

Департамент культуры и туризма администрации г. Южно-Сахалинска
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств «Этнос»

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ СЕГОДНЯ: ОПЫТ, ПОИСКИ, ПРОБЛЕМЫ

Материалы школьных педагогических чтений
23 марта 2021 года

Составитель: В.Н.Белоглазова, зав. методическим сектором, Почетный
работник общего образования, Заслуженный педагог Сахалинской области.

г.Южно-Сахалинск
2021

СОДЕРЖАНИЕ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ
«МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ СЕГОДНЯ:
ОПЫТ, ПОИСКИ, ПРОБЛЕМЫ»

1.	Дьячкова Е.А. Ансамблевая игра как одна из форм развития творческих способностей	3
2.	Головина А.А. Основные подходы и организация преподавания вокала у детей с ограниченными возможностями здоровья	5
3.	Головина Д.А. Освоение детьми дошкольного возраста календарной обрядности	8
4.	Кан А.В. Роль сказки в изучении корейской культуры	10
5.	Каримова Т.С. Этапы работы над музыкальным произведением начинающего пианиста	12
6.	Кордюкова М. Формирование музыкально-исполнительских качеств ученика в процессе занятий в классе домры	17
7.	Ким А.Е. Создание танцевальной истории «Легенда о Симчхон»	19
8.	Левит Л.В. Особенности обучения педализации в классе ОКФ	22
9.	Ляпина Л.С. Подготовительные упражнения в классе сольного народного пения как средство выработки базовых певческих навыков	30
10.	Масов А.В. Работа аккомпаниатора в классе хореографии	33
11.	Мухин Д.П. Основополагающая роль блокфлейты при переходе в обучении на поперечную флейту	35
12.	Пак Ван Сун Особенности игры на дансо в ансамбле	38
13.	Попова Н.И. Особенности работы концертмейстера при подборе музыкального репертуара для осуществления образовательного процесса в классе фольклорной хореографии	40
14.	Пристинский А.М. Использование средств музыкальной выразительности при создании образа произведений	43
15.	Сехина П.А. Проблемы адаптации молодого педагога в ДШИ	45

АНСАМБЛЕВАЯ ИГРА КАК ОДНА ИЗ ФОРМ РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ

*Дьячкова Е.А., преподаватель по предмету
«Народный инструмент (домра, балалайка)»*

Задача дополнительного образования заключается не только в том, чтобы подготовить учащихся для поступления в профессиональные учебные заведения, но и также воспитать ценителей искусства: людей, любящих музыку, живопись, театр и другие направления культуры, пополнить ряды грамотных слушателей, способных любить и понимать музыку.

Цель музыкальных школ – сделать музыку достоянием не только одаренных детей, но и всех тех, кто обучается в ней. А основная задача преподавателя – сделать это обучение интересным и разнообразным, максимально увлечь человека, который только начинает открывать для себя огромный мир музыкального искусства.

Одной из таких форм является ансамблевое исполнительство. Ансамбль (фр. ensemble, букв. – «вместе») в переводе означает соединение инструментов и голосов в исполнении музыкального сочинения. Ансамбли бывают разные по количеству участников (дуэты, трио, квартеты, квинтеты и т.д.) и разные по составу инструментов.

В течение всей педагогической деятельности приходилось работать как с однородными, так и со смешанными ансамблями. В этих составах могут быть дети разных возрастов, играть на различных инструментах (домра, балалайка, баян, ударные инструменты). Такие коллективы не могут не радовать своим многообразием тембров, большими репертуарными возможностями.

Многие учащиеся музыкальных школ по разным причинам не могут выступать на концертах и принимать участие в конкурсах сольно. Это может быть как недостаток технических навыков, так и элементарная неуверенность в себе и своих силах. Одним из вариантов самореализации ребенка являются публичные выступления, которые служат еще и мотиватором обучения.

Игра в ансамбле делает участников коллектива разной степени продвинутости равноправными и дает возможность принимать участие в конкурсах и концертах различного уровня.

Коллективное творчество обладает огромными развивающими возможностями. Одно из главных качеств музыканта-ансамблиста - это умение слушать друг друга. Необходимо вести музыкальный «диалог» с партнерами – вовремя подавать свои реплики и вовремя уступать. Как правило, дети не обращают внимания на дополнительные указания в нотном тексте, такие как штрихи, динамика и паузы. В ансамбле же учащиеся учатся держать паузы, соблюдать динамические оттенки, слушая игру партнера.

Так же игра в ансамбле позволяет вести работу по развитию музыкального ритма. Ритм – один из основных средств музыкальной выразительности. Играть вместе так, будто играет один человек, помогает ощущение метроритма. Чувствовать сильные и слабые доли в такте – фундамент, на котором основывается искусство ансамблевой игры. Если при неточности исполнения других средств музыкальной выразительности снижается, в основном, художественный замысел, то при нарушении метроритма рушится ансамбль в целом. Играя вместе, ученики находятся в определенных метроритмических рамках. Игра в ансамбле требует, прежде всего, синхронности исполнения, метроритмической устойчивости, умения слышать не только свою партию, но и другую.

Помимо ритмической составляющей немало важную роль в развитии музыканта играет, конечно же, музыкальный слух. Музыкальный слух в его проявлении по отношению к тембру и динамике называют тембро-динамическим слухом. Именно игра в ансамбле включает в себе огромные возможности для развития тембро-динамического слуха, благодаря различным звуковым краскам музыкальных инструментов и фактурному многообразию.

На начальном этапе обучения игре на инструменте наиболее благоприятным будет ансамбль, точнее дуэт, в котором ученик будет играть с преподавателем. В таком коллективе педагог сможет взять на себя ведущую партию, в то время как юный музыкант будет слушать долгие длительности, например «целые». Научившись дослушивать и додерживать «педали», можно постепенно переходить к более сложным мелодическим оборотам. В таком ансамбле ученик с первых уроков сможет слышать фактуру и целостность произведения. Таким образом, развивается и гармонический слух.

Нельзя не отметить, что на успех ансамбля колоссальное влияние имеет выбор репертуара. При выборе программы очень важно учитывать возраст участников коллектива, темперамент, и, конечно же, исполнительские возможности. Как правило, то, что нравится, запоминается намного быстрее, исполняется намного качественнее, а так же художественный замысел передается точнее. Поэтому, при выборе программы, необходимо учитывать психотип каждого учащегося.

В ансамбле, как и в любом другом коллективе, требуется постоянная дисциплина. Казалось бы, выйти на сцену вместе и сделать синхронный поклон, что может быть сложного? Но и такие вещи, на первый взгляд простые, требуют отработки и репетиций.

В заключении хотелось бы отметить, что ансамблевая форма имеет огромное значение в обучении музыкальному мастерству. При таких занятиях развивается абсолютно все: ритм, слух, ответственность. А самое главное, что детям очень нравится играть в коллективе. Занятия в ансамбле являются эффективнейшей формой музыкального воспитания и развития творческих способностей учащегося.

Список литературы:

1. Андреев В.И. Педагогика: Учебный курс для творческого саморазвития / В.И. Андреев. – Казань: Центр инновационных технологий, 2012. – 3-е изд. – 608 с.
2. Крюкова В.В. - Ростов-на-Дону : Феникс, 2002. - 280, [1] с.: ноты. - Библиогр.: с. 273-279.
3. Максимов Е. И. Оркестры и ансамбли Русских народных инструментов: исторические очерки: учеб. пособие для ин тов культуры и искусств /Е. И. Максимов. - М.: Сов. композитор, 1983. - 152 с.
4. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Г. Нейгауз. - 5-е изд. - М.: Музыка, 1988. – 240 с.

ОСНОВНЫЕ ПОДХОДЫ И ОРГАНИЗАЦИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ВОКАЛА У ДЕТЕЙ С ОГРАНИЧЕННЫМИ ВОЗМОЖНОСТЯМИ ЗДОРОВЬЯ

*Головина А.А.,
преподаватель сольного
и хорового народного пения*

Для успешного внедрения инклюзии¹ в систему дополнительного образования необходимо на начальной стадии нововведений обучить всех участников процесса и обеспечить их должной информацией, так как педагоги и сами учащиеся должны чувствовать себя активными действующими лицами процесса преобразований и принятия решений. Построение инклюзивной среды для совместного образования детей без нарушений развития и детей с ОВЗ позволяет применять разнообразные технологии обучения.

Как правило, педагог выбирает интересное, доступное, личностно и практико-ориентированное содержание заданий, используя различные пособия, технические средства для достижения целей.

При создании инклюзивного образовательного пространства важно и необходимо придерживаться следующих принципов:

- соблюдать индивидуальный подход при внедрении инклюзивного образования в реалии школы и учебного процесса;
- разнообразить методическую базу по организации и обучению детей с ограниченными возможностями здоровья;
- поощрять и производить оценку личного прогресса каждого ребенка, сравнивая знания и умения ребенка не относительно некой усредненной нормы, а оценивая его собственные усилия.

¹ Инклюзия – специально организованный образовательный процесс, обеспечивающий включение и принятие ребенка с ограниченными возможностями здоровья в среду обычных сверстников в образовательном учреждении, обучение по адаптированным или индивидуальным образовательным программам с учетом его особых образовательных потребностей.

В процессе реабилитации и развития детей и подростков с ОВЗ вокальное искусство занимает одно из ведущих мест. Это связано с тем, что песня является способом самовыражения, которое определяет настроение человека и в тоже время используется как специфический выброс отрицательной энергии, когда человек находится в состоянии стресса или тревоги. Вокальное воспитание способствует развитию умственных способностей и оказывает благоприятное влияние на физическое развитие детей с ОВЗ.

Процесс обучения пению ребенка с ограниченными возможностями здоровья длителен и сложен, ведь он требует интенсивной мыслительной активности и интеллектуального напряжения. Существуют разные методики обучения вокалу. Для детей с ограниченными возможностями здоровья должны быть приняты определенные подходы и рекомендации при обучении сольному пению. Данные занятия будут намного сложнее и более эмоционально затратными как для педагога, так и для ребенка.

С точки зрения развития и реализации природных голосовых данных ребенка, оптимальным порядком является сначала постановка голоса, независимо от уровня различных нарушений у ребенка с ОВЗ, а затем – освоение подходящих для каждого отдельного ребенка приемов народного вокала, и самое важное – формирование уникального, узнаваемого голоса, характерной манеры пения и сценического образа ребенка.

Для обучения детей с ОВЗ педагогам рекомендовано следующее:

- *Использование специально подобранного песенного материала.*

Песенный материал для восприятия детей с ограниченными возможностями здоровья, как правило, выполняет не только этическую, нравственную и эстетическую функцию. Специально подобранный материал способствует умственному, физическому и творческому развитию, особенно при использовании всевозможных игровых моментов для развития и поддержания интереса к музыкальной деятельности.

Так рекомендуется исполнять песенки-потешки, попевки, народные прибаутки, скороговорки, игры «в имена», «вопрос-ответ», пение с аккомпанементом и без него. «Например, песенки-попевки: «Сорока», «Птичка», «Ладушки», «Приди, солнышко», «Зайка», «Петушок», «Две тетери», «Дождик», «Часики», «Как у наших у ворот» и другие» [1, 88].

- *Использование сопутствующих (как правило, пальчиковых) игр.*

Именно пальчиковые игры будут способствовать естественной связи между движениями рук и произношением слов, успешно разовьют мышечный аппарат, мелкую моторику и тактильную чувствительность.

Пальчиковые игры «предвосхищают» сознание, его реактивность (ввиду быстроты смены движений); повышают общий уровень организации мышления. Например, пальчиковые игры: «Осень», «Капельки», «Капуста», «Бараны», «Зайка и ёжик», «Ладушки»,

«Мышонок», «Помощники», «Очень вкусно», «Ежик», «Обезьянки», «Цветок» и другие.

- *Обязательное использование специальной вокальной гимнастики.*

Комплекс вокальной гимнастики включает восемь упражнений. Вот наиболее интересные упражнения, предложенные О. Монд [2, 285]: «Пьеро», «Кукла», «Двоечник-Отличник», «Дирижер», а также упражнения «Дровосек», «Мельница», «Журавль», «Питон».

- *Использование ритмодекламации.*

Ритмодекламация – это чтение стихов на фоне ритмического или музыкального сопровождения. Отстранение от вокала здесь будет связано с упрощением интонационного процесса и направлено на развитие речевого и музыкального слуха. Детям помогают специально подобранные четверостишия, которые позволяют им почувствовать ритм исполняемого произведения. Применение ритмодекламации помогает формированию естественного звучания голоса, выработке речевого дыхания, выразительности исполнения. Чаще всего используют стихотворения детских авторов, а также русские народные потешки и прибаутки.

- *Применение логопедической ритмики.*

Логопедическая ритмика – это сочетание слова с движением или пением, способствующим нормализации речи. Логопедическая ритмика всегда помогает развитию речевой моторики для формирования артикуляционной базы звуков, правильного дыхания, темпа и ритма речи, слухового внимания, мимики, двигательных умений и навыков.

При применении педагогом по вокалу логопедической ритмики, дети учатся соотносить свои движения с определенным темпом и ритмом, ведь музыкальное сопровождение развивает слух, музыкальную память. Наиболее распространенные игры: «Игра в снежки», «Листочки», «Солнышко и тучка», «Кто скорей возьмет грибок», «Воробьи, воробушки», «Мартышки» и другие.

