грубо или вытолкнуться. Нужно использовать слуховой контроль ученика в сочетании с правильной постановкой первого пальца.

Рассказ.

Пьеса в техническом плане нетрудная для исполнения, но требует от ученика умения выстраивать фразу, и вплести в эту фразу, постоянно повторяющийся мотив «Ля-Фа-Ре» - как присказка рассказчика. Для этого нужно использовать образное мышление ученика. Нужно, чтобы он представил образ дедушки или бабушки, которая рассказывает сказку и приговаривает: «Было так...» Ученик сам может придумать слова рассказа и присказку, которая повторяется в пьесе несколько раз.

Соловей-голубь.

Пьеса является обработкой татарской народной песни. Некоторую сложность для ученика может представлять исполнение партии левой руки – соединение квинт на легато. Нужно объяснить важность аппликатуры в левой руке, с цепкими пальцами, чтобы звуки соединить и они нажимались одновременно. Нужна осознанная работа ученика над звукоизвлечением.

Аниса.

Пьеса является обработкой татарской народной песни. Пьеса изложена очень мягко, в некоторых местах музыка с элементами полифонии. Нужно проучить голоса по отдельности, пропевая каждый голос, выстраивая внутреннюю динамику.

Игра в мяч.

Пьеса очень яркая, образная, веселая. Характер передается через разные штрихи в исполнении каждой фразы. Смесь легато, нон легато и стаккато передает игривое движение мяча, его прыжки и перекатывания. Трехдолжный размер создает легкую неустойчивость в движении. Работа над точным исполнением штрихов и построением правильной фразировки поможет ученику понять, как должна исполняться пьеса. Средняя часть является контрастной по характеру, педаль усиливает этот контраст, образное мышление, придумывание и обыгрывание сюжета учеником создаст условия для яркого исполнения пьесы.

По ягоды.

У татарского композитора М. Музафарова есть удивительно поэтичная песня «По ягоды» на стихи поэта М. Джалиля. Композитор сделал переложение этой песни для фортепиано. Пьеса исполняется в старших классах, когда у детей имеется техническая подготовка. Нужно ярко отобразить характер пьесы, веселый и игривый. С учеником важно проработать артикуляцию, чтобы добиться нужного звукоизвлечения. Некоторую сложность представляет исполнение разложенного аккомпанемента в левой руке. Для этого нужно четко вести линию баса, дифференцировать тему, мелодию. Хорошо, если ученик выучит отдельно наизусть тему и басовую линию. Работа над динамическими оттенками должна сопровождаться образным мышлением. Это поможет прочувствовать и представить образ исполняемого.

Танец девушек.

Удивительно красивая пьеса М.Музафарова для фортепиано. Она очаровывает своей изящностью и мягкостью, в то же время глубиной звучания. Исполняется учениками в старших классах. В левой руке фактура разложенного аккомпанемента. Нужно проработать опору на бас и прозрачность аккомпанемента. Сама мелодия изложена в правой руке. Она сложна фразеологически, нужно объединить в длинную фразу несколько мотивов. Продолжение темы изложено двухголосием, нужно проработать аппликатуру, артикуляцию, технически проучить с учащимся этот момент. В средней части в правой руке тема изложена с подголосками, которые исполняются первым пальцем, нужна аккуратность в их исполнении. Сложность работы заключается в умении исполнять фактуру со звуковым расслоением, для этого нужен четкий слуховой контроль и самоконтроль учащегося.

Мы рассмотрели некоторые пьесы Мансура Музафарова для фортепиано. Из произведений для младших классов хотелось бы отметить «Две пьесы на темы татарских народных песен» («Котёнок», «Игра»), «Три детские пьесы» («Игра», «Игра в мячик», обработка «Соловей-голубушка»). Замечу, что «Игра в мячик» («Игра в мяч») издана в двух редакциях (1957 и 2002 года). Педагог вместе с учеником могут выбрать редакцию по своему усмотрению.

Пьесы «По ягоды» и «Танец девушек» — одни из самых любимых пьес татарских композиторов. Сложность — средние, старшие классы ДМШ. Пьеса «По ягоды» имеет две профессиональные редакции — 1977 и 2002 года

«Детская музыка композитора отличается образностью, ярким национальным колоритом, лаконизмом», — пишет музыковед, профессор М.Н. Нигмедзянов. Изучение пьес Мансура Музафарова в ДМШ прививает любовь учащихся к татарской национальной музыке.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ:

1. https://vk.com/wall554200278_2249
2. <https://solncesvet.ru/opublikovannyye-materialyi/individualnye-osobennosti-tatarskoy-muzy.7548792/>
3. <https://tatarica.org/ru/razdely/kultura/iskusstvo/muzyka/personalii/muzafarov-mansur-ahmetovich>
4. <https://kitaphane.tatarstan.ru/muzafarov.htm>
5. https://vk.com/@love_fp-mansur-muzafarov-lichnost-i-tvorcheskii-put-2

**Талбиева Светлана Насиховна,
преподаватель по классу духовых инструментов
высшей квалификационной категории**

ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ В КЛАССЕ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (фрагмент)

Работа педагога в музыкальной школе очень сложна: он имеет дело с учениками самой различной степени одаренности. Он должен обладать не только глубокими знаниями, но и очень высокой техникой педагогической работы: уметь правильно подходить к каждому ученику, учитывая его индивидуальные способности, уметь предельно целесообразно использовать ограниченное время урока, так, чтобы успеть и проверить итоги домашней работы ученика, и дать ему четкие, запоминающиеся указания, и успеть оказать необходимую помощь в работе над музыкальным произведением.

Цель работы над конкретным произведением - содержательное, яркое, технически совершенное исполнение.

