



Управление культуры администрации г. Южно-Сахалинска
Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей



ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ
СЕГОДНЯ: ОПЫТ, ПОИСКИ,
ПРОБЛЕМЫ
(Сборник материалов)



г. Южно-Сахалинск
2015

Управление культуры администрации г. Южно-Сахалинска
Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей «Детская школа искусств «Этнос»

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ СЕГОДНЯ: ОПЫТ, ПОИСКИ, ПРОБЛЕМЫ

Материалы школьных педагогических чтений
26-27 марта 2015 года

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

г.Южно-Сахалинск
2015

СОДЕРЖАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ЧТЕНИЯ

«МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ СЕГОДНЯ: ОПЫТ, ПОИСКИ, ПРОБЛЕМЫ».

1. **Алешко Е.И.** Роль контрольно - измерительных материалов в оценке качества предмета «Русский фольклор»
2. **Боев А.А.** Система работы по освоению народной хореографической культуры в ДШИ «Этнос»
3. **Ворохова А.А.** Система работы по выявлению и поддержке одаренных детей и талантливой молодежи в ДШИ «Этнос»
4. **Грицук Л.П.** Некоторые аспекты работы в ансамбле в классе ОКФ
5. **Демидова Г.В.** Работа над кантиленой в фортепианном классе и классах общего курса фортепиано на раннем и среднем этапах обучения
6. **Он Мен Чун.** Предпосылки развития беглости игрового аппарата
7. **Каримова Т.С.** Чтение нот с листа – как составляющая успеха музыканта – пианиста
8. **Красноухова. Е.А.** Развитие образного мышления в начальных классах в процессе обучения детей игре на баяне
9. **Ким Су Неми** Сплетая единый многонациональный венок этнической культуры Кореи
10. **Ким А.Е.** Особенности изучения корейского национального танца для детей 5-7 лет.
11. **Ким Е.С.** Использование танцевальной атрибутики в процессе обучения корейскому национальному танцу
12. **Кордюкова М.В.** Формирование и развитие навыков чтения нот с листа на начальном этапе обучения домристов
13. **Литвинова В.В.** Детская субкультура и её значение для развития ребенка
14. **Пак Ван Сун** Национальный корейский инструмент Дансо
15. **Рогова Т.Ю.** Особенности работы с мальчиками в детском фольклорном коллективе
16. **Син Ю.С.** Дыхание ритма
17. **Урюпина И.В.** Музыкальная игра – как одно из действенных средств музыкального развития ребенка
18. **Че Ген Сун** Особенности преподавания корейского танца в разных возрастных группах детского хореографического ансамбля в ДШИ «Этнос»
19. **Чео Н.С.** Основные приёмы звукоизвлечения при игре на 12 – струнном каягыме
20. **Шубникова Н.В.** Постановка дыхания на уроках хореографии
21. **Юматова Ю.М.** Музыкальное образование сегодня

Роль контрольно-измерительных материалов в оценке качества усвоения предмета «Русский фольклор»



*Алешко Е. И., преподаватель, зав. МО НХИ,
Заслуженный педагог Сахалинской области,
Заслуженный работник культуры РФ,
руководитель фольклорных ансамблей «Круговина» и
«Ярмарка», вокального трио «Узелки», детского
народного хора «Жар-птица».*

В настоящее время система образования России, высшего, среднего, начального и в частности дополнительного образования детей в ДШИ и ДМШ, переживает существенные изменения, являющиеся следствием социальных и экономических преобразований. Использование современных информационных технологий позволяет создавать и использовать в работе с детьми методики с более широкими возможностями подачи учебного материала и оценки качества его усвоения. И неслучайно, так как создание условий для повышения качества образования детей требует поиска новых форм и методов обучения.

Если обратиться к понятию «качество», «качество образования», то в многочисленной педагогической литературе встречаются разные подходы к определению. Так, В.П. Панасюк¹ определяет качество образования как «совокупность свойств, которая обуславливает удовлетворение социальных потребностей в формировании и развитии личности в аспектах ее обученности...». С точки зрения О.В. Башлай², «качество образования можно рассматривать в узком и широком смысле. Качество образования в первом случае - это качество результатов образовательного процесса (качество знаний, умений и навыков). Качество образования в широком смысле рассматривается в трех аспектах: это качество условий образовательного процесса, качество реализации образовательного процесса, качество его результатов». И в том и другом случае авторы при измерении качества образования, результативности его должны руководствоваться некими критериями, определёнными для каждой образовательной области. Несомненно и то, что планирование, организация, положительное стимулирование и контроль способствуют повышению качества усвоения учебного материала по предметам. С этой целью составляются учебно-методические комплексы, включающие в себя поддерживающую информацию, наличие компьютерной информационной среды, включающей на современном уровне базы данных, гипертекст*,

¹ Панасюк В.П. Системное управление качеством образования в школе. - СПб; М., 1991. - С.33.