- *Включение в занятия по вокалу музыкально-подвижных игр.*

Музыкально-подвижные игры позволяют овладеть способами познания связей между предметами и явлениями, удовлетворить детскую любознательность, вовлечь в активное освоение окружающего мира,

«Именно игротерапия является наиболее эффективным, а иногда и единственным методом коррекционной работы с детьми. «Учить, играя!» — такой вывод был сделан в результате напряженных поисков и размышлений наших замечательных педагогов и психологов» [1, 89].

- *Включение в занятия по вокалу театрально-игровой деятельности.*

Применение театрализованной деятельности на занятиях способствует самореализации и развитию самоуважения у детей, что в дальнейшем способствует формированию позитивной самооценки и положительных личностных качеств.

Следовательно, исходя из всего вышеперечисленного, можно сделать вывод, что музыкальные занятия по вокалу являются одним из

самых эффективных и действенных средств в организации коррекционной и воспитательной работы с детьми с ограниченными возможностями здоровья.

Они способствуют развитию положительного психоэмоционального состояния, повышают интерес к окружающему миру, позволяют ребенку с ОВЗ ощущать себя успешно и комфортно.

Только комплексное применение всех методик преподавания вокала для детей с ОВЗ позволит достигнуть наилучших результатов у ребенка.

Таким образом, указанные рекомендации по преподаванию вокала у детей с ограниченными возможностями здоровья, такие как использование вокальной гимнастики, игровых технологий, логопедических упражнений, театральной деятельности, различных песенных форм и жанров музыки должны применяться комплексно и регулярно для достижения большего эффекта.

Кроме того, очень важно, чтобы педагог по вокалу использовал специальные знания и методические приемы, в том числе предложенные в работе, которые позволят ему решить, как общие, так и коррекционные задачи обучения.

Список литературы:

1.Королькова Е. А. Музыкальное занятие как средство коррекционного развития при обучении и воспитании детей с ограниченными возможностями здоровья. // Инновационные педагогические технологии: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Казань, май 2016 г.). – Казань: Бук, 2016. – С. 87-90.

2.Монд О. Новый подход к обучению пению детей и подростков в школах мюзикла // Молодой ученый. – 2010. – №3. – С. 284-289.

ОСВОЕНИЕ ДЕТЬМИ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА КАЛЕНДАРНОЙ ОБРЯДНОСТИ

*Головина Д.А.,
преподаватель сольного
и хорового народного пения*

Календарная обрядность – один из наиболее важных традиционных элементов духовной культуры, в ней из поколения в поколение передается четкий обрядовый код. Русская традиционная культура наделена огромным духовно-нравственным потенциалом. В ней воплощены образы и идеалы, веками служившие основой воспитания и просвещения русского народа [1,24].

Педагогический потенциал русской традиционной культуры, наследование лучших духовно-нравственных ценностей и идеалов, воплощенных в различных видах народного и классического искусства, позволяют решать задачи воспитания и всестороннего развития личности

ребенка. Это и есть основное предназначение современного воспитания и образования. В последние годы постепенно возвращаются из прошлого праздники народного календаря, старинные свадебные обряды, народные игры. С их помощью в современное общество может передаваться важнейшая информация о том, как наши далекие предки представляли себе мир, как умели жить в гармонии с природой, как ценили они домашний очаг, семью, мать и материнство, как поощряли честный труд на родной земле.

Календарный фольклор представляет огромный интерес для всех изучающих русское народное творчество, а также является одной из самых поэтических страниц детского творчества, так как он связан с образами природы, природными явлениями.

Освоение детьми фольклора доступно осуществляется по народному календарю. Такой подход позволяет детям постепенно познакомиться с традициями, праздниками, песенными и устными жанрами народного творчества.

Самую обширную область народного музыкального творчества составляет обрядовый фольклор. Для освоения темы на первых уроках полезно разобрать значение слова «обряд» как комплекс традиционных символических действий, сопровождающих важные моменты жизни и деятельности человека. Следует помнить, что обряды были нормативными, строго регламентированными религиозными действиями, подчинялись сложившемуся в течение столетий канону. Они родились в недрах языческой картины мира, обожествления природных стихий. Изначально традиционные обрядовые действия имели для исполнителей магическое, бытовое и ритуально-игровое значение. Сегодня обряд сохраняет только последний аспект действий, перенеся акцент на игровую культуру, через которую мы и вводим детей в мир фольклора. Конкретные слова, связанные с конкретными действиями, помогают человеку найти контакты с природными процессами. Потому слово и действие наделяются магической, «заклинательной» силой. Обряды повторялись из года в год без каких-либо изменений в словах, мелодии, телодвижениях и действиях [4, 5].

Чтобы освоить календарную обрядность, педагогу необходимо знать и понимать психологические особенности дошкольного возраста детей.

Возраст 5-7 лет это старший дошкольный возраст. Он является очень важным возрастом в развитии познавательной сферы ребенка, интеллектуальной и личностной. Научно доказано, что ребенок в этом возрасте запоминает столько материала, сколько он не запомнит потом никогда в жизни. В этом возрасте дети крайне любознательны. Именно календарно-обрядовый и игровой фольклор в силу своей специфики, многофункциональности и синкретизма создает прекрасные условия для вовлечения детей в разнообразную творческую деятельность и развития их креативных способностей. Народные игры и забавы – незаменимая

составляющая физического, умственного и нравственного воспитания. Детский календарный фольклор наиболее полно представлен песнями календарно-земледельческого круга: колядками, щедровками, веснянками, троицкими, купальскими, а календарные действия – это настоящие театрализованные представления с играми, плясками, ряженым и гуляньями. Само содержание праздничных гуляний напоминают детские игры. В них можно встретить раскачивание на качелях, плетение венков, катание с ледяных горок, сжигание соломенных кукол, завоевание снежных городков. И во многих обрядах участвовали дети. Исполнение песен детьми приучает их видеть, подмечать красоту окружающей природы во всякое время года.

Календарные песни составляют основу фольклорных праздников. Действия, которые используются в календарно-обрядовых праздниках, способствуют развитию импровизационно-творческой и организационной деятельности у детей. Именно в них дети могут проявить инициативу и умение работать в коллективе. Принимая участие в народных календарных праздниках, а именно ряженье на Рождество (колядование); на Масленицу – участие в гуляниях, сжигание Масленицы; на Сороки – закликание весны и многих других обрядах, дети соприкасаются с прошлым, тем самым духовно обогащаются и несут народное музыкальное наследие в широкие массы, так как являются носителями этно-художественных традиций и обычаев русского народного творчества [2, 10].

Таким образом, осваивая календарно-обрядовый и игровой фольклор народных праздников, дети получают определенный набор знаний о традициях и обычаях своего народа, у них формируются исполнительские навыки пения, движения, музицирования, формируется познавательная активность в сфере музыкальной культуры. При этом развивается эмоциональная сфера ребенка, его сенсорные способности через восприятие музыки; получают развитие специальные музыкальные способности (чувство ритма, ладовое чувство, музыкально-слуховые представления), развивается самостоятельность, инициатива, интерес к творческой деятельности по освоению элементов народной музыкальной культуры.

Список литературы:

1. Музыкальный фольклор и дети. Методическое пособие. /Сост. Л.А. Шашена. – М., 1992. – 78 с.
2. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов XIX - начало XX в.в. – М.: Наука, 1979. – 35с.
3. Щуров В. Региональные традиции в русском музыкальном фольклоре // Музыкальная фольклористика. Вып. 3. – М., 1984. – С. 11-47.
4. Фиденко Ю.Л. Русский календарный обрядовый музыкальный фольклор: учебное пособие. – 2-е изд., дополнен. – Владивосток, 2014. – 33 с.

РОЛЬ СКАЗКИ В ИЗУЧЕНИИ КОРЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

*Кан А.В., преподаватель
по фольклорной азбуке*

Корейская культура, также как культура других народов, многообразна. Неотъемлемой частью этой культуры является устное народное творчество: сказки, предания, легенды, мифы, пословицы, поговорки и песни, которые наделены нравоучением и мудростью.

Сказка – один из самых популярных жанров народной культуры, любимый корейцами любого возраста. Своими корнями корейская сказка уходит глубоко в древность, зародилась она где-то на заре возникновения корейской культуры. Широким распространением пользуются сказки о взаимоотношениях бедняков и богачей, о глупцах и мудрецах, об отважных воинах, сказки, в которых добро побеждает зло и восстанавливается справедливость.

Почему так популярны именно такие сказки? Корея на протяжении всей своей многовековой истории, большую часть находилась под гнетом других народов, постоянно испытывая страдания. Поэтому через сказки они ободряли друг друга в надежде на то, что справедливость восторжествует и в их жизни. Например, в сказке о двух братьях Хын Бу и Ноль Бу доброе отношение к ласточке одного из братьев вознаграждается, а алчность и жадность другого наказывается. Сказка «Материнская любовь» учит быть трудолюбивым и выполнять добросовестно любую работу. Слушая и читая корейские сказки, можно очень много узнать о быте, традициях и географии этого народа, а также понять моральные принципы и их нравы.

В корейских сказках можно часто встретить реалии, которые отражают культуру народа. Например: «чеса» - традиционный обряд поминок в Корее; «ханбок» - корейская традиционная одежда. Такими сказками являются «Шелковый остров», «Сказание о скале Чхонню», «С каких пор в Корее носят широкополые шляпы?» и т. д.

Сказки в корейской культуре имеют не только познавательное, но и воспитательное значение. Они обличают и наставляют людей, учат быть добрыми и помогать нуждающимся, не быть жадными и злыми. Поэтому, как и раньше, так и сейчас, старики, рассказывая сказки, духовно насыщают новое поколение, передавая им древние традиции. Они рассказывают им о чудесах и волшебниках, о хитроумных проделках чертей - токкэби, о духах умерших предков, родственников.

Сказка всегда была любимым видом устного творчества корейцев. Многие корейские сказки несут на себе отпечаток древнейшей эпохи в истории возникновения корейского общества. Как и фольклор других народов, корейские сказки органически связаны с реальной жизнью.

У корейских легенд и мифов существует тесная связь с волшебными сказками, порой даже трудно бывает определить, где кончается легенда и начинается сказка.

Но есть так называемые бытовые сказки, в которых представлены жизненный быт и чаяние корейского народа, их горести и радости. Герои этих сказок, как правило, обыкновенные люди. Они добиваются успеха не с помощью мудрецов или небесных фей, а благодаря трудолюбию, уму, смекалке, ловкости.

Есть корейские сказки о животных, и они имеют много общего со сказками других народов. Только звери в них действуют другие. Например, в представлении корейцев тигр символизировал силу и могущество. Не случайно в старину его изображение красовалось на военных стягах и знаменах, например "Белоухий тигр", "Монах-тигр", "Охотники на тигров". Если в русских сказках волк является устрашающим и властным персонажем, то в корейских сказках устрашающим персонажем является тигр.

В сказках о животных неизменно присутствует олень. Народная фантазия связывает его с небесными феями, например в таких сказках как "Олень и змея", "Как девушка оленя спасла". Олень нередко помогает героям в знак благодарности за спасение от неминуемой гибели. В корейских сказках всегда подчеркивается благодарность. И это еще раз показывает, что сказки очень положительно влияют на нравственное воспитание будущего поколения. В роли благодарных животных могут выступать собака, фазан, жаба в следующих сказках "Как щенок спас хозяина", "Благодарный фазан", "Как жаба лютого змея одолела".

Так же как и в сказках других народов есть национальный герой, который спасает бедных, обездоленных людей, защищает и помогает простому народу. Таким героем в корейской сказке является Ким Сон Даль. Этот весельчак, острый на язык, хитроумный мастер, который всегда готов проучить жадного, заносчивого и глупого богача. И этот герой нередко становится примером подражания для многих детей.

В России говорят: «Сказка ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». То же самое можно отнести и к корейским сказкам. Хотя зачастую сказка, это вымышленная история, но в большинстве случаев сказки несут в себе поучительный и познавательный характер. Поэтому роль сказки в изучении корейской культуры действительно велика, она положительно влияет на воспитание в детях таких качеств, как любовь и интерес к традициям, корням и культуре своего народа. И если учесть, что дети очень любят сказки, то направить их интерес к изучению культуры через сказки, станет намного проще. Как уже прежде говорилось, культура Кореи широка и многообразна, она прошла через многие века, а это значит, что для того, чтобы изучать эту культуру понадобится много времени. И в

этом большим подспорьем станет сказка, изучению которой, мы уделяем большое внимание.

Список интернет ресурсов:

1.Корейские народные сказки на русском языке. Сказки Кореи.

[Электронный ресурс] —Режим доступа: <https://skazkibasni.com/korejskie-narodnye-skazki>

2.Ким Е.Г Лексико-сематические особенности корейских сказок.