Изучение произведения представляет единый целостный процесс, но все же этот процесс можно разделить на три этапа:

1. Музыкальное и психологическое ознакомление с произведением и его разбор (представление о характере, структуре, стиле, индивидуальном своеобразии и идейном содержании пьесы, познание основной технической концепции).
2. Точное усвоение полного нотного текста (музыкальное и техническое овладение всеми деталями, формирование слуховых и мышечных рефлексов).
3. «Собирание» всех разделов произведения в единое целое, работа над ним (исполнение произведения целиком для закрепления технической стороны и совершенствования стороны художественной). (см. приложение 1.)

Следует учитывать, что такая этапность весьма условно, так как на практике данные этапы работы не только неразрывно связаны между собой и не могут быть точно разграничены., Это касается, например, окончания разбора и начала работы над различными частными задачами. Поэтому к делению на три этапа следует относиться с осторожностью, одновременно признавая, что представление о нём поможет организованности в работе над произведением.

Работа над каждым произведением должна рассматриваться как приобщение учащегося к миру прекрасного, как еще один шаг к раскрытию его творческой индивидуальности.

ПЕРВЫЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Первый этап работы над произведением:

- ознакомление;
- разбор текста;
- разучивание по нотам.

На первом этапе основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление основных трудностей и эмоциональное восприятие его в целом. Прежде всего, следует рассказать ученику о создателе произведения (будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло; о стиле и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, сюжете; основных темпах; о форме, структуре, композиции.

Обычно работу над музыкальным произведением мы начинаем с предварительного прослушивания нового сочинения, знакомства со стилем, эпохой и биографией композитора. В своей педагогической практике мы используем следующие методы работы на начальном этапе:

первый – педагог сам исполняет новое произведение ученику, тем самым вдохновляет и стимулирует его к дальнейшей работе;

второй – прослушивание изучаемого сочинения в аудио или видеозаписи, в исполнении известных духовиков различных эпох. Обычно мы это делаем, следя за нотным текстом. После предварительного ознакомления с новым произведением мы вместе с учеником проводим анализ:

- определяем характер и строение произведения;
- определяем тональный план, темп, особенности ритма;
- обсуждаем динамику и разбираем штрихи;
- намечаем кульминационные точки;
- решаем, какие технические приемы будем использовать в работе;

требования к разбору музыкального произведения, которые считаем необходимо важными для дальнейшей работы над произведением:

- тщательное прочтение нотного текста в медленном темпе;
- метро - ритмическая точность;
- выбор и использование точной аппликатуры;
- применение верных штрихов;
- осмысленная фразировка и динамика;
- понимание гармонической фактуры;

Время, отведенное на разбор произведения, будет самым разным для учащихся различной степени музыкального развития и одаренности.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Грамотный разбор создает основу для дальнейшей правильной работы.

Весьма важный вопрос - игра на память. Хорошо, если значительную часть произведения учащийся знает наизусть еще в начале его изучения. Что облегчает и ускоряет ход работы над сочинением, так как ученик, не будучи связан с постоянным чтением нотного текста, раньше приобретает ощущение эмоционального и физического удобства в исполнении. Но, чем труднее дается ученику разбор, тем осторожнее следует быть о выучивании наизусть. Помогать “вживаться” в произведение, вчитываться в текст, вслушиваться в сыгранное, конечно, будет педагог. Нередко особого внимания требует метроритмическая точность исполнения.

ВТОРОЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Цель второго этапа работы над музыкальным произведением подразумевает подробное изучение авторского текста. Скрупулезное изучение нотной записи проясняет процессы развития произведения, уточняет внутренне слуховое представление о каждой грани образа, учит понимать и ценить роль отдельных средств музыкальной выразительности внутри художественного целого.

Задачи второго этапа: разобрать нотный текст; объединить все элементы мелодической линии; достичь гладкости и непрерывности изложения.

Второй этап работы:

- выучивание наизусть;
- работа над звуком;
- фразировка, динамика;
- техническое овладение произведением.

Важный период в работе над произведением – **выучивание наизусть**. Вопрос, когда учить произведение наизусть - в конце работы над ним или в начале - решается педагогами по-разному. Например, А.Б. Гольденвейзер говорил: «Я всегда настаиваю на том, что сначала надо учить пьесу на память, а потом уже учить технически, а не наоборот...». [1]

Только осмысленное выучивание произведения приведет к успеху. Однако наша практика показывает, что выучивание произведения наизусть должно происходить именно на втором этапе, когда ученик достаточно уверенно овладел текстом.

Известно много методов и способов заучивания нотного текста. Нам более близок следующий: выученное на память произведение исполняется в медленном темпе с тщательным вслушиванием и детальным осознанием текста.

Но нельзя не отметить метод, предложенный И. Гофманом.

Он пишет: «Существует четыре способа разучивания произведения:

- с инструментом с нотами;
- без инструмента с нотами;
- с инструментом без нот;
- без инструмента и без нот» [2].

Самый распространенный и часто применяемый в нашей практике – первый способ. Целесообразнее, на наш взгляд, разделить произведение на части или эпизоды, и вести работу поэтапно, добиваясь качественного результата.

Работа над музыкальным произведением начинается с тщательного разучивания нотного текста в медленном темпе. Учить **на память** пьесу мы начинаем с маленьких построений, затем переходили к соединению их в более крупные.

• **Работа над звуком** считается самой сложной. Одной из главных задач достижения качественного звучания мы считаем воспитание умения вслушиваться в звучание инструмента. Работая над звуком, педагог стремится достичь естественного, сочного, мягкого звучания инструмента.

Звук - основное средство выразительности. Как сказал Н. Метнер –“Всё должно выходить, рождаться из тишины... Слушать, слушать и слушать.Втягивать звуки слухом из глубочайшей тишины” .[3] Работа над звуком заключается в освоении тембра, динамики и штрихов.