² Башлай О.В. Повышение качества профессиональной подготовки студентов факультетов искусств. - Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010. - С.14.

мультимедиа*, микромиры*, имитационное обучение*, электронные коммуникации* и экспертные системы*»³ (см. Приложение 1.).

Специфика учебных занятий по предполагаемой методике освоения предмета «Русский фольклор» состоит в органичном сочетании теоретической части (изучение специфики обрядов, праздников, верований русского народа и суеверий) с практической частью (работа с контрольно-измерительными материалами).

Учебно-методический комплекс оказывается специфической системой текстов, обеспечивающих совершенствование содержания и сопровождение усвоения материала предмета в течение всего срока обучения.

Так, например, в учебно-методическом комплексе по русскому фольклору в детской школе искусств «Этнос» разработаны и представлены:

- учебная программа;
- методические рекомендации по изучению дисциплины;
- конспект лекций, учебное пособие;
- хрестоматия музыкального материала;
- раздаточный материал (ноты, тексты);
- справочный материал, глоссарий;
- списки основной и дополнительной учебно-методической литературы;
- набор мультимедийных учебных материалов (компьютерные аудио- и видеоматериалы, презентации);
- контрольно-измерительные материалы (набор контролирующих заданий, тестов, викторин)
- ссылки на информационные ресурсы Интернета;
- компьютерные энциклопедии;
- компьютерные программы для записи и компьютерного редактирования нотного текста: «Finale», «Sibelius».

В данном УМК (автор - Е.И. Алешко) все материалы вызывают интерес к данной дисциплине не только у непосредственных пользователей - детей, но и преподавателей, студентов, всех, кто тем или иным способом связан с данным предметом.

Контроль качества усвоения материала заключается в сравнении фактических знаний с предусмотренным (заданным) планом через проверку выполнения заданий. Это могут быть:

- тест
- викторина
- контрольная работа

Образовательная технология, основанная на применении заданий в тестовой форме, возникла как следствие развития компьютерной техники, становления теории и методики педагогических измерений.

³ Марков А.И. Педагогические условия использования информационных компьютерных технологий в музыкальном образовании: дис. ... канд. пед. наук. - Ставрополь, 2004. - С.36.

Педагогический тест – это система параллельных заданий равномерно возрастающей трудности, позволяющая оценить структуру и качественно измерить уровень подготовленности испытуемых. Тесты применяются для объективизации итогового контроля результатов обучения. Для активизации же текущей учебной деятельности применяются не тесты, а совокупности заданий в тестовой или какой либо другой форме, которые в отличие от тестовых заданий, тест не образуют.

Опыт многих педагогов показал, что качество усвоения материала тесно связано с творчеством, поэтому некоторый материал основывается на творчестве учащихся, активном включении их в процесс

- сочинительства
- игры
- создания кроссвордов (см. Приложение 2)

Но творческие задания должны быть только после овладения начальным уровнем знаний. Творчество без знаний – явление спорное и сомнительное. А иногда оно может нанести и вред личности и обществу. Есть немало примеров такого рода.

Важнейшими чертами контроля является объективность и независимость. Для этого составляется алгоритм выполнения задания, точная система оценивания, предусматривающая точность толкования терминов, словарных слов.

В целях совершенствования системы контроля текущих и итоговых знаний учащихся по дисциплине разработаны бланки тестовых заданий (см. Приложение 3), которые содержат от 10 до 15 заданий разной сложности. Они подбираются по принципу принадлежности к одной изучаемой теме и называются тематическими.

В современной тестологии различают 4 типа тестовых заданий:

- задания закрытого типа (на выбор одного или нескольких правильных ответов)
- задания в открытой форме (на дополнение)
- задания на установление правильной последовательности
- задания на установление соответствия.

На уроках русского фольклора мы применяем все названные типы, но самым распространенным все же является первый.

Посмотрим пример:

Задание: Обвести кружком правильный ответ (правильные ответы, для наглядности помечены красным цветом).

Тема: Масленица.

<p><i>Когда праздновалась Масленица?</i></p> <p>1. 14 февраля</p> <p>2. На восьмой неделе до Пасхи</p> <p>3. За 40 дней до Пасхи</p>	<p><i>Сколько праздновалась Масленица?</i></p> <p>1. Один день</p> <p>2. Три дня</p> <p>3. Семь дней</p>
---	---

Другой пример, в нем несколько правильных ответов:

Задание: Отметить все правильные ответы.

Тема: Троицко-семицкие обряды

Основные праздники, входящие в состав Зеленых святок - это: 1.Троица 2.Рождество Христово 3.Купала