[Электронный ресурс] — Режим доступа:

<http://www.rauk.ru/index.php?option>

ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ НАЧИНАЮЩЕГО ПИАНИСТА

*Каримова Т. С.,
преподаватель ОКФ*

Искусство обучения музыканта – это большая работа преподавателя в необходимости найти комплекс средств для развития учащегося, умение правильно разработать систему музыкально-педагогических методов обучения. В процессе обучения педагог должен акцентировать развитие у учащегося слуховой и музыкально-образной сфер, эмоционального и интеллектуального начал, художественно-творческой и двигательнотехнической сфер, исполнительского и музыкально-теоретического образования. Данные навыки формируются постепенно с самого начального этапа обучения игре на фортепиано. Часто педагог, планируя ознакомление учащегося с музыкальным произведением, неправильно разрабатывает план работы с учеником, акцентируя внимание на какой-либо прием или метод обучения. Таким образом, выбранная тема актуальна, в представлен подход в работе над произведением, условно разделенный на 3 этапа.

Первый этап работы над музыкальным произведением: ознакомление, разбор текста, разучивание.

Началом подготовки ученика к восприятию новой музыки является исполнение педагогом произведения целиком. Реакция ученика на прослушанное произведение дополняется педагогом ярким пояснением, всевозможными жизненными ассоциациями. И чем сложнее произведение, где образное содержание менее выражено в музыкальном языке, тем полнее и ярче раскрывает педагог художественное богатство произведения, применяя весь арсенал своих знаний. Хорошим помощником педагогу являются аудио и видеозаписи в исполнении известных пианистов разных эпох. После прослушивания проводится **анализ произведения:**

1. Определяется характер и строение произведения.

2 Тональный план, темп, особенности ритма.

Ознакомившись с произведением, учащийся приступает к **разбору нотного текста**. Грамотный, музыкально-осмысленный разбор, создает основу для дальнейшей правильной работы. Время, отведенное на разбор произведения, будет самым разным для учащихся различной степени музыкального развития и одаренности. Но **основные требования** к разбору остаются неизменными:

- тщательное прочтение нотного текста в медленном темпе,
- метро - ритмическая точность,
- выбор и использование верной аппликатуры,
- применение точных штрихов,
- осмысленная фразировка и динамика,
- понимание гармонической фактуры.

«Для ученика процесс начального разбора может быть в значительной мере упорядочен посредством применения ряда вспомогательных приемов. Довольно широко распространенным приемом практики является простукивание ритмического рисунка отдельных голосов до игры на инструменте. Реже практикуется одновременное простукивание двух голосов. Конечно же, полезен также «словесный анализ» ритмики с охватом всех голосов сразу, при котором ученик говорит, что происходит в области ритмики на каждом «счетном слове» и в промежутках между счетными словами: какой голос переходит на новый звук, в каком продолжает тянуться прежний звук, какой голос перестает звучать и так далее.»²

При разучивании музыкального произведения очень важен ритмический контроль. Очень полезен метод счета вслух на начальном этапе, работа с метрономом, разучивание ритма с помощью подтекстовок, проговаривание ритмослогов и т.д. Полезно заниматься ритмом, как на начальном этапе работы, так и при исполнении готового, выученного произведения.

Одним из важных моментов на начальном этапе работы над произведением является работа над аппликатурой. Верная и удобная аппликатура способствует более быстрому запоминанию текста. Роль педагога в выборе аппликатуры должна быть активной, так как необходимо учитывать размер руки и особенности пианистического аппарата ученика, а также его техническую подготовку.

О художественном значении аппликатуры говорили и писали многие выдающиеся пианисты - педагоги: Г.Г. Нейгауз считал лучше ту аппликатуру, « которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом»³. Ученику следует постоянно напоминать о том, что он должен при медленном разборе произведения не только внимательно слушать каждый вышедший из-под

1. Шапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище..М.2009 с.84

³ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.:КлассикаXXI 1986..

пальца звук, но вместе с тем стараться, напрягая свое воображение, мысленно «предугадывать» каждое следующее звучание.

Начальный этап освоения музыкального произведения можно считать законченным, если ученик может в осторожном темпе проиграть музыкальное произведение по участкам (предварительно продумывая каждый участок), с небольшим числом поправочных остановок.

Предполагается также, что игра к этому моменту становится осмысленной и выразительной. На начальном этапе могут допускаться некоторые временные упрощения звуковой ткани, например, пропуски мелизмов.

Второй этап работы над музыкальным произведением: выучивание наизусть, работа над звуком, фразировкой, динамикой

Выучивание наизусть - важный период в работе над произведением.

Вопрос, когда учить произведение наизусть – в конце работы над ним или в начале - решается педагогами по-разному. А.Б. Гондельвейзер считал, что сначала надо учить наизусть, а потом уже учить технически. И.Гофман предлагал несколько способов разучивания наизусть. Он пишет: «Существует четыре способа разучивания произведения:

- за фортепиано с нотами;
- без фортепиано с нотами;
- за фортепиано без нот;
- без фортепиано и без нот»⁴

Известно много методов и способов заучивания нотного текста, но метод поэтапного деления произведения на части и детальная их отработка считается целесообразнее и качественнее.

Работа над звуком считается самой сложной. Воспитание умения вслушиваться в звучание инструмента - это одна из главных задач достижения качественного звучания. Работая над звуком, педагог стремится достичь естественного, глубокого звучания инструмента.» Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука...со всеми изменениями силы...сможет овладеть необходимым разнообразием звука., нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом, а главное - для создания звуковой перспективы. которая так же реальна в музыке для уха. как с живописи для глаз»⁵

Научить выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные состояния души - одна из главных задач педагога на данном этапе работы

Как элемент выразительности и передачи эмоционального состояния выступает **динамика**, которая помогает выявить кульминационные точки произведения и обогатить фактуру яркими красками.

⁴ Гофман И. Фортепианная игра. М.:Музгиз,1961.

⁵ Нейгауз Г.Г.Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога .М: Классика XX! 1999

Необходимо выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность звуковой кульминации соответствовала ее значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте. В результате форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным целым, что приведет к завершенности композиции.

Прививать элементы грамотного музыкального мышления необходимо с самых первых уроков. И на этом 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. «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»⁶

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. Все технические приемы исполнения следует отрабатывать в медленном 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 осваиваются в медленном темпе;
- каждой рукой отдельно разучиваются по тактам с остановкой на сильной доле.

Работа в конечном темпе предполагает следующие задачи: приобретение нужной ловкости, быстрой двигательной реакции, контроля внимания и осмысленности звукоизвлечения.

Третий этап работы над музыкальным произведением: выявление целостности произведения, уточнение исполнительского замысла, подготовка к концертному выступлению

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

Восприятие музыкального произведения всегда связано с прослушиванием его в целом. В этом может помочь возвращение на ранние этапы работы, такие как повторное прослушивание в аудио, видеозаписи. Это позволяет сравнить свою интерпретацию с трактовкой великих пианистов, обогатить опыт эстетического восприятия.

Пройдя предыдущие стадии работы над произведением, ученик постепенно достигает самостоятельности, овладевает навыками самовыражения. Двигаясь с начала по пути подражания, он начинает

⁶ Игумнов К.Н. Проблемы исполнительства. Сов. Искусство, 1932

вносить в исполнение свое отношение, что позволяет развивать у ученика чувство меры и прививает художественный вкус.

Яркость является признаком артистической одаренности. Она свойственна не каждому ученику, но развивая это качество, педагог может добиться определенных результатов. Яркость передачи музыкального образа тесно связана с эмоциональной стороной исполнения. Зачастую, выучив произведение, ученик не может исполнить его с внутренней свободой, раскрыть его образное содержание. Большое значение имеет выбор концертного репертуара, где особенно важно жанровое, фактурное разнообразие, яркая образность-все это способствует увлеченности музыкой и самим процессом исполнения.

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

Задача заключительного этапа изучения состоит в том, чтобы добиться умения играть музыкальное произведение совершенно уверенно, убежденно, убедительно, умения играть ее в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

Работа над музыкальным произведением - это основа всей деятельности музыканта. Успех в овладении инструментом и разучивании произведений зависит не только от музыкальной деятельности, но и от целенаправленного развития личности музыканта, расширении его кругозора и получении музыкального, художественно-эстетического опыта.

Грамотная работа над произведением на всех этапах является необходимым условием для успешного раскрытия музыкального образа во время публичного выступления.

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / 2-е изд., доп. - М.: Музыка, 1961. - 271с.
2. Гофман И. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре / Пер. с англ., вступ. статья и примечания Г.М. Когана. — М.: Гос. муз. изд-во, 1961. 234 с.

3. Цыпин, Г. М. Обучение игре на фортепиано: учебник для среднего профессионального образования / Г. М. Цыпин. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Издательство Юрайт, 2018. — 246 с.
4. Коган Г. Работа пианиста. - М.: Классика-XXI, 2004 -204с.
5. Милич, Б. Е. Воспитание ученика-пианиста / Б. Милич. - Москва: Кифара, 2002. - 182 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. 3-е изд. — М.: Музыка, 1967. - 312 с.
7. Игумнов К. Проблемы исполнительства.// Сов. искусство,1932.
8. Шапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище: к изучению дисциплины / - М.: Классика-XXI, 2002. - 172 с.

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КАЧЕСТВ УЧЕНИКА В ПРОЦЕССЕ ЗАНЯТИЙ В КЛАССЕ ДОМРЫ

Кордюкова М. В.,
преподаватель по предмету
«Народный инструмент (домра)»

Музыкально-исполнительские качества ученика начинают формироваться в период обучения в музыкальной школе и продолжают совершенствоваться в средних профессиональных и высших учебных заведениях. Скорость их формирования и правильность направления зависят от многих факторов, в том числе от физических и эмоционально-психологических исходных данных.

Какие же музыкально-исполнительские качества мы педагоги мечтаем в идеальном мире воссоздать в наших учениках? Конечно это живое отношение к музыке, чувственное и образное, музыкальную память, слух, самостоятельность и умение выразить себя через чёрные точки на пяти линейках. Одним словом «любить не себя в искусстве, а искусство в себе». Как подобраться к этой недостижимой высоте? Ответ прост. Создание подходящих условий для раскрытия потенциала каждого ребёнка. И это совсем не значит, что в этих условиях все раскроют одинаковые способности в равной степени. Но нам это и не нужно. В этой статье мы рассмотрим условия, в которых самые явные и сильные способности в ребёнке будут расцветать.

Первое качество, очень важное для всего пути становления музыканта-исполнителя – **уметь прощать себе ошибки**. Да, ошибаться это нормально и даже хорошо! Сразу оговорюсь, что дети разные и это качество нужно формировать скорее у девочек, хотя и мальчики встречаются с завышенными требованиями к себе и со страхом допустить ошибку. Такое чувство парализует и не даёт двигаться на пути к цели. Как же быть, когда в игре ребёнка нужно что-то поправить? Например, в начальных классах очень легко можно обойтись несколькими образами

животных. Если ученик извлёк не очень красивый звук, а вы играете пьесу «Бабочка», то достаточно воззвать к его фантазии и попросить сыграть не как большой и красивый медведь, а как маленькая и лёгкая бабочка. Такая работа с образами вызовет только положительные эмоции, и цель будет достигнута. В средних и старших классах можно не указывая на ошибку просто сказать, что именно вы хотите услышать от ученика с формулировкой «Я хочу услышать каждую ноту в пассаже» (если пассаж был сыгран не точно). Или перед проигрыванием можно договориться, ученик, как только понимает, что играет что-то не то или может сделать это лучше, останавливается, проговаривает, что его не устроило в своей игре и пробует снова. Здесь нет никакого укора лишь самоанализ. Заодно и воспитывается самостоятельность.

Постоянство и трудолюбие. Исполнительское искусство и его восприятие в целом субъективно. Но существует ряд технических параметров, выполнение которых даст 50% успеха в выступлении ученика: отличное знание нотного текста произведения, правильно подобранные и исполненные средства выразительности (вариантов может быть несколько, все зависит от интерпретации), уверенная подача звука, натренированность игрового аппарата. Освоение этих умений связано с психическими, познавательными процессами и мышцами, их тренировка требует системы и постоянства. Оптимальным вариантом в младших классах является ежедневная тренировка от 5 до 20 минут. Далее время ежедневной тренировки увеличивается прямо пропорционально размеру разучиваемых произведений. Конечно, мы делаем скидку на то, что живём не в идеальном мире, поэтому постоянство может быть другим, более редким.

Эмоциональная и мышечная свобода и выносливость – эти два качества связаны напрямую. Если у ребёнка есть зажатости в мышцах, т.е. чрезмерный тонус с неменяющимся состоянием на расслабление, то утомляемость приходит очень быстро и вести речь о выносливости не приходится. Формирование умения прощать себе ошибки помогает в обретении эмоциональной свободы, а за ней наступает и мышечная раскрепощённость. Бывает, что зажатость не связана с обстановкой и атмосферой в музыкальной школе и на эту данность повлиять невозможно. Тогда выход один – через тело лечим душу. Существуют прекрасные упражнения на расслабление мышц и, что ещё более актуально, на расслабление одной группы мышц во время тонуса другой. Регулярные разминки на уроках творят чудеса! Ключевое слово «регулярные». Схема по формированию свободы и выносливости проста: тренировка (игра на музыкальном инструменте), затем упражнения на расслабления и т.д. по кругу. Каждый раз, немного увеличивая время нагрузки, допуская утомление мышц, но, ни в коем случае не переутомляя их. На практике осуществлению такой работы в классе мешают много факторов. Приходится делать выбор между близкой и дальней перспективой.

Зачастую в погоне за рейтингом и местами на конкурсах, к сожалению, побеждает первая.