Научить выразить с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные состояния души, на наш взгляд, одна из главных задач педагога на данном этапе работы.

Работая с учеником, мы пытаемся выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность звуковой кульминации соответствовала ее значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте.

С самых первых уроков при работе над музыкальным произведением мы прививаем ученику элементы грамотного музыкального мышления. Вместе с учеником мы разбираем строение музыкальной фразы, в которой должна быть своя смысловая вершина. Поэтому, на данном этапе особое значение приобретает работа над **фразировкой** музыкального произведения. Вдумчивое отношение к фразе позволяет вникнуть в музыкальное содержание произведения. Одно из условий раскрытия содержания - ощущение направленности развития музыкального построения.

К.Н. Игумнов по этому поводу писал: «В каждой фразе есть известная точка, которая составляет логический центр, то есть точка, к которой все тяготеет и стремится. Это делает музыку ясной, слитной, связывает одно с другим» [4].

Одна из важных сторон работы касается **технического овладения** произведением. Касаясь этой проблемы, можно выделить два основных типа задач: преодоление технических сложностей в медленном или умеренном темпах и работа над техническими приемами в нужном характере звучания и в конечном темпе.

- медленно или в среднем темпе отрабатываются технически трудные разделы до тех пор, пока они не будут заучены до автоматизма;

- особо трудные пассажи разделяются на мелкие фразы и, последовательно осваиваются в умеренном темпе;

ТРЕТИЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Третий этап работы:

- выявление целостности произведения;
- уточнение исполнительского замысла;
- подготовка к концертному исполнению.

Воспитание у ученика способности слышать, охватить все произведение в целом и умение исполнить его на эстраде — важная задача на заключительном этапе работы.

Исполнительская свобода не сможет раскрыться в полной мере, если ученик не имеет достаточного опыта публичных выступлений. Эстрадное выступление подводит итог всей проделанной работы. Очень важно, чтобы исполняемое произведение стало для ученика любимым, приносило творческое вдохновение юному музыканту. Яркое, эмоциональное исполнение всегда будет иметь большое значение, а иногда может оказаться крупным достижением для ученика и для педагога.

Уметь настраивать ученика перед концертным выступлением, вселять уверенность в своих силах, а после выступления отметить положительные результаты, проявляя при этом корректность в выражении критики — вот проявление профессионализма педагога.

Ученик должен не только представлять исполнительский план произведения, но и знать, какие выразительные детали в том или ином разделе являются главными, на чем должно быть заострено внимание. Нужно окончательно уточнить *темп исполнения*. Определению темпа способствуют авторские указания, понимание характера произведения, его стиля.

В процессе работы над произведением педагог должен постоянно устранять неточность в приемах игры, исправлять недостатки. Работа над музыкальным произведением не имеет предела. Она продолжается и после концертного выступления. Навыки для публичных выступлений приобретаются как в условиях классных и домашних занятий, так и на концертной эстраде. Следует постоянно напоминать ученику, что концертная обстановка требует полной сосредоточенности. Это одно из самых важных условий для преодоления волнения.

Развить у учащегося способность к такому пониманию музыки педагог сможет лишь в случае, если на протяжении всех лет занятий будет работать в этом направлении, никогда не допускать бессмысленного исполнения.

Научившись исполнять подвижное сочинение в требуемом темпе, учащийся должен продолжать работу в более медленном движении: это предохранит произведение от «забалтывания», а кроме того поможет закреплению исполнительского плана во всех его деталях.

Заключение

Процесс работы над произведением всегда требует времени. Длительность этой работы иногда может повести к утрате у ученика интереса к произведению. Поэтому, при работе с учеником необходимо помогать глубже чувствовать красоту исполняемого. Иногда полезно выучив произведение, временно отложить его, затем через некоторое время вернуться к нему и тогда уже приступить к непосредственной подготовке и выступлению на эстраде. Это всегда вносит в исполнение элементы нового, восстанавливает свежесть восприятия.

Помогать “вживаться” в произведение, вчитываться в текст, вслушиваться в сыгранное, конечно, должен педагог.

Только он может увидеть:

- что в каждом конкретном случае требует большого внимания ученика;
- что надо подчеркнуть “произнести” более выразительно.

Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное исполнение, завершающее работу над произведением, всегда будет иметь важное значение для учащегося, а иногда может сказаться и крупным достижением, своего рода творческой вехой не определенной ступени его обучения.

Творческое общение педагога со своим учеником не укладывается в формат перечисленных этапов работы. Начиная с первых уроков, мы стараемся вложить в каждого ученика частичку своей души, привить любовь к самому прекрасному из искусств, используя при этом весь педагогический талант и большой опыт.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1986.
2. Гольденвейзер А. Б. Вопросы исполнительства. М. 1965
3. Диков Б.А. Методика обучения игре на кларнете / Б.А.Диков. М.: Музыка, 1983.

4. Игумнов К.Н. Проблемы исполнительства. //Сов. искусство, 1932.
5. Коган Г. У врат мастерства. М., 1958.
6. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г.Нейгауз. М.: Музыка, 1982
8. Платонов Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н.И.Платонов. М.: Музгиз, 1958

**Хабибрахманова Энзе Сарваровна,
преподаватель музыкально-теоретических дисциплин
первой квалификационной категории**

РОЛЬ ПЕДАГОГА ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ВЫЯВЛЕНИИ ОДАРЁННЫХ ДЕТЕЙ

В настоящее время наблюдается повышенный интерес к проблеме одаренности, к проблемам выявления, обучения и развития одаренных детей. Одаренный ребенок – это ребенок, который выделяется яркими, выдающимися достижениями в том или ином виде деятельности. Работа с одаренными детьми на теоретическом отделении в МАУДО «ДШИ №13 (татарская)» ведется постоянно. Ребятам предоставляется возможность участвовать в фестивалях, конкурсах, интеллектуально – деловых играх, музыкальных викторинах, олимпиадах по музыкальной литературе, олимпиадах по сольфеджио и др. Выявление одаренных детей – продолжительный процесс, поэтому мы направляем все свои усилия на постепенный поиск одаренных детей.

На теоретическом отделении выявление одаренных детей начинается с младшего возраста, на основе наблюдения, изучения музыкальных особенностей, ритма, музыкальной памяти, логического мышления. Педагоги помогают наиболее полно раскрыть способности детей, создавая при этом благоприятные условия для развития личности ребенка. Анализ участия воспитанников в различных конкурсах, смотрах, районных и областных олимпиадах показывает, что в коллективе имеются дети с определенными способностями.

Одной из позиций оценки качества образования является оценка индивидуальных достижений обучающихся. Многие воспитанники имеют портфолио достижений за участие и победы в конкурсах, олимпиадах, конференциях различного уровня. Например, мои ученицы Асонова Юлия и Егорова Екатерина заняли 1 и 2 места в городской олимпиаде по музыкальной литературе среди учащихся музыкальных школ УО в 2007 году. Также Асонова Юлия заняла 3 место в региональном конкурсе детского исполнительства в олимпиаде по сольфеджио в 2008 году, 1 место в региональном фестивале-конкурсе детского исполнительства в теоретической олимпиаде в 2009 году, 1 место в региональном конкурсе детского исполнительства в олимпиаде по сольфеджио в 2010 году. Гафурова Аделя получила диплом «За высокое качество теоретической подготовки» в региональном конкурсе-фестивале детского исполнительства в олимпиаде по сольфеджио в 2012 году; Лазарев Артем занял 3 место в республиканском конкурсе по презентациям в 2016 году, Юсупов Булат занял 2 место в региональном конкурсе по проектной работе в 2016 году. Асонова Юлия продолжает заниматься выбранной деятельностью на профессиональном уровне, добиваясь в этом значительных успехов, учится в Казанской консерватории в классе музыковедения.

Повышение роли семьи в развитии одаренных детей – в выявлении, поддержке их интеллекта, ярко выраженных творческих способностей каждого из них имеет принципиальное значение. Опираясь на знания существующих характеристик одаренности и путей ее выявления у своего ребенка, семья сосредоточивает внимание на целеполагании и прогнозировании ее развития. Здесь она может многого добиться

самостоятельно, если способна смоделировать конечный результат. Но не каждая семья способна это сделать. Поэтому родители, заинтересованные в будущем своего ребенка, объединяют усилия с педагогами и специалистами школ. Только в таком содружестве можно успешно решить проблему как целеполагания и прогнозирования так и психолого – педагогической поддержки талантливого ребенка. В заключение можно сказать, что работа педагога с одаренными детьми — это сложный и никогда не прекращающийся процесс. Он требует от педагогов личностного роста, хороших, постоянно обновляемых предметных знаний, тесного сотрудничества с психологами, другими педагогами, администрацией и обязательно с родителями одаренных.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Детская одаренность как цель, средство и результат образовательной практики/ Под ред. В.Б. Новичкова. М., 2002.
2. Семенова Н.В. Психологическое сопровождение работы с одаренными детьми//Актуальные проблемы психологии образования: Материалы второй региональной научно-практической конференции.- Н.Новгород: НГЦ,2001.-С.86-89.
3. Синягина Н.Ю., Чирковская Е.Г. Личностно-ориентированный учебно-воспитательный процесс и развитие одаренности. / Под ред. А.А. Деркача, И.В. Калиш. М., 2001.

**Хамитова Жамила Хурсандовна,
преподаватель по классу фортепиано
первой квалификационной категории**

ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАМЯТИ

Проблема памяти - одна из важных в психологии и музыкальной педагогике. Часто в процессе педагогической работы преподаватель встречается с неспособностью учащихся быстро, прочно запомнить и воспроизвести музыкальный материал. Игра на память придает несравненно большую свободу и раскованность исполнителю, улучшает слуховой контроль и помогает максимально осознать глубину музыкального произведения. Память нуждается в непрерывной тренировке. Тот, кто не занимается развитием этой способности, - медленно выучивает новые пьесы, а также ему грозит забывание нотного текста в концертных выступлениях на сцене.

За последний век, были сформулированы многие аспекты работы памяти, дано огромное количество рекомендаций и советов, но как суметь эффективно применить этот опыт для каждой взятой личности? Проблема заключается в том, что специально для каждого учащегося нет готового рецепта по запоминанию музыкального произведения. Все индивидуальны, и поэтому, решения, связанные с проблемами памяти, каждый музыкант должен уметь находить для себя, и применять в практической деятельности исходя из индивидуальных психологических качеств.

Как считает А.Д. Алексеев «Музыкальная память — понятие синтетическое, включающее слуховую, двигательную, логическую, зрительную и другие виды памяти». По его мнению необходимо, «чтобы у пианиста были развиты по крайней мере три вида памяти — слуховая, служащая основой для успешной работы в любой области музыкального искусства, логическая — связанная с пониманием содержания произведения, закономерностей развития мысли композитора и двигательная — крайне важная для исполнителя-инструменталиста».