Квинтэссенцией всего вышесказанного для музыканта-исполнителя является умение донести написанное композитором и свою интерпретацию произведения до зрителя. Такое качество принято называть **сценическая выдержка**. Вполне вероятно, что к вам в класс придут ученики, которые не полюбят сцену НИКОГДА! Наша главная задача сделать всё, чтобы у таких детей не сформировался страх или неприязнь к публичным выступлениям. В остальных случаях закономерность проста: больше сцены в жизни ребёнка – лучше выдержка. Здесь следует обозначить ещё один навык – умение оборачивать волнение на сцене в свою пользу. Ведь волнение, когда оно идёт в правильное русло, должно добавлять куража, большей эмоциональности в исполнительство. А когда нет, то волнение вызывает потерю текста, стеснённый вид и ребёнок из музыканта-исполнителя превращается в музыканта-мученика. Для воспитания этого навыка очень полезно тренироваться играть по-разному: отстранённо, как робот и эмоционально, вкладывая душу; в разных акустических условиях и перед разной аудиторией.

Беспристрастность в оценке своих навыков и умение сравнивать себя только с собой. Часто в работе с детьми встречаешь две крайности: дикая самоуверенность или отчаянная робость. И тот и другой вариант не дают двигаться вперёд. В первом случае ученик не слышит, не понимает своих ошибок. Во втором – своих достижений. На всех ступенях обучения для формирования и совершенствования этого качества слушать как можно больше прекрасных исполнителей с пояснениями педагога, пополнять слуховые представления. Наблюдать за ребёнком, деликатно обозначать зоны навыков, которые требуют внимания. Объяснять, что если что-то не получается сразу – это нормально. Анализировать вместе с учеником его прогресс. Преподавателю ЗАПРЕЩАЕТСЯ сравнивать одного ученика с другим и этому же нужно научить ребёнка. К сожалению, в становление этого качества грубо вмешивается оценочная система. Но нам, преподавателям индивидуальных предметов повезло. Всё можно скорректировать и поправить своей реакцией (очень часто для ребёнка важнее именно реакция педагога, нежели оценка) и беседами о том, что лучше следить за своими успехами и неудачами, а на чужих примерах вдохновляться и учиться.

Итак, для того чтобы начать формировать музыкально-исполнительские навыки во вновь пришедшем ученике, очень полезно с ним познакомиться. Т.е. узнать как можно больше об интересах ребёнка, его окружении, чтобы на основе этого сделать выводы о его темпераменте, индивидуальном стиле деятельности, выученном поведении и истинных желаниях. И на этой основе строить стратегию по развитию самых явных и ярких способностей ученика.

СОЗДАНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ИСТОРИИ «ЛЕГЕНДА О СИМ ЧХОН»

Ким А.Е.,

преподаватель хореографии

Искусство танца всегда было и остается важнейшей составляющей корейской культуры, зеркалом, отражающим и ее традиции, и современные идеологические установки и эстетические вкусы. Танец на протяжении веков оставался одним из стержневых элементов корейской культуры. Будучи искусством синтетическим, объединяющим слово, движение, музыку, сценографию, танец вбирал в себя религиозные представления, мифы и легенды, а так же особенности уклада жизни и обычаев народа.

Отличительная черта корейских танцев – это множество сложных деталей и замысловатых па. Народные танцы выглядят живыми и динамичными, религиозные увлекают размеренностью и плавностью, придворные впечатляют легкостью и затейливыми позициями, а сюжетные сказки и легенды заставляют зрителя задуматься.

Написание танца - состояние души, когда идет наплыв мыслей и идей, выдумывая истории, и наоборот давно существующие. Идея танца и его сюжет рождаются не сразу, и не в тот момент, когда ты этого хочешь, а обычно это бывает спонтанно и неожиданно, и тогда хореограф с помощью своих традиционных языковых средств, создает танцевальную речь, в которую вкладывает свои чувства, мысли и переживания. На стиль, характер исполнения, образы, представленные в танце, существенно влияет личность и вкус хореографа, ему в данном случае дается полный простор для творческого мышления и фантазии. Создание номера не может строиться по какому-либо шаблону или стандарту, каждая тема наводит сочинителя к своей особой форме воплощения, и теми инструментами, которыми он будет доносить свою идею.

У каждого хореографа постановочный процесс проходит по-разному, каждый идет к цели своими путями. Но, приступая к работе, руководитель должен помнить, что при работе с сольным или массовым танцем — он всегда обязан следовать основному закону драматургии. Различают пять основных частей танца: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка. Конечно, есть постановки и бессюжетные, но тогда кульминация должна быть соответствующим пластическим решением, наиболее интересным рисунком танца, наиболее ярким хореографическим текстом, т.е. композицией танца.

Прежде чем приступить к созданию хореографической постановки нужно определиться с замыслом, либо с музыкальным материалом. Замысел – это идеальный вариант при создании хореографического номера, но при этом нужно учитывать наличие композитора, который создаст **музыку для номера**. На сегодняшний день большинство

хореографов отталкиваются все же от музыки, так как это более доступный и малозатратный вариант для решения проблемы.

Внутренний взор хореографа – это своеобразный фильм, где звучит музыка, возникают сначала смутные пластические и цветовые ассоциации, а затем всё более чётко вырисовывается цельный танец, со всеми его событиями и образами. Видится также и декоративное оформление, цвет и форма костюмов, необходимая бутафория, реквизит, сценическое освещение.

Рисунок танца, характер движений - всецело зависит от музыкального материала, на основе которого сочиняется данный танцевальный номер. В танце, так же как и в музыке, где одна фраза логически переходит в другую, один рисунок должен сменять другой. С началом новой музыкальной фразы начинается и новое танцевальное движение. Если имеется повтор музыкальной темы или её развитие, постановщик должен отразить либо в движениях, либо в развитии уже использованного рисунка. Музыка в любом своем проявлении, прежде всего, создаёт содержательную основу танца, давая развитие эмоционального состояния образов. Сопоставляя разные его стадии, музыка предлагает танцу действенную линию для пластических характеристик действующих лиц и событий.

Найдя красивую и подходящую музыку для исполнителей, можно начинать думать о замысле, который соответствует характеру, стилю, темпу и динамике музыкальной композиции.

За основу танцевального номера учебно-творческого коллектива ДШИ «Этнос» «Фиман» взята «Легенда о Сим Чхон», в которой девушка приносит себя в жертву богу моря, ради своего слепого отца, взамен на его зрение.

Жила Сим Чхон в подводном царстве беспечной жизнью в окружении заботливого морского царя, который по своей доброте отпускает девушку на сушу к прозревшему своему отцу.



Жанр и вид постановки – драматический, народный, драматургия произведения происходит в период Чосон. Голубые костюмы и веера символизируют морскую тематику. Видеопрезентация морских пейзажей погружает в место действия. Танцевальные костюмы отражают национальность и эпоху. В танцевальной постановке задействовано 9 исполнителей.

Создание танцевальной истории «Легенда о Сим Чхон» началось с подбора музыкального материала. За основу взято музыкальное произведение композитора И Че Вон. Его музыка, на наш взгляд, наибольшим образом отражала сюжетную линию легенды.

Однако, автор танцевальной постановки решил развить идею пленения Сим Чхон девушками подводного царства. С помощью хореографических средств показана история доброй и доверчивой героини, которая поверила в дружбу незнакомых девушек, тем самым ставшей пленницей моря.

В экспозиции главная героиня Сим Чхон показывает свою доброту и отзывчивость, и при встрече новых героев - незнакомых девушек, она так же открыта и доверлива.

В завязке девушки танцуют и демонстрируют своё гостеприимство и дружбу. В развитии действия главная героиня начинает понимать, что девушки задумали оставить её в подводном царстве. В кульминации девушки настойчиво заманивают её волнами (веерами), чтобы героиня не смогла выйти из воды. Заканчивается номер мгновенно, оставляя девушку в подводном царстве.

Таким образом, создание танцевальной истории – это выражение мыслей и чувств, которые воплощаются хореографом с помощью пластики, музыки, костюмов, атрибутики и современных технических средств.

Интернет-ресурсы:

1. Корейский танец [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%B5%D1%86 (дата обращения: 15.04.2021).

2. Сим Чхон. Добродетельная дочь - корейская народная сказка. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://skazki.rustih.ru/dobrodetelnaya-doch/> (дата обращения: 12.02.2021).

3. Верная Чхунхян: Корейские классические повести XVII—XIX вв. [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://librebook.me/vernaia_chhunhian__koreiskie_klassicheskie_povesti_xvii_xix_vv (дата обращения: 19.03.2021).

4. Методическая разработка «Хореограф как автор танца [Электронный ресурс] — Режим доступа: <https://nsportal.ru/kultura/iskusstvo-baleta/library/2016/11/10/metodicheskaya-razrabotka-horeograf-kak-avtor-tantsa> (дата обращения: 11.03.2021).

5. Искусство балетмейстера. Композиция и постановка танца: учеб. пособие / А. В. Мелехов ; Урал. гос. пед. ун-т. — Екатеринбург, 2015. — 128 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/2885/1/uch00033.pdf> (дата обращения: 12.02.2021).

Особенности обучения педализации в классе ОКФ

*Левит Л. В.,
преподаватель ОКФ*

Обучение игре на фортепиано – сложный и многогранный процесс. Одной из проблем фортепианного исполнительства является педализация, важнейшее свойство и качество фортепианной игры. Несмотря на изучение педализации в классе фортепиано, учащиеся и преподаватели музыкальных школ испытывают трудности с грамотным применением педали.

Данная проблема – одна из труднейших в фортепианной педагогике, так как менее всего поддается систематизации, а без педализации невозможно воспитать чуткого, грамотного пианиста. К применению педали надо подходить очень тонко и индивидуально. Педаль меняет качество звука, окраску, насыщенность, поэтому вопросы педализации всегда были, есть и будут актуальны в фортепианной методике. Обучение педализации абсолютно неотделимо от звучания музыки, от живого ее исполнения и начинать его надо в младших классах.

Педализация и ее технические особенности

Фортепиано заявило о себе в эпоху рококо (это переходный период от барокко к классицизму). Его появление вызвало к жизни новые жанры, изменило репертуар ансамблей и оркестров. Динамические возможности позволили фортепиано стать солирующим инструментом. Изобретение этого инструмента изменило характер всей европейской музыки. Значительно расширился круг любителей фортепианной музыки, росло количество композиторов, получивших признание благодаря музыке для фортепиано.

Начало XVIII века ознаменовалось появлением фортепиано – это струнный клавишно-молоточковый инструмент, звук в котором извлекается ударом молоточка о струны. В нейтральном положении струны соприкасаются с демпферами (глушителями). При нажатии на клавишу от струны отделяется демпфер, чтобы струна могла свободно звучать, по нему ударяет молоточек обитый войлоком.

К концу XVIII столетия инструмент усовершенствуется: увеличивается диапазон до 88 полутонов, появляются педали. В современных инструментах 2 или 3 педали. Принцип работы педалей следующий:

- **правая педаль** поднимает сразу все демпферы и после отпускания клавиши струны этого звука продолжают звучать, кроме того начинают вибрировать все остальные струны инструмента. Правая педаль используется для того, чтобы исполнить последовательность звуков *legato*, особенно, когда в силу технических сложностей это невозможно сделать пальцами и обогатить звук обертонами.

- **левая педаль** ослабляет силу звучания, смягчает звук. При нажатии на педаль в пианино молоточки приближаются к струнам, а в рояле молоточки сдвигаются вправо. Обозначается левая педаль в нотах *una corda*, а снятие *tre corde*.

- **средняя педаль** (появилась в 1862г.) педаль *sostenuto*, избирательно поднимает демпферы: при нажатии клавиши остаются поднятыми до снятия педали.

Безграничные возможности педали, условность ее обозначения и индивидуальный подход к педализации пианистов затрудняют выработку общих положений. До самого последнего времени попытки методически обосновать приемы художественной педализации, равно как и предложения изменить и уточнить способы обозначения педали в нотном тексте не увенчались полным успехом.

Виды педализации.

В педагогической практике обычно педали характеризуются как «запаздывающие», «синкопированные», «одновременные» (как говорят, взятые «вместе» со звукоизвлечением). Эта терминология в литературе многими различно истолковывается. Существует и классификация педалей на мелодические, гармонические, ритмические, динамические и др. Каждая педаль может быть и мелодической и гармонической и ритмической. Нередки случаи, когда педаль подчеркивает только или преимущественно гармонические, мелодические, динамические, ритмические, акустические элементы произведения. Уложить в несколько элементарных общих характеристик всю многогранность и все разнообразие особенностей и колоритов звучаний при использовании педалей невозможно.

Осветить и раскрыть сущность педализации можно, исходя, с одной стороны, из основных, и противоположных друг другу характеристик педалей: «прямая педаль» и «запаздывающая» и с другой – из функций педализации. В практической деятельности чаще всего используются выше перечисленные педали.

Прямой педалью называется педаль, которая нажимается и снимается в пределах одной гармонии, мотива или фразы, в пределах одного и того же такта или части его. Протяжение прямой педали находится в рамках педализируемого музыкального построения, как бы внутри его, и все действия педалью находятся в органической связи с элементами именно этого отрезка музыкального построения. Снятие прямой педали происходит в связи с окончанием мотива, фразы. Прямая педаль никогда не додерживается до следующего музыкального построения. Прямые педали прерывны, они существуют самостоятельно внутри музыкального построения, вне зависимости от предыдущего или следующего музыкального построения.