Большое значение для развития музыкальной памяти придается современными методистами предварительному анализу произведения, при помощи которого происходит активное запоминание материала. Важность и эффективность этого метода запоминания была доказана в работах как отечественных, так и зарубежных исследователей. Так,

американский психолог Г. Уиппл в своих экспериментах сравнивал продуктивность различных методов запоминания музыки на фортепиано, которые отличались друг от друга тем, что в одном случае перед изучением музыкального сочинения на фортепиано проводился предварительный его анализ, в другом - анализ не был применен. При этом время для заучивания в обеих группах испытуемых было одинаковым. Г. Уиппл пришел к выводу, что «метод, в котором использовались периоды аналитического изучения до непосредственной практической работы за инструментом, показал значительное превосходство перед методом, в котором период аналитического изучения был опущен. Эти отличия так значительны, что очевидно доказывают преимущество аналитических методов перед бессистемной практикой не только для группы студентов, участвующих в эксперименте, но и для всех прочих студентов-пианистов». По мнению Г.Уиппла, «эти методы окажут большую помощь в повышении эффективности запоминания наизусть...».

В современной психологии действия по запоминанию текста делятся на три группы: выявление смысловых опорных пунктов, смысловая группировка и процессы соотнесения. В соответствии с этими принципами в работе В.И. Муцмастера «Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано» были разработаны приемы работы по заучиванию музыкального произведения наизусть.

После первого ознакомления с музыкальным произведением начинается детальная проработка произведения — вычлняются смысловые опорные пункты, выявляются трудные места, выставляется удобная аппликатура, в медленном темпе осваиваются непривычные исполнительские движения. На этом этапе продолжается осознание мелодических, гармонических и фактурных особенностей произведения, уясняется его тонально-гармонический план, в рамках которого осуществляется развитие художественного образа. Непрестанная умственная работа, постоянное вдумывание в то, что играется — залог успешного запоминания произведения наизусть. «Хорошо запоминается только то, что хорошо понято», — вот золотое правило дидактики, которое одинаково верно как для учащегося, пытающегося запомнить различные исторические события, так и для музыканта, который учит музыкальное произведение наизусть. В методике выучивания музыкального произведения на память можно предложить два пути, каждый из которых не исключает другого. Один из этих путей — произвольное запоминание, при котором произведение тщательно анализируется с точки зрения его формы, фактуры, гармонического плана, нахождения опорных пунктов. В другом случае запоминание будет происходить с опорой на произвольную память в процессе решения конкретных задач поиска наиболее удовлетворительного воплощения художественного образа. Осуществляя активную деятельность в ходе этого поиска, мы произвольно будем запоминать то, что нам необходимо выучить.

Смысловая группировка. Сущность приема, как указывает автор, заключается в делении произведения на отдельные фрагменты, эпизоды, каждый из которых представляет собой логически завершенную смысловую единицу музыкального материала. Поэтому прием смысловой группировки с полным правом может быть назван приемом смыслового разделения... Смысловые единицы представляют собой не только крупные части, как экспозиция, разработка, реприза, но и входящие в них — такие, как главная, побочная, заключительная партии. Осмысленное запоминание, осуществляемое в соответствии с каждым элементом музыкальной формы, должно идти от частного к целому, путем постепенного объединения более мелких частей в крупные. Использование приема смысловой группировки оправдывает себя на начальных этапах разучивания вещи. После того, как она уже выучена, следует обращать внимание в первую очередь на передачу целостного художественного образа произведения.

Смысловое соотнесение. В основе этого приема лежит использование мыслительных операций для сопоставления между собой некоторых характерных особенностей тонального и гармонического планов, голосоведения, мелодии, аккомпанемента изучаемого произведения. В случае недостатка музыкально-

теоретических знаний, необходимых для анализа произведения, рекомендуется обращать внимание на простейшие элементы музыкальной ткани — интервалы, аккорды, секвенции.

Оба приема — смысловая группировка и смысловое соотнесение — особенно эффективны при запоминании произведений, написанных в трехчастной форме и форме сонатного *allegro*, в которых третья часть подобна первой, а реприза повторяет экспозицию. При этом, как правильно отмечает В.И. Муцмакер, «важно осмыслить и определить, что в идентичном материале совершенно тождественно, а что нет... Пристального внимания требуют к себе имитации, варьированные повторения, модулирующие секвенции и т.п. элементы музыкальной ткани.

Для того чтобы процесс запоминания протекал наиболее эффективно, необходимо включать в работу деятельность всех анализаторов музыканта, а именно:

- вглядываясь и всматриваясь в ноты, можно запомнить текст зрительно и потом во время игры наизусть представлять его мысленно перед глазами;

- вслушиваясь в мелодию, пропевая ее отдельно голосом без инструмента, можно запомнить мелодию на слух;

- «выгрываясь» пальцами в фактуру произведения, можно запомнить ее моторно-двигательно;

- включая механизмы синестезии, можно представлять в своем воображении вкус и запах игаемых фрагментов;

- отмечая во время игры опорные пункты произведения, можно подключать логическую память, основанную на запоминании логики развития гармонического плана.

Чем выше чувственная, сенсорная и мыслительная активность в процессе разучивания произведения, тем быстрее оно выучивается наизусть.

Заучивая наизусть, не следует пытаться запомнить все произведение сразу целиком. Лучше сначала попытаться запомнить отдельные небольшие фрагменты, т.к. «процент сохранения заученного материала обратно пропорционален объему этого материала». Поэтому разумная дозировка выучиваемого должна соблюдаться. После того как музыкальный материал выучен, необходимо дать ему возможность просто «отлежаться». В течение этого перерыва происходит упрочение сформированных следов.

Хорошая музыкальная память — это быстрое запоминание музыкального произведения, его прочное сохранение и максимально точное воспроизведение даже спустя длительный срок после выучивания. Гигантской музыкальной памятью обладали В.А. Моцарт, Ф. Лист, А.Т. Рубинштейн, С.В. Рахманинов, которые без труда могли удерживать в своей памяти почти всю основную музыкальную литературу. Среди музыкантов выдающейся памятью, без сомнения, обладает известный российский пианист, лауреат Международного конкурса имени П.И. Чайковского Денис Мацуев. Вот что он рассказал в одном из своих интервью корреспонденту из журнала «7 дней»: «А технику, как и хорошую память, мне и так бог дал. Пару лет назад рано утром мне позвонил один дирижер и попросил вечером этого же дня в Париже сыграть один из концертов В.А. Моцарта вместо заболевшей пианистки — без предварительной репетиции. Я хорошо знал и это произведение, и исполнительскую манеру дирижера и... согласился. Прилетел в Париж. Из-за пробок еле успел к выходу на сцену. А когда оркестр начал вступление, обомлел — зазвучал совсем не тот концерт Моцарта. Оказывается, утром, в стрессовой ситуации, дирижер, разговаривая со мной, перепутал его номер! Я был в шоке — ведь ту музыку, что звучала, я играл последний раз пару лет назад и после этого не повторял. Чуть не умер на месте, но потом собрался с духом и стал судорожно вспоминать ноты.... Когда после концерта я рассказал дирижеру о том, что случилось, он сначала мне не поверил. А потом упал на колени и долго извинялся за ошибку».

Но то, что большие музыканты достигали без видимого труда, рядовым музыкантам даже при наличии способностей приходится завоевывать с большими усилиями. Это относится ко всем музыкальным способностям вообще и к музыкальной

памяти в особенности. «Музыкальная память, как и память вообще, играя важную роль в области всякого умственного труда, труднее поддается искусственным способам развития и заставляет более или менее примириться с тем, что есть у каждого данного субъекта от природы» (Н.А. Римский – Корсаков).

Этой фаталистичной точке зрения противостоит другая, согласно которой музыкальная память поддается значительному развитию в процессе специальных педагогических воздействий. Работая над развитием всех компонентов музыкальной памяти, следует непременно учитывать индивидуальные свойства личности и качества музыкальной памяти каждого исполнителя, использовать и развивать те положительные качества, которые характерны для его музыкальной памяти. Выбор учебного метода должен соответствовать возрасту и типу памяти учащегося. Насущные задачи музыкальной педагогики – рационализировать запоминание музыки, повысить прочность этого запоминания, улучшить его качество

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Выготский Л.С. Педагогическая психология.. – М.: «АСТ», 2005. – 671 с.
2. Джемс У. Научные основы психологии. – М.: «Харвест», 2003. – 528 с.
3. Лорейн Г. Суперпамять. - М.: «Эксмо», 2006. – 38с.
4. Муцмакер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. - М.: «Музыка». 1984. – 185с.
5. Цыганок Д.В. Проблемы развития музыкальной памяти.- М.: «Дополнительное образование и воспитание», 2006 №1 -64с.

**Юртаева Снежанна Юрьевна,
преподаватель вокально-хоровых дисциплин
высшей квалификационной категории**

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ В ДОШКОЛЬНОМ ВОЗРАСТЕ

*«Голос ребенка – естественный инструмент,
которым он обладает с самых ранних лет.
Вот поэтому пение все время присутствует
в жизни ребенка, заполняет его досуг».*

И.А. Ветлугина

Хоровое пение в эстетическом воспитании детей всегда имеет позитивное начало. Это отмечалось видными деятелями культуры, философами, мыслителями всех времен и стран. В России идея первичности, т.е. основополагающей роли хорового пения, заключалась в самобытном складе российской музыкальной культуры, культуры по преимуществу вокальной.

«Все начинается с детства». Нам всем хорошо известны эти слова В.Сухомлинского.

С дошкольного возраста нужно развивать ребенка эмоционально. Одним из самых мощных средств воздействия на духовную сферу является музыка. В младшем возрасте серьезные музыкальные произведения для понимания ребенка недоступны, а хоровое пение всегда вызывает у детей положительные реакции: радость от коллективного исполнения, чувство единения с товарищами, наполнение особой энергией всего существа ребенка.

Хоровое пение в дошкольном возрасте - это, прежде всего, работа по созданию красоты и гармонии, возможность внутреннего развития ребенка, его музыкальных способностей. Хоровое творчество-дело коллективное, где каждый поющий зависит от взаимодействия с остальными участниками.

Велико воздействие хорового искусства на становление человека как личности. У обычного среднеодаренного ребенка мало возможностей для самовыражения в музыке: он

не ярко поет, невыразительно двигается. Но при умелом подходе руководителя дошкольники могут добиться высоких результатов в исполнительстве.

Голосовой аппарат детей дошкольного возраста очень хрупкий, в основе их диапазона лежат примарные тона. Ограничивают вокально-хоровые возможности дошкольников фальцетная манера пения, одноголосие, отсутствие координации между слухом и голосом. Функционирование голосового аппарата, характер его действия в процессе обучения пению, может, так или иначе, повлиять на его формирование, особенно в период его бурного роста в раннем детском возрасте. Следовательно, специально тренировать детский голос не только возможно, но и необходимо.

Исследования ученых доказывают, что формирование музыкального слуха и голоса идет легко и быстро лишь до определенного возраста - примерно до восьми лет, причем, чем младше ребенок, тем он легче перестраивается.

По рекомендации основоположника русской вокальной школы М.И.Глинки, в основе методических систем обучения хоровому искусству лежит концентрический метод, использующийся в современной практике.

Великий композитор разработал ряд положений по овладению вокально-хоровым навыкам: плавное пение, непринужденность и свобода голосообразования, умеренное открытие рта, отсутствие усилий, не громкое и не тихое пение, попадание в ноту без «подъездов», умение долго тянуть ноту.

Хоровое пение - древний вид музыкального творчества. Оно всегда было потребностью людей. В Древней Греции понятие «необразованный человек» было синонимом не умеющего петь в хоре. В легендах можно встретить такую фразу: «Знали титаниды Океана, что нет лекарства целительней песни...»