Очень часто употребляется запаздывающая или синкопированная педаль, при использовании которой следует избегать следующих ошибок:

1. Запоздывающая педаль не означает медленно взятая. Такая педаль может не захватить бас, лишит произведение фундамента.

2. Другая неточность – судорожно взятая педаль, или как говорят «беспросветная» обеспечит захват лишних звуков и в итоге – педальная грязь.

Структура навыка педализации

В настоящее время остается актуальной задача установления структурных составляющих навыка педализации.

Педагогу, прежде чем начинать работать над педализацией, что-то формировать, необходимо четко представить себе не только что надо педализовать, но и, как и когда надо действовать педалью. А также, какие именно составляющие навыка необходимо формировать у ребенка, в чем он испытывает затруднения.

Процесс обучения игре на фортепиано делится на несколько этапов. Формирование же и развитие навыка педализации – это непрерывный процесс. Практические трудности педализации возникают с того момента, когда учащиеся впервые знакомятся с педалью, механически следуют ее обозначению и не всегда получают удовлетворительный результат. Проходит немало времени, прежде чем он осознанно овладевает педалью на материале музыкальных произведений, проходимых с другими целями. В ходе занятий формирование навыка совершенствуется. Не секрет, что успешному освоению навыка педализации способствует грамотно подобранный репертуар с учетом индивидуальных особенностей каждого ученика. Яркие, в художественном смысле произведения, мотивируют его на осмысленное освоение различных видов педали.

К сожалению, бытует мнение, что учить педализации незачем: педаль настолько «слышна», а нажатие педали столь простое движение, что нет никакой необходимости указывать, где и как ее надо брать. Педагог, якобы, должен только поправлять отдельные неправильности, создающие грязное звучание. С этим невозможно согласиться. Ученика нельзя только поправлять, его надо учить слушать себя, учить приемам педализации, направлять.

Остановимся подробнее на анализе составляющих навыка педализации. Основным и главным компонентом навыка педализации можно назвать слуховой контроль. Применением педали должен всегда управлять слух. Слух – руководитель ноги на педали. Именно слуховой контроль определяет качественное применение педализации. Следующий компонент навыка педализации – это владение техникой педализации. Не следует думать, что педаль – это аппарат, который следует только нажимать и снимать; это не простой процесс. Педаль можно нажать до самого дна, нажать слегка, можно снять быстро, можно снять постепенно – все это играет роль. Мастерство педализации можно воспитывать, как и мастерство игры руками. Хорошее владение техникой педализации – это, прежде всего отсутствие вредных напряжений, точная координация всех

действий. Полное единство всей системы: пианист – его пальцы, руки, уши, ноги.

Таким образом, основными компонентами навыка педализации являются:

1. Слуховой контроль
2. Владение техникой педализации
3. Осознанный подход к звуковому воплощению замысла произведения.
4. Анализ жанровых и стилистических особенностей произведения.

Именно эти навыки педализации необходимо формировать у учащихся для выполнения художественно-исполнительских целей.

Научить педализации – это значит, прежде всего, слушать и вслушиваться в оттенки звучания, воспитывать вкус к педальным краскам, к разнообразию звукового колорита, научить педаль подчиняться требованиям слуха.

Педаль в фортепианной игре

Применение педали имеет очень большое значение при фортепианном исполнении. Педаль только тогда может оказывать известное художественное воздействие, когда она является краской, которая в те или иные моменты, иногда продолжительные, иногда короткие, вводится в действие. Если же мы будем всегда и все играть с педалью, педализируя при этом идеально чисто, - педаль утратит всякое свое значение.

Искусство педализации – это самое индивидуальное проявление за роялем творческой воли. Педаль играет огромную роль: только педаль придает звуку современного рояля полноту, округлость, красоту и способность резонировать; делает возможным связывание, которое без нее не поддается осуществлению. Звук, взятый отдельно, без педали, казался абстрактным, а с одновременно или тотчас же вслед за ним нажатой педалью, сразу совершенно, как бы по волшебству, изменяется: самое главное - он поет и расцветает.

Таким образом, правая педаль является для современного рояля не более или менее случайным придатком, который можно бы и откинуть, не изменяя инструмента; наоборот, она органически связана с его звучанием, без нее инструмент сразу бы потерял бы всякую художественную ценность. Применение педали имеет очень большое значение при фортепианном исполнении. Педаль только тогда может оказывать известное художественное воздействие, когда она является краской, которая в те или иные моменты, иногда продолжительные, иногда короткие, вводится в действие. Если же мы будем всегда и все играть с педалью, педализируя при этом идеально чисто, педаль утратит всякое свое значение.

Искусство педализации – это самое индивидуальное проявление за роялем творческой воли. Художественная педаль – это нечто

иррациональное, различно формируемое звукотворческой волей в процессе исполнения произведения, различно – в зависимости от типа художника, а также от инструмента, на котором играют, и от помещения, где это происходит. Педаль играет огромную роль: только педаль придает звуку современного рояля полноту, округлость, красоту и способность резонировать; делает возможным связывание, которое без нее не поддается осуществлению. Звук, взятый отдельно, без педали, казался абстрактным, а с одновременно или тотчас же вслед за ним нажатой педалью, сразу совершенно, как бы по волшебству, изменяется. Появляется нечто красивое само по себе, пусть иное, отличное от того, что было в отдельном звуке прежних клавишных инструментов, не уступающее ему в силе чувственного воздействия, но более ослепительное по красоте, жизненной полноте, богатству звуковой палитры.

Таким образом, правая педаль является для современного рояля не более или менее случайным придатком, который можно бы и откинуть, наоборот, она органически связана с его звучанием, без нее инструмент сразу бы потерял свою художественную ценность.

Употребление педали на начальном этапе

Вводя педаль в обучение, надо всегда помнить, что это не постоянное звучание, а краска, которая в некоторых случаях должна применяться для того, чтобы окрашивать те или другие моменты. Чаще всего впервые начинать применять педаль рекомендуют в пьесах спокойных, требующих медленного движения, и это позволяет обращать особое внимание на качество звучания и на сам процесс пользования педалью. Каждому ученику должно быть ясно, для чего нужна педаль именно в данном случае: надо ли присоединить бас к основной гармонии и услышать общее звучание, следует ли связать между собой несколько аккордов или далеко отстоящие друг от друга звуки мелодии, нужно ли подчеркнуть заключительные аккорды произведения и тому подобное. А для этого надо тщательно проанализировать произведение совместно с учеником, на предмет использования педали для раскрытия художественного замысла композитора; требуется особо тщательная проработка педализации, объяснение смысла применения той или иной педали. Сначала нужно создать слуховой образ, а затем через объяснение добиваться нужных приемов педализации.

Позже учащийся встретится и с тем, что при больших нарастаниях и взволнованном движении вперед в звучании возникают наложения гармоний; в кульминационных моментах появляется новый бас, меняется гармония и т.д. – надо особенно тщательно «очищать» звучание от остаточных призвуков. Поможет грамотно использовать педаль техника владения педалью. Она состоит из двух моментов: нажатия и снятия ее. Эти действия должны находиться или в связи или в зависимости от действия пальцами, то есть непосредственно от звукоизвлечения или от

звучания уже извлеченных пальцами звуков. Чтобы ярко ощутить эту зависимость, удобнее всего начинать с движения ноги на снятие педали, для чего следует раньше всего иметь педаль нажатой, а затем игрой на инструменте вызвать у ноги реакцию в форме движения ноги для снятия педали.

Движение ноги в этих случаях будет противоположно движению руки. Движение ноги для снятия педали в первой стадии обучения будет более или менее определенным и, именно, вследствие полной зависимости от звукоизвлечения, снятие педали будет как бы результатом игры на инструменте. Движение же ноги для нажатия педали должно быть более спокойным, осторожным и зависящим от звучания в данный момент уже извлеченных звуков.

Левую педаль следует употреблять только тогда, когда тихое звучание сочетается с таким изменением окраски, какое не выходит за пределы возможностей этой педали. Слишком частое употребление левой педали ведет к пренебрежению туше *pianissimo*, поэтому нельзя одобрить такое ее применение.

Формирование начального навыка педализации

Приступать к изучению педализации следует лишь тогда, когда физические возможности учащегося позволяют ему, сидя правильно за роялем, доставать лапку педали и ученик уже получил известную пианистическую подготовку, начал приучаться «слушать себя» и овладел в известной степени навыком исполнения *legato*. Практически это бывает обычно не раньше второго класса. А в первом классе ученик должен четко усвоить правильную посадку за инструментом.

Сначала следует показать, как нажимается педаль. Движение вниз и вверх должно быть бесшумным. Затем можно переходить к решению других задач: предложить ребенку извлечь полнозвучный аккорд и послушать его до момента затухания, потом вновь воспроизвести точно так же этот аккорд и подхватить его педалью. Путем сравнения становится особенно заметным, что педаль придает звучанию большую насыщенность и певучесть. В качестве первого произведения, в котором необходима педаль, подойдет произведение «Гном» Е.В.Игнатъевой, в котором педаль выполняет акустическую функцию и звучит фрагментарно, в середине, всего 2 такта, имитируя звучание колокола. Педаль надо взять на первый звук колокола и снять в конце 2 такта. В произведении И. Ткаченко «Ночной курьерский поезд» педаль звучит с первого такта и до конца произведения и меняется после глissандо перед последним аккордом – это своего рода мостик к запаздывающей педали. Произведения яркие, интересные, дети с удовольствием прислушиваются к звучанию пьес и без труда исполняют их с прямой педалью.

После этого можно перейти к упражнению связывания при помощи педали отдельных звуков. Но теперь рука снимается, и звучание

продлевается при помощи одной педали. Затем нажимается соседняя клавиша, одновременно с этим педаль поднимается, затем вновь опускается, и оба звука связываются друг с другом. Связывание звуков при помощи запаздывающей педали требует непрерывного слухового контроля особенно в момент их слияния: необходимо вовремя «подхватить» новый звук педалью, не дав ему наслоиться на предыдущий. На преодоление начальных трудностей пользования запаздывающей педалью и приобретение элементарных навыков педализации на конкретном, специально созданном художественном материале можно рекомендовать в качестве примера следующие произведения: У. Гиллок «DRIFTING CLOUDS» (Дрейфующие облака); У. Гиллок «SAIL BOATS» (Парусные лодки), Э. Тетцель «Прелюдия», Е.В. Игнатьева «Эхо» (приложение). В основе их лежит не только задача усвоения навыков пользования педалями в различных случаях, но и воспитания у учащихся соответствующего слухового контроля. Только при таком условии первоначально приобретенные навыки явятся предпосылкой художественной педализации в будущем.

Таким образом, фортепианная педаль – это самобытное и прекрасное свойство инструмента и сильнейшее средство воздействия. Одна из главных задач педали – это лишить фортепиано некоторой доли той сухости и непродолжительности звука, которая так невыгодно отличает его от всех других инструментов. Не пользоваться совершенно педалью – исключение из правил; пользоваться ею постоянно, но разумно – правило. Педаль есть неотъемлемое, важнейшее свойство и качество фортепиано.

Нельзя думать, что педаль – это аппарат, который следует только нажимать и снимать. Нельзя рассматривать ее задачи и методы в отрыве от стиля, от индивидуальности исполнителя, от тончайших особенностей произведения, от интерпретируемой нотной записи, от общего музыкального фона эпохи.

Педализация не такой простой процесс. Чрезвычайно важно знать и учитывать, что композиторы пишут очень точно то, что они слышат и желают услышать от исполнителей своих произведений. А задача преподавателя музыки помочь учащимся в этом. Знакомство с педалью начинается, когда ученик:

- достает педальную лапку, сидя правильно за инструментом;
- овладел навыками игры *legato*, получил достаточную пианистическую подготовку;
- научился контролировать слухом свою игру (слушать себя) и уже может «проверить ухом» результаты своей педализации (это приблизительно 2 класс).

Техника педализации должна развиваться в полном соответствии с художественным и музыкальным ростом учащегося. Обучение искусству педализации требует большой и кропотливой работы педагога. Тот кто

обладает настоящим вкусом, умеет тонко слушать и слышать себя и хорошо знает природу своего инструмента, сможет овладеть тонкостями педализации.