Звук, зарождающийся во время пения, на 15-20 % уходит во внешнее пространство, остальная часть звуковой волны поглощается внутренними органами, приводя их в состояние вибрации. Этот своеобразный массаж внутренних органов хорошо стимулирует их работу. При пении увеличивается жизненная емкость легких, укрепляются органы дыхательной системы.

Наши вокально-хоровые занятия начинаются с дыхательных упражнений без звука, затем выполняются упражнения по методике парадоксальной дыхательной гимнастики А.Н.Стрельниковой. Это способствует профилактике заболеваний верхних дыхательных путей. Также используем упражнения на развитие дыхательных мышц, рекомендованные автором оздоровительной программы для дошкольников «Здравствуй!» М.Л.Лазаревым.

Вокально-хоровая деятельность осуществляется в атмосфере психологического комфорта: дети все постигают через игровые приемы (по методике О.В. Кацер), потешки, двигательную активность (по методу К.Орфа). Особенно дети любят петь каноны в двух, трех, четырех и даже пяти кругах. Эмоциональная настроенность - стимул в обучении хоровому пению.

Каждая песня представляет собой эмоционально-дыхательно-двигательный тренинг. Репертуар подбирается с учетом психофизиологических особенностей детей, классического наследия, национального компонента.

Используются произведения выдающихся детских композиторов: В.Шаинского, Р.Бойко, Г.Гладкова, А.Филиппенко и песни местных авторов. Разнообразие репертуара способствует развитию мышления, памяти, кругозора, формирует вокально-хоровые навыки и музыкально-эстетический вкус детей.

Хоровое искусство объединяет людей и обогащает их духовно. Поющий человек более способный, добрый, он больше видит и замечает, он общается, он просто занимается делом - он занят. Искусство видят не все и если человек способен созидать в области искусства, то он уже находится на высоком уровне понимания жизни.

Упражнения для развития дыхания без звука

1. **«Вдох и выдох»** (по Н.И. Журавленко). Дети кладут ладошки на живот. Педагог поднимает руку вверх и говорит: «Вдох!» Дети делают энергичный вдох носом и

- задерживают дыхание. Руки должны почувствовать, как при вдохе напрягаются мышцы живота, а сам он немного выпячивается. На слово «выдох» дети выдыхают воздух через чуть приоткрытые губы.
2. **«Дирижер»** (для увеличения продолжительности задержки дыхания и выдоха). И.п.: стоя, руки опущены вниз. Педагог-«дирижер» поднимает руки вверх и считает до 3, дети делают вдох. «Дирижер» держит руки вверх и считает до 3, дети задерживают дыхание. При медленном опускании рук «дирижера» дети выдыхают воздух (счет на 6). Постепенно счет на вдох и задержку дыхания можно довести до 6. Желательно, чтобы выдох был по продолжительности в 2 раза дольше вдоха.
 3. **«Быстро — медленно»** (для приобретения навыков спокойного и энергичного вдоха). Если педагог поднимает руку вверх медленно, вдох должен быть плавным; если быстро — коротким, энергичным. Задержка дыхания в обоих случаях непродолжительная, а выдох длительный, спокойный. Можно на выдохе произнести согласные «с», «ш», «ф».
 4. **«Попеременное дыхание»** (по методу йогов). Цель этого вида дыхательных упражнений — сбалансировать деятельность вегетативной нервной системы. По представлениям индийских медиков, при вдохе через одну ноздрю более активно работает одна часть вегетативной нервной системы (симпатическая или парасимпатическая), при вдохе через вторую — другая. Двухфазное йоговское дыхание предполагает отдельный попеременный вдох то одной ноздрей, то другой. Дети прижимают указательным пальцем правой руки правую ноздрю и делают вдох через левую на счет 4, затем закрывают указательным пальцем левой руки левую ноздрю и выдыхают через правую ноздрю на счет. Упражнение можно повторить 2-3 раза. Двухфазное йоговское дыхание хорошо для активизации внимания. Если дети возбуждены, это упражнение помогает быстро снять напряжение и подготовиться к дальнейшей работе.
 5. **«Мороз»** (для равномерного выдоха). Дети складывают ладони лодочкой и выдыхают в них воздух из открытого рта так, как это делают на морозе, стараясь согреть дыханием руки. Выдох должен быть бесшумным, но равномерным и интенсивным, чтобы руки почувствовали тепло дыхания и «отогрелись».
 6. **Упражнение на сохранение вдоха** (по К.В. Тарасовой). После вдоха мы задерживаем дыхание, как бы надеваем на ребра «резиновый круг». Этот «резиновый круг» не должен опасть до начала пения, мы просим ребенка сохранить состояние вдоха, когда раздвинуты ребра.
 7. **Упражнения на продолжительность и равномерность выдоха** с использованием раздаточного материала. Это могут быть силуэты парохода, паровоза с прикрепленным к трубе кусочком тюля, домика с окошком, в котором висит занавеска, лодки с парусом из легкой ткани или свечи с «огнем» из красной капроновой ленты (см. Приложение 3). Ребенок держит, например, пароход на уровне лица на расстоянии 8-10 см от губ, делает вдох, задерживает дыхание и выдыхает воздух медленно и равномерно, произнося при этом: «Ду-у-у...» Подобные упражнения используют в своей практике логопеды при работе над речевым дыханием.
 8. **Упражнение с листком бумаги**. Взять двумя пальцами небольшой лист тонкой бумаги для офисной техники за верхнюю часть, держать его на уровне лица на расстоянии 8-10 см от губ. Сделать вдох и медленно дуть на бумагу. Если выдох плавный, равномерный, лист бумаги слегка отклонится, а если выдох прерывистый, то он будет то подниматься, то опускаться.
 9. **Дыхательная зарядка** (из опыта певицы Л. Казарновской). И.п.: стоя, руки согнуты в локтях, ладони касаются плеч. На счет 1 — вдох через нос, локти соединить перед собой; на 2 — задержка дыхания, локти развести в стороны; на 3 - выдох, наклон вперед, опуская руки.