В свете всего вышесказанного, немаловажное значение имеет репертуар. На его долю приходится большая часть успеха в овладении навыками игры на фортепиано, в том числе и педализацией. Репертуар педагог должен подбирать с учетом индивидуальных особенностей ученика, заинтересовывая его интересными, яркими, образными произведениями, вызывая желание работать, преодолевать трудности в овладении искусством педализации. \

Список литературы:

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / А. Д. Алексеев. - 2-е изд., доп. - М.: Музыка, 1971. - 277(1) с. - Библиогр.: с. 275-276.
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. 2-е изд., доп. — Л.: Сов. композитор, 1979. – 352 с.: нот
3. Гельман Э. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано и способ ее обозначения. / Ред. В.А. Натансон. М.: Гос. Муз. Изд., 1954. - 116с.
4. Гольденвейзер А. Об исполнительстве /А. Гольденвейзер // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1965. -Вып. 1.-С. 35-71
5. Голубовская Н.И. О музыкальном исполнительстве/ сост. Е. Ф. Бронфин. - Л. : Музыка, 1985. - 143 с., нот.
6. Голубовская Н.И. Искусство педализации. Л.: Музыка, 1974,- 96с.
7. Гофман Й. Фортепианная игра: Ответы на вопросы о фортепианной игре / Й. Гофман. - М.: Классика-XXI, 2002. - 188с.
8. Майкапар С.М. Двадцать педальных прелюдий для фортепиано: Курс практ. и теорет. изучения основных приемов фортепианной педализации: С предисл. / Ред.-сост. С. Ляховицкая, Б. Вольман. - Л.: Музыка, 1967. - 39 с.
9. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. — М.: Музыка, 1966. – 220 с.
10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога: учебное пособие / Г. Г. Нейгауз. - 6-е изд., стереотип. - Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Планета музыки, 2017. - 253 (2) с.
11. Светозарова Н., Кременштейн Б. Кременштейн В. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. — М.: Классика XXI, 2001. – 138 с.: ил., нот.
12. Фейнберг С. Пианизм как искусство: учебное пособие / С. Е. Фейнберг . - 4-е изд., стер.- СПб: Издательство "Лань"; Издательство "ПЛАНЕТА МУЗЫКИ", 2018. - 560 с.: ноты.
13. Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники: метод. пособие для педагогов муз вузов. — М.: Музыка, 1968. – 248 с.: нот., ил.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ В КЛАССЕ СОЛЬНОГО НАРОДНОГО ПЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ВЫРАБОТКИ БАЗОВЫХ ПЕВЧЕСКИХ НАВЫКОВ

*Ляпина Л.С.,
преподаватель сольного
и хорового народного пения*

В начале своего творческого пути в роли преподавателя, мы сталкиваемся с проблемами разной сложности. Это и индивидуальный подход к каждому учащемуся, и выбор репертуара, и поиск методических материалов и другое. С целью найти наиболее эффективные способы вокальной работы, начался поиск упражнений для развития различных певческих навыков у детей.

Было огромное желание создать на уроках творческую, непринуждённую атмосферу, чтобы учащиеся, чувствовали себя на занятиях комфортно, испытывали радость и стремление к познанию певческого ремесла. Большая радость наблюдать за тем, как ребёнок начинает доверять педагогу, как раскрывается его голос, как осваивается репертуар, как он преодолевает трудности, постепенно становясь настоящим исполнителем русской песни.

Работа в классе сольного народного пения с каждым ребёнком индивидуальна. Для выработки базовых певческих навыков нам требуются специально подобранные упражнения, которые, на наш взгляд, должны быть не только полезны, но и интересны ребёнку. Для этого подбор упражнений должен быть разнообразным, универсальным, взаимозаменяемым, включающим мимику, движения головы, рук, корпуса.

В данной статье речь пойдет о подготовительных упражнениях, так как они являются базовыми при подготовке ученика к вокализации, фундамент для освоения певческих навыков.

Упражнения или, как мы их называем, *распевки*, должны быть просты и понятны, чтобы на начальном этапе ребёнок мог без затруднений повторить их за вами.

Рассмотрим упражнения, которые способствуют снятию зажимов тела и голоса. На их выполнение требуется 10-15 минут работы на уроке. Они помогают ребёнку чувствовать себя свободнее, лучше воспринимают информацию. Определённая часть упражнений преподносится ребёнку в игровой форме, но разнообразить урок поможет ваша фантазия!

Например, русская скороговорка «Ехал грека через реку, видит грека – в реке рак, сунул в реку руку грека, рак за руку грека – цап» легко трансформируется в разнообразные речевые упражнения. Ниже приводим примеры:

1. **Говорим с ускорением.** Проговорить медленно, чётко. Когда получилось сказать без ошибок, начинаем постепенно ускорять проговаривание.
2. **Вопрос – ответ.** Построчно или по фразам, по очереди (преподаватель и ребёнок), проговаривают текст с интонацией вопроса и ответа.
3. **Передача мяча.** Произносим каждое слово отдельно, проговариваем так, будто передаем мяч по очереди. Концентрируем внимание на закреплении в памяти текста.
4. **Распеть мелодию.** Учащийся самостоятельно исполняет скороговорку на придуманную им импровизированную мелодию. Можно исполнить вместе с ребёнком: на одном звуке и далее модулируя на пол тона вверх или вниз, таким образом постепенно увеличивая диапазон попевки.
5. **Говорим, хлопаем и топаем.** Проговаривая скороговорку, сопровождать ее хлопками на первую или вторую долю. Ритмический рисунок хлопков можно усложнять.

Существует множество упражнений, помогающих не только выработать певческие или дикционные навыки, но и закрепить правильную певческую установку. Во время выполнения следующих упражнений необходимо следить за точным их выполнением. Повторять не менее 6–8 раз под музыку спокойного или умеренного темпа.

Упражнения:	Цель:	Что делать:	Как делать:
На раскрепощение мышц шеи и головы	расслабить мышцы шеи и головы	наклоны головой: -влево -вправо -по кругу	наклонять голову плавно, без резких движений
Для правильной осанки	найти правильное положение плечевого отдела	отвести плечи назад, затем вперёд	ощущение, будто надеваем и снимаем пиджак
«Железный человек»	расслабить мышцы тела	зажать все мышцы, затем расслабить	нужно представить, что вы застывшая фигура (камень): все мышцы напряжены, затем полное освобождение и расслабление
«Марионетка»	выправить осанку, раскрепостить	наклон корпуса, постепенно	представляем, что вас тянет кукловод за ниточку

	корпус	поднимаемся, выравнивая спокойно локти, плечи и голову в последний момент.	
--	--------	--	--

Упражнения на дыхание:

Упражнения:	Цель:	Что делать:	Как делать:
Правильный вдох Выполнить 5-10 раз	научить, правильно дышать	набрать воздух через нос в диафрагму, затем выдох через рот	набрать воздух в диафрагму, будто надуваешь внутри себя шарик (фиксировать внимание на мышцах живота)
Экономный выдох Выполнить 5 раз	научиться распределять дыхание во фразе	вдох через нос «в диафрагму», зафиксировать и как можно дольше выдыхать на словах скороговорки: <i>«Как на горке, на пригорке было 33 Егорки. Раз Егорка, два Егорка, три Егорка и т.д.»</i> Постараться просчитать до 33	вдох через нос, выдох с проговариванием скороговорки

Упражнения для органов артикуляции:

Упражнения:	Цель:	Что делать:	Как делать:
«Пятачки» и «улыбки»	привести в тонус мышцы лица	собрать губы в трубочку, далее улыбнуться, оголив зубы	сначала – «пяточок» затем – «улыбка»

«Круговое движение губами»	привести в тонус мышцы лица	собрать губы в трубочку, далее, пяточок по кругу	представить, будто рисуем пяточком круг
«Убрать с лица комара»	расслабление мышц лица	сильно зажмуриться и расслабить мышцы лица.	представьте, у вас на носу комар и, напрягая мышцы лица, нужно его спугнуть

Подготовительные упражнения помогают не только развивать певческие навыки, но и поддерживают интерес к занятиям, формируют основы певческой и общей музыкальной культуры, осуществляют оздоровление детей, укрепляя и развивая резервы организма.

Список литературы:

1. Деряжный В.А. О принципах и методах советской вокальной педагогики.- В кн.: Вопросы вокальной педагогики; М., 1967, вып.3, с.5–45.
2. Егорычева М.И. Упражнения для развития вокальной техники.- Киев: Музыкальная Украина, 1980. – 112 с.
3. Крыжановский С.К. Упражнения для распевания.- Киев: Музыкальная Украина, 1977. – 80 с.
4. Стулова, Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. – М.: Прометей, 1992. – 271 с.
5. Жилинская С. Скороговорочные игры. Сборник репертуарно - методических материалов «Изумрудные россыпи». Посвящается 35-летию отделения «Народное хоровое пение» Свердловского областного музыкального училища им. П.И. Чайковского. Серия «В помощь народно-хоровым коллективам», выпуск - 14. - Екатеринбург: СГОДНТ, 2007 г., 75 с.

СПЕЦИФИКА РАБОТЫ АККОМПАНИАТОРА В КЛАССЕ ФОЛЬКЛОРНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

*Масов А.В.,
концертмейстер*

Главным критерием успеха в работе аккомпаниатора в классе хореографии является его взаимодействие с преподавателем-хореографом. Важным аспектом в данном сотрудничестве является полное понимание задач и целей, поставленных хореографом на каждом конкретном уроке,

т.к. концертмейстер является активным участником образовательного процесса.

Наиболее предпочтительный, близкий к идеальному показателю мастерства концертмейстера является его умение использовать музыкальный материал, имеющийся у него в багаже. Хороший концертмейстер может еще до начала разучивания и показа преподавателем-хореографом нового движения, без его анонса, буквально за долю секунды сообразить, какой необходим музыкальный материал (темп, характер и т. д.), выбрать и воспроизвести его. И достичь такого результата помогает многолетний опыт работы в классе хореографии и накопленный большой музыкальный материал за эти годы.

Мастерство концертмейстера заключается так же в умении с ходу схватывать и выполнять задачи хореографа в работе над танцевальными упражнениями или готовым танцем. Например, при разучивании элементов танца есть одни требования, а при выполнении готового танца – другие. И то, насколько быстро осуществляется взаимодействие между звеньями «задача-выполнение», зависит плотность урока, экономия времени на разучивание элементов, соответственно увеличение его на разучивание другого материала, так и продуктивность урока в целом.

В совместной работе хореографа и концертмейстера существуют различные приёмы реализации поставленных на уроке задач. Например, сигнал к началу разучивания материала может подаваться непосредственно хореографом или концертмейстером с помощью вступления (в зависимости от выбранного преподавателем-хореографом способа).

Темпоритм является еще одним очень важным аспектом в работе с детьми в классе фольклорной хореографии. Дети должны четко понять и представить темп выполняемого упражнения. Для этого аккомпаниатором предварительно дается вступление. Оно должно быть исполнено в определенном характере и темпе так, чтобы дети могли максимально точно представить себе экзерсис упражнения, а также вовремя вступить на начало мелодии. Далее, во время исполнения движения, этюда или другого упражнения детьми может быть нарушен темп в сторону замедления или ускорения. И если такое вдруг происходит во время концерта, то для выравнивания темповой линии необходимо подхватить и постепенно вести коллектив в нужное русло, дабы сохранить идеальное исполнение произведения.

Во время проведения урока концертмейстер не должен «идти на поводу у учащихся», а четко держать заданный темп, что является довольно сложной психологической задачей. Но при разучивании новых танцевальных элементов аккомпаниатору может быть поставлена задача подстроиться под темп выполнения задания учащимися.

Это может быть связано с уровнем громкости движения или музыки, а также с большим количеством исполнителей или качеством исполнения

ими движений. Например, при исполнении хореографических движений, которые заглушают звук музыки, необходимо увеличить громкость воспроизведения музыкального материала. При необходимости можно переключить регистр на более громкий, если это позволяют технические возможности инструмента.

Среди разных классов и возрастов детей существует разный уровень «темповой устойчивости», т. е. умение держать необходимый темп, особенно в произведениях, где существует несколько разнохарактерных частей. Бывает так, что дети в начальных классах идеально держат заданный темп, а при переходе в более старшие классы, те же дети начинают предлагать свой темп, отличный от заданного. И здесь концертмейстеру нужно быть готовым к развитию таких событий и возвращать их в реальное исполнительное русло. Кроме приёма увеличения громкости звука хорошо помогает такой приём, как нарочитое отклонение темпа в противоположную сторону. Например, если у детей есть патологическая тенденция к ускорению темпа, то при признаках её появления концертмейстер применяет замедление, что даёт отрезвляющий эффект и понимание вернуться к первоначальному темпу.

Так же в отдельных случаях существует приём смены жанра. Такие случаи характерны при знакомстве и первоначальном разучивании движения. Как правило, новые движения разучиваются в более медленном темпе, чем должны исполняться в идеале. Но бывает так, что ребенок в силу разных причин, не может уже выученное движение исполнить в заданном темпе. Здесь приходит на помощь умение концертмейстера переключиться на другой жанр. То есть сыграть, например, ту же плясовую в стиле марша. И здесь у ребенка появляется как бы более чёткий ориентир для выполнения движения в нужном темпе.

Так же созвучен с приёмом смены жанра приём акцентирования. При акцентировании сильной доли в музыке ребенку легче скоординировать определённое движение в нужном музыкальном отрезке, т. к. он более четко слышит сильную долю или начало мотива.

Подбор репертуара зависит от специфики направления хореографии. Если в классическом танце применяется музыка одного типа, то в классе народной хореографии, особенно приближенной к исконно-самобытному виду – другая. Здесь, в основном, используется русская народная музыка. Жанры, не типичные для фольклорной хореографии, например вальсы, фокстроты и другие, как и музыка других народов, а так же классическая музыка исключены. В репертуаре концертмейстера народной хореографии необходимо иметь музыку разного характера и структуры. В основном используется плясовая и хороводная музыка с размером две четверти и четыре четверти. Несколько реже используется музыка на три четверти, как бы объединенная по два такта. Например: «Посею лебеду на берегу», «Молодка». Для младших классов подбирается музыка со структурой, соответствующей разучиваемому движению. То есть такая, где темп,

характер и длительности музыки будут совпадать с разучиваемым движением. А уже после усвоения материала можно поменять музыку, чтобы она не была привязана к движению, так как в использовании движения в танце будет звучать другой музыкальный материал. Более старшие дети уже должны воспринимать параметры музыки самостоятельно и исполнять движения без «подсказки».

Таким образом, преподаватель и аккомпаниатор на уроках фольклорной хореографии создают условия для развития способностей каждого учащегося. И от того насколько продумана и организована их совместная работа зависит качество преподавания и качество танцевальных постановок.

ОСНОВОПОЛАГАЮЩАЯ РОЛЬ БЛОКФЛЕЙТЫ ПРИ ПЕРЕХОДЕ В ОБУЧЕНИИ НА ПОПЕРЕЧНУЮ ФЛЕЙТУ

Мухин Д.П.,

преподаватель по предмету

«Народный инструмент (блок-флейта)»

Блокфлейта - один из самых древних духовых инструментов. Модификации её известны с незапамятных времен почти у всех народов. В Европе единый тип блокфлейты сложился в эпоху Ренессанса, тогда же она нашла широкое применение в профессиональной музыке. В качестве солирующего инструмента блокфлейта продолжала привлекать внимание вплоть до второй половины XVIII столетия.

С середины XVIII века блокфлейту вытеснила поперечная металлическая флейта, обладающая более широкими исполнительскими возможностями.

Среди детей, играющих на различных инструментах, много будущих оркестрантов-духовиков. Особенности обучения игре на духовых инструментах заключается том, что дети начинают заниматься позднее, чем на других инструментах. Чтобы не было отставания в их музыкальном развитии, возникла необходимость найти и предоставить ребенку пяти-шести лет инструмент, доступный для него: легкий по весу, удобный в аппликатурном отношении, несложный в обращении. Именно таким инструментом является блокфлейта. Аппликатура блокфлейты во многом идентична аппликатуре флейты, гобоя, кларнета и даже фагота.

В настоящее время блокфлейта занимает важное место системе музыкального образования России. Игра на блокфлейте, по степени важности для начального музыкального образования, уступает разве что пению. Роль этого инструмента в музыкальном образовании трудно переоценить, как бы к этому не относились сами педагоги.

У ребенка в возрасте семи лет происходит резкий переход от игровой деятельности, характерной для детей в дошкольный период, к учебной

работе, которая требует больших психических и физических усилий, педагог должен помочь учащимся пройти этот этап развития безболезненно и сформировать у ребенка желание учиться в музыкальной школе.

Одна из основных проблем музыкальной педагогики - это развитие ребенка без физической и психологической перегрузки. К сожалению, освоение многих инструментов требует от ребенка чрезмерных усилий, что часто приводит к приостановке или прекращению музыкальных занятий. Он начинает бояться всего, связанного с музыкой. Блокфлейта в таких случаях часто оказывается спасительной. Блокфлейта – прекрасный сопутствующий инструмент для юных пианистов, исполнителей на струнных инструментах и духовиков. В любом случае блокфлейта всегда помогает музыкальному развитию, укрепляет здоровье носоглотки и легких.

Блокфлейта помогает также на ранних этапах выявить детей, имеющих качества необходимые для продолжения обучения на других музыкальных инструментах.

Важной ролью при переходе на поперечную флейту является исполнительское дыхание.

Блокфлейта не требует от исполнителей больших объемов воздуха, а при обучении на другом духовом инструменте дыхание увеличивается и со временем мы понимаем, почему воздух для музыканта-духовика, как вода для путника в пустыне.

На что нужно обратить внимание при покупке инструмента. Блокфлейта – прекрасный инструмент для музицирования в кругу друзей, на природе, прекрасное средство расслабиться и отвлечься от окружающей вас суеты (например, в автомобильной пробке). Поэтому у преподавателя будет собственное мнение по поводу приобретения инструмента. Самые дорогие блокфлейты обычно делают из древесины плотных пород: палисандра, бубенги, гренадилы или чёрного дерева. В более дешевых моделях используется клен, груша, слива и другие фруктовые деревья. Однако, чем плотнее древесина, тем ярче звук. Пластиковый инструмент никогда не сравнится с хорошим деревянным инструментом. Зачастую, высококачественная пластиковая блокфлейта превосходит посредственный деревянный образец. Среди недостатков пластика следует отметить резкий, стеклянный звук. Кроме того, в них быстро накапливается влага. Существует две системы блокфлейт – это «барочная» и «немецкая». Внешне они ничем не отличаются, а лишь в аппликатуре. Для начинающих предпочтительно «немецкая» система, а для учащихся средних и старших классов – «барочная».

Блокфлейта стала именно тем инструментом, который сыграл решающую роль в обучении игре на поперечной флейте. Общее музыкальное воспитание с пяти - семилетнего возраста, ознакомление учащихся с богатой литературой, как старинной музыки, так и

современной, несомненно, компенсирует некоторые постановочные, аппликатурные, амбушюрные и другие различия, которые возникают при переходе с блокфлейты на любой другой духовой инструмент.

Поперечная флейта является наиболее подвижным из всех музыкальных духовых инструментов. Удобный механизм флейты допускает исполнение блестящих быстрых мелодий, трелей, всевозможных скачков на большие интервалы, арпеджио и сложных технических пассажей во всем диапазоне инструмента.

Начинать извлечение звуков на флейте нужно не на полном инструменте, а на его верхней части – головке. Для этого нужно встать перед зеркалом, взять большим и указательным пальцами обеих рук головку флейты и поднести к центру нижней губы так, чтобы звуковое отверстие находилось напротив бороздки на верхней губе. После этого губную накладку плотно приложить к нижней губе и затем, сделав вздох и сомкнув углы губ, оттолкнуться кончиком языка от их средней части, произнося слог «ту», вдувая струю воздуха в звуковое отверстие головки флейты. Причиной отсутствия звука или его плохого качества может быть несовпадение положения щели между губами учащегося и звуковым отверстием.

Первые извлекаемые звуки головки флейты должны быть продолжительными, хотя бы в пределах половинной ноты и по возможности громкими. Со временем продолжительность звуков и их громкость следует увеличивать. Перед тем как перейти к извлечению звуков на инструменте необходимо ознакомиться с некоторыми характерными особенностями постановки при игре на большой флейте.

Под «постановкой» следует понимать положение корпуса исполнителя, способ держания инструмента, прием извлечения звука и характер исполнительских движений. Корпус необходимо держать прямо, плечи несколько развернутыми и локти слегка приподнятыми, чтобы грудная клетка не была сжатой, и дыхание было свободным.

Во время игры, стоя или сидя, флейту нужно держать двумя руками в горизонтальном положении параллельно полу. При этом флейта в верхней части удерживается нижней челюстью, опирающейся в головку и основание третьей фаланги указательного пальца левой руки.

Положение рук на инструменте должны быть такими, чтобы обеспечивалась наибольшая независимость движений каждого отдельного пальца. Запястья рук должны находиться в естественной положении, не выпячиваясь, и не прогибаясь, сохраняя свободу кистей рук.

Начиная с извлечения самых первых звуков, необходимо пользоваться диафрагмальным дыханием, стараться играть на опоре сначала звуки четвертными, половинными длительностями, потом целыми. После проигрывания длинных звуков следует закреплять их на простых легких упражнениях, мелодичных этюдах, детских песенках, народных мелодиях и

т.п. Затем можно переходить к изучению гамм до одного знака различными длительностями.

ОСОБЕННОСТИ ИГРЫ НА ДАНСО В АНСАМБЛЕ

*Пак Ван Сун,
преподаватель,*

руководитель ансамбля игры на дансо.

Дансо (кор. 단소) – продольная корейская флейта с открытым свистком. Прямой родственник японской сякухачи и китайской сяо.

Дансо - солирующий инструмент, также используется в смешанном составе ансамбля корейских национальных инструментов. На дансо играют традиционные, фольклорные и современные произведения. Под аккомпанемент дансо поют песни и читают сиджо (жанр корейской лирической поэзии). Диапазон дансо – 2 октавы. Нотный текст

записывается в традиционной корейской музыкальной нотации «Чонганбо».

仲	중
林	임
無	무
潢	청황
汰	청태
沖	청중
淋	청림

Дансо - инструмент не транспонирующий, поэтому инструмент записывается в реальном звучании. Первый звук начинается с ноты фа (тэ), ми бемоль (хван), ре бемоль (му), си бемоль (им), соль бемоль (чун) С таким инструментом возможен ансамбль с дяngo, фортепиано, каягымом. В смешанных ансамблях, каягым и

дяngo часто выполняют роль аккомпанирующих инструментов, где дансо исполняет основную партию.

Так как дансо не транспонирующий инструмент, учащимся на каягyme необходимо подстроить тональность к звукам дансо. Предварительная настройка звуков начинается с ноты фа «тэ». Партитуры дансо записаны значками «Чонганбо». Учащимся на дансо необходимо знать не только расшифровку значков, но и основные корейский ритмы, и быстро ориентироваться в партитурах.

В ансамбле с 12-струнным каягымом в основном исполняются корейские народные песни и произведения: «Ариран», «Нодылькамбён», «Чиндо ариран», «Мильян ариран», «Пуннёнга», «Доради тарён» и др.

Сложность игры в ансамбле заключается в строе звуков, аранжировке произведений. Учащимся необходимо удерживать строй звуков, передать манеру игры корейской национальной музыки.

В корейской традиционной музыке очень часто меняется в мелодии метроритм, темп. Дяngo в составе ансамбля дансо и каягым выступает в роли дирижера. Он четко должен держать темп и метроритм на

протяжении всего произведения. Очень часто в нотных партитурах дансо встречается ритмы: «Куткори»(3/4, 12/8 размер) «Семади чандан».

Ансамбль предусматривает слаженность игры единство штрихов, динамических оттенков, звуковой баланс между инструментами.

Дансо с 25-струнным каягымом возможно исполнять более современные мелодии, так же вместе под «-»фонограммы.



В музыкальном мире есть одна незаменимая для профессиональных музыкантов, но незаметная для любителей специальность – концертмейстер. Дансо отличается строением, особенностями звукоизвлечения, спецификой исполнения. Все это необходимо учитывать концертмейстеру при аккомпанементе. Очень часто на плечи концертмейстера ложится работа по импровизационной аранжировке на фортепиано, так как в основном в нотных партитурах дансо отсутствует аккомпанемент. Концертмейстер необходим на каждом этапе работы – от выбора

программы и разбора произведения до итога проделанного пути – выступления на сцене.

«Минусовая» фонограмма - запись музыкального произведения, в котором отсутствует одна партия, обычно вокал или солирующий инструмент. Под такую запись учащийся имеет возможность сам исполнить отсутствующую партию. Использование фонограмм в процессе обучения дает очень хорошие результаты, интерес к занятиям возрастает. Игра под фонограмму расширяет музыкальный кругозор учеников, развивает умение слушать и слышать записанный аккомпанемент. Также развивается музыкальный слух, внимание при исполнении. В исполнении важен темп. Именно темп способствует точной передаче характера музыки. Ученик должен четко представлять, в каком темпе он будет играть, попасть в нужный темп, контролировать свою игру, не допуская расхождения с фонограммой.

Наиболее серьезной проблемой в ансамблевой игре является синхронное звучания. В ансамбле учащиеся должны слушать друг друга, вместе совпадать во времени сильных и слабых долей такта, уметь держать строй звуков.

Игра под «минусовую» фонограмму требует предельной концентрации внимания, так как нужно совпасть с записанным сопровождением. Нужно



уметь контролировать игру, не допуская расхождение с фонограммой. Играя под такой аккомпанемент можно ощутить себя маленьким артистом.

Обучающиеся в ансамбле с большим интересом изучают новый материал урока, так как в репертуар входят не только корейские народные, но и современные произведения.

Также, на уроках ансамбля развиваются навыки ансамблевого музицирования, расширяется музыкальный кругозор, формируется художественный вкус, воспитывается слуховой самоконтроль и исполнительская ответственность учащихся. При этом создается творческая атмосфера, необходимая в совместной работе, умение слышать и трактовать свою партию как часть совместно исполняемого произведения. Вместе с тем, развиваются и закрепляются навыки чтения нот с листа. Благодаря ансамблю учебный и концертный материал пополняется яркими, интересными произведениями.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ПРИ ПОДБОРЕ МУЗЫКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА ДЛЯ ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА В КЛАССЕ ФОЛЬКЛОРНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Попова Н.И,
концертмейстер

Первоочередной задачей концертмейстера является подбор музыкального репертуара, создание музыкальной атмосферы урока, ведь музыка помогает понять эмоциональную основу танцевальных движений, сделать их более выразительными.

Подбор музыкального материала на занятиях хореографии ведется концертмейстером в соответствии с программными требованиями хореографа.

Основные принципы подбора музыкального материала:

Во-первых, необходимо изучить основную танцевальную терминологию, чтобы знать - о каком упражнении идет речь. Музыкальные термины итальянского происхождения, а хореографические – французского. Поэтому концертмейстер должен понимать педагога-хореографа, чтобы правильно подобрать музыкальное сопровождение к тому или иному упражнению.