10. **Упражнения по методике парадоксальной дыхательной гимнастики А.Н. Стрельниковой.** Суть методики - в активном коротком вдохе, который тренирует все мышцы дыхательной системы. Внимание на выдохе не фиксируется. Он должен происходить самопроизвольно.

«**Ладони**». Счет на 4. И.п.: сидя или стоя, руки согнуты в локтях, и ладони сведены перед грудью. Вдох — с силой сжимать ладони, одновременно коротко втягивая воздух через нос. Выдох самопроизвольный через рот.

«**Кошечка**». Счет на 4. И.п.: стоя, руки согнуты в локтях. Вдох — выполнять повороты вправо и влево, втягивая воздух через нос. Выдох — возвращаемся в и.п., выдыхая через открытый рот.

«**Ушки**». Счет на 4. И.п.: стоя, руки на поясе. Вдох — наклон головы вправо, втягивая воздух через нос. Выдох — через рот, голова прямо. Повторить то же в левую сторону.

11. **Упражнение на развитие силы дыхательных мышц «Синьор Помидор»**

рекомендовано автором оздоровительной программы для дошкольников «Здравствуй!»

М.Л. Лазаревым. И.п.: стоя. Кисти на грудной клетке, большие пальцы направлены назад. На вдохе руки сопротивляются расхождению ребер. Задержка дыхания. На выдохе плотно сжатые губы препятствуют выдоху воздуха. Руки с силой «выжимают» грудную клетку. Все мышцы напряжены. Лицо должно покраснеть от напряжения. Повторить 4 раза.

12. **Силовое дыхание** (по М.Л. Лазареву). И.п.: стоя, ноги врозь. Вдох. Задержка дыхания. Выдох мощный, через плотно сжатые губы, одновременно напряженными руками совершаются вращения по кругу вперед, пока выдох не закончится.

13. **Очищающее дыхание** (для активной работы диафрагмы). И.п.: стоя. Энергичный вдох через нос. Задержка дыхания. Затем через плотно сжатые губы делается ступенчатый выдох, малыми порциями, с большим напряжением и сопротивлением.

Звуковые дыхательные упражнения

Комплекс упражнений звуковой психорегуляции дыхания (по М.Л. Лазареву).

Данный комплекс дыхательной гимнастики направлен на стимуляцию обменных процессов в клетках за счет звуковой вибрации, которая позволяет также улучшить микроциркуляцию в области легочных альвеол, стимулирует деятельность диафрагмы, улучшает дренаж мокроты, расслабляет мускулатуру бронхов, повышает эмоциональный тонус, массирует внутренние органы, достигая глубоко лежащих тканей, стимулируя в них кровообращение. Все упражнения предполагают продолжительный озвученный выдох.

«**Муха**» (для стимуляции микроциркуляции крови и обмена веществ в области лица). И.п.: стоя. Ноги на ширине плеч. Глаза закрыты. После глубокого вдоха негромко произносится звук «в» до полного выдоха воздуха из легких. Повторить 4 раза.

«**Комар**» (для стимуляции микроциркуляции крови и обмена веществ в области головы и шеи). И.п.: стоя, расслабив все тело и положив ладонь одной руки на шею спереди. Вдохнуть. На выдохе произнести негромко и предельно долго звук «з». Повторить 4 раза.

«**Жук**» (для стимуляции микроциркуляции крови и обмена веществ в области грудной клетки). И.п.: стоя, расслабив все мышцы и закрыв глаза. Ладонь положить на грудь. Вдохнуть. На выдохе произнести долго и негромко звук «ж». Повторить 4 раза.

«**Стрекоза**» (для энергетической подзарядки солнечного сплетения). И.п.: стоя, закрыв глаза. Положить ладонь на область солнечного сплетения. Вдохнуть. На выдохе произнести негромко и предельно долго звук «м». Повторить 4 раза.

«**Звуковая релаксация**» (для расслабления дыхательных мышц организма). И.п.: лежа на спине с закрытыми глазами. Тихо произносить звук «ф», пытаюсь тянуть его как можно дольше. Затем так же произносить звуки «х-ц-ч-ш-щ-с». Каждый звук повторить 2 раза.

Губное резонирование (по Т.В. Охомуш). На счет 1—2 — вдох, выдох — как можно дольше, с одновременным произнесением звука «в», держа губы полусомкнутыми и ощущая работу диафрагмы. Есть вариант упражнения для детей **«Волчонок учится показывать зубы»**. 1-й вариант — выдвигается вперед нижняя челюсть, зубы оказываются над верхней губой, пропеваешь любой по высоте звук «в». Это упражнение снимает зажим с нижней челюсти и гортани. Во 2-м варианте впереди оказывается верхняя челюсть, зубы над нижней губой, ноздри расширяются, поется любой звук на «в». Упражнение помогает петь, чувствуя работу мышц спины.

Речевые игры на дыхание всегда доставляют детям радость. Для них педагог подбирает забавные стихи, вызывающие положительные эмоции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Ветлугина Н.А. Музыкальное воспитание в детском саду. – М. Просвещение, 1981г.
2. Дыхательная гимнастика по Стрельниковой /Авт.-сост. Т.Ю.Амосова. –М: РИПОЛ-классик, 2005г.
3. Асафьев Б. Речевая интонация. Л: Музыка, 1965г.
4. Юртаева С.Ю. Речевые игры и упражнения в концепции Карла Орфа, 2015г.
5. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором. – М: Владос, 2002г.