Во-вторых, концертмейстеру необходимо знать, как то или иное упражнение исполняется. Чтобы четко представлять себе структуру упражнения, накладывая на него музыкальное произведение, правильно делать акцент, динамическими оттенками помогать движению. А самое главное – научиться соотносить это упражнение с музыкальным материалом – уметь ориентироваться в нотном тексте, в том числе по памяти, соотнося музыкальный материал с начинающимся движением

танца. Дело в том, что педагог может остановить упражнение в любом месте или начать отрабатывать какой-либо кусок упражнения отдельно. Также надо быть готовым к импровизационным моментам, вариативности исполнения при разучивании нового элемента, например, только с группой мальчиков, или девочек и пр.

В-третьих, особенность работы концертмейстера-баяниста народного танца хореографии заключается в том, что он должен уметь оформить учебные занятия на любом этапе обучения. В связи с этим необходимо знать возрастные особенности детских групп.

Технология подбора концертмейстером музыкальных произведений базируется на:

- знаниях традиционных форм и этапов обучения детей хореографии;
- знаниях форм построения занятий, обязательных импровизационных моментов;
- знаниях хореографической терминологии (в частности, на французском языке);

К подбору музыкальных фрагментов предъявляются требования по следующим моментам:

- характеру;
- темпу;
- метро-ритму (размер, акценты и ритмический рисунок);
- форме музыкального произведения (одночастное, двухчастное, трехчастное, вступление, заключение).

Музыкальные фрагменты для занятий в хореографическом классе, должны обладать следующими свойствами:

1. Квадратность. На начальном этапе очень важно, чтобы произведение можно было разбить на квадраты. Это значит, что одно движение делается 4 раза: крестом—вперед, в сторону, назад, в сторону. Квадрат состоит из тактов в размере 2/4 или 4/4. В дальнейшем, по мере обретения танцевальной техники, темп ускоряется, но квадратность остается. Составляется, например, комбинация из двух движений по квадрату – это равно фразе из восьми тактов, одно движение – 1 такт, или три движения по квадрату равны 12 тактам.

2. Определенный ритмический рисунок и темп. Для исполнения таких движений, как port de bras, ритмический рисунок не имеет особого значения, но имеет значение темп. Он должен быть медленным и мелодия должна быть лирической, так как движения исполняются плавно и медленно. Для исполнения дробных выстукиваний – необходим четкий ритмический рисунок, а также присутствие синкопированного ритма. Исполнение этих движений идет в быстром темпе восьмыми нотами, в музыкальных фрагментах должны присутствовать шестнадцатые и восьмые длительности (размер 2/4 или 4/4 при медленном исполнении).

3. Наличие затактов. Любой затакт имеет немаловажное значение в исполнении движения, кроме того, он определяет темп всего упражнения.

На начальном этапе, когда движение разучивается и исполняется на сильную долю, затакт не играет решающей роли, так как движения на этом этапе исполняются в медленном темпе по квадратам на сильную долю (*battements tendus, battements tendus jetes, battements frappe*). В дальнейшем же это качество играет немаловажную роль. Любой затакт, помимо того, что определяет темп упражнения, делает музыкальный фрагмент более четким и понятным, активизирует упражнения, акцентируя слабую долю. Затакт может быть использован во всех упражнениях, так как с него легче начать исполнять движение.

4. Темповые и метрические особенности. Размер $2/4$ может употребляться для различных упражнений. Но темп исполнения и сама техника всегда различны. *Battements tendus, battements tendus jetes, battements frappes* могут исполняться в размере $2/4$ в темпах *allegro, moderato*. А упражнения *battements fondues, plie, passé par terre* - в размере $2/4$ в темпах *adagio, lento*. *Rond de jamb par terre* может исполняться в размере $3/4$, то есть, одно движение на 1 такт. Таким образом, темп замедляется до *adagio* (или одно движение - полный круг - на 4 такта. То же самое происходит и с размером $4/4$. Темп в этом размере может на различных движениях варьироваться от *lento* до *andantino*.

5. Метро-ритмические особенности. На начальном этапе мелкие длительности могут исполняться в 2 раза дольше, но при этом характер мелодии не должен искажаться. По мере выучивания движений темп ускоряется. На начальном этапе, когда идет разучивание движения, концертмейстер играет в медленном темпе, по мере выучивания темп ускоряется.

В процессе обучения хореографии осуществляются и *следующие задачи музыкального воспитания:*

- развитие музыкального восприятия метроритма;
- ритмичное исполнение движений под музыку, умение воспринимать их в единстве;
- умение согласовывать характер движения с характером музыки;
- развитие воображения, художественно-творческих способностей;
- повышение интереса учащихся к музыке, развитие умения эмоционально воспринимать ее;
- расширение музыкального кругозора детей.

Продуманный подбор концертмейстером музыкального материала с учетом основных принципов, технологий, свойств подбора музыкального материала и задач музыкального воспитания в значительной мере повышает эффективность занятия, воспринимается учениками с большим интересом, обеспечивает эмоциональную и музыкальную насыщенность урока.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СРЕДСТВ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ПРИ СОЗДАНИИ ОБРАЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ

*Пристинский А.М.,
преподаватель ОКФ*

При создании образа произведения одну из главных ролей играет использование средств музыкальной выразительности, таких как: регистр, ритм, темп, фактура, динамика, интонация, тембр, артикуляция, штрих.

Все это многообразие можно условно разделить на первичные – регистр, ритм, фактура, мелодия, и производные от них – темп, динамика, интонация, тембр, артикуляция, штрих. Иными словами, первичные – те, что написаны композитором и не могут быть изменены, и те, которые каждый исполнитель интерпретирует по-своему.

Регистр. На примере пьесы «Гном» («Картинки с выставки» М. Мусоргского), написанной преимущественно в низком регистре, автор подчеркивает образ жителя глубоких пещер. И напротив, обратившись к другой пьесе, «Воробей» А. Руббаха, написанной в среднем и верхнем регистре, рисует образ маленькой птицы. Так, с помощью определенных регистров композитор может передать в целом образ пьесы.

Ритм. Ритмическая сторона музыки является наиважнейшей составляющей образа произведения. Благодаря ритму, мы понимаем, какое действие или какой образ хотел донести до нас композитор. С помощью ритма передается характерный определенному действию ритмический рисунок. Так, в пьесе «Медведь» Г. Галыгина с помощью ритма подчеркивается характерное этому животному тяжелая поступь в нижнем регистре. С помощью ритма исполнитель может передать различные танцы – вальс, марш, польку, и даже биение сердца в Пьесе «Старый замок» М. Мусоргского.

Темп. Темп относится к тем средствам музыкальной выразительности, который каждый исполнитель интерпретирует по-своему. Используя разные темпы, исполнитель наполняет музыку разными смыслами – так, быстрый темп «Лиможский рынок» из цикла Картинки с выставки М. Мусоргского создает образ суеты, массовости, быстрой смены действий. А в пьесе «Катакомбы» из того же цикла, рисует уже образ застывшего во времени места, оцепенения, древности.

Фактура. Используя разную фактуру, исполнитель доносит масштаб действия, заложенный композитором. Обратившись к пьесе «Богатырские ворота» М. Мусоргского, мы видим использование всего диапазона инструмента, крупной техники – аккордов и октав. Благодаря такому виду фактуры и динамики в целом, достигается торжественный, помпезный образ этого произведения. И напротив, «прозрачная» фактура с малым количеством нот, можно передать утонченный, воздушный образ, как пример – «Осенняя песня» А. Алябьева.

Динамика. Динамика – одно из самых ярких выразительных средств в музыке. С ее помощью исполнитель может передать образ чего-то далекого и близкого, большого и малого, надвигающегося и отдаляющегося.

Градаций силы звука невероятное множество, от тишайшего *ppppp* до громоподобного *fffff*. Уникальность динамики в музыкальном образе заключается в неповторимости каждого исполнения, даже повторить в точности свое же исполнение невозможно. Обратившись к различным музыкальным примерам, мы можем наблюдать, как динамика определяет общий характер всей пьесы или определенной части.

Так, в пьесе «Быдло» М. Мусоргского, с помощью громкого уровня звука с постепенным угасанием рисуется образ быка, тянущего за собой груженую телегу, постепенно уходящего вдаль. Или же с помощью нарастания звучности передается приближение действия или объекта.

Интонация. Интонация – способ соединения звуков между собой в мотивы, фразы, предложения. С ее помощью мы можем передать широкий спектр образов – тревоги, вздоха, повествования, ликования, смятения, и многое другое. Так, в первой части второй сонаты Ф. Шопена передается образ тревожности, при помощи интонации коротких «вздохов» с множеством пауз. Также с помощью этой интонации – по две ноты, передается «кружение» опавших листьев в «Осенней песне» А. Алябьева.

Таким образом, систематическая и целенаправленная работа над средствами музыкальной выразительности в процессе раскрытия художественного образа эффективно развивает личность обучающегося и способствует увлечению процессом познания, осмыслению и творческому овладению учебным материалом.

Список литературы:

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой: уч. пособие. –М.: «Советский композитор», 1986.
2. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию–Ленинград, 1980. –352с.
3. Николаев А. В. Фортепианная игра: учебное пособие для фортепиано.- Музыка, 2004. –199с.
4. Средства музыкальной выразительности [Электронный ресурс] — Режим доступа:<https://soundtimes.ru/uroki-muzyki/sredstva-muzykalnoj-vyrazitelnosti> (дата обращения: 12.02.2021).

ПРОБЛЕМЫ АДАПТАЦИИ МОЛОДОГО ПЕДАГОГА В ДШИ

Сехина П.А.

*преподаватель по предмету
«Народный инструмент (балалайка)»*

Вопрос адаптации молодого педагога в ДШИ является актуальным, так как времена идут, сменяются поколения, рано или поздно в коллективе появляется молодой педагог.

Период вхождения в профессию является достаточно напряженным и одновременно очень важным для молодого специалиста. Педагог приходит в коллектив, где своя давно устоявшаяся атмосфера, свои негласные правила, взаимоотношения. Это своеобразный «испытательный срок», который может определить дальнейшее развитие молодого специалиста, а может посеять разочарование, сформировать желание остаться работать в этой школе и вообще остаться в профессии, или искать иной путь профессионального становления.

Для специалиста важно быть восприимчивым и внимательным, готовым к предстоящим трудностям, не бояться задавать вопросы коллегам, которые помогут с ними справиться, а также иметь желание развиваться и учиться новому.

Во время обучения в колледже искусств на предмете «Методика преподавания» рассматривались моменты адаптации молодого педагога в ДШИ:

- *Организационный момент.* Подразумевается усвоение организационной структуры в школе, ее особенности и условия.
- *Психофизиологический момент.* Идет приспособление к психологическим и физическим нагрузкам в условиях профессиональной деятельности.
- *Профессиональный.* Освоение молодым педагогом всех видов его деятельности в соответствии с должностными обязанностями и определенными этическими нормами.
- *Социально-психологический.* Молодой специалист приспособляется к новому обществу, нормам поведения и взаимоотношений, принимает негласные правила, традиции, заложенные в коллективе.

Но при вхождении в профессию сталкиваешься с проблемами, которые требуют ежедневного решения. Это такие проблемы как:

- преобладание теоретических знаний над практическими, трудности подготовки и проведения уроков, академических концертов и т.д.;
- недостаток знаний в работе с документацией (введение журналов, индивидуальных планов, ведомостей) делает этот аспект работы очень трудозатратным и отнимает много времени;

- проблемы коммуникации с коллегами, учениками, родителями учеников, что влияет на эмоциональное состояние и высокий уровень тревожности.

Данные проблемы упираются в недостаток опыта у молодого специалиста, которые решаются лишь путем времени. Для него очень важен самоанализ своей работы: подмечать определенные ошибки в своей профессиональной деятельности, выяснять пути их решения самостоятельно или просить совета у коллег.

На личном примере могу сказать, что моя адаптация в качестве молодого преподавателя в ДШИ проходила комфортно и по времени она заняла около 5 месяцев. Мне повезло с местом работы и коллегами, так как сама обучалась в этой же школе искусств с 5 лет, и коллеги, которые знают меня с детского возраста, оказывали помощь и поддержку на протяжении всего времени освоения на новом месте.

Особенно важную роль в становлении молодого педагога играет поддержка опытных коллег, администрации, методического работника. Но особое место занимает педагог-наставник, который знакомит с основными требованиями в работе, посещает уроки, помогает вести школьную документацию, избежать некоторых ошибок, поддерживает в трудную минуту.

Прежде всего, молодой педагог должен быть заинтересован в вопросах организации своей профессиональной деятельности, осознанно регулировать процесс самообразования, проявлять себя на открытых уроках, прочих мероприятиях, демонстрировать свои профессиональные возможности. Также он может делиться своим небольшим опытом работы с коллегами и быть открытым к свершениям для развития своей профессиональной компетентности.

По истечению первого года работы пришло понимание о значимости выбранной профессии. Профессия преподавателя по классу балалайки, очень интересна и многогранна. В настоящее время, когда народная музыка может терять свою популярность среди современных детей, вдвойне приятно делиться с детьми своим опытом игры на балалайке, прививать им любовь к делу, к музыке, к культурной истории нашей страны, также приятно видеть их успехи и интерес к своему предмету.

Таким образом, период адаптация молодого специалиста неизбежен, но морально-психологическая атмосфера коллектива, наставничество, помощь коллег помогли успешно преодолевать трудности, добиться собственных успехов, выпустить первоклассников и с желанием готовиться к новому учебному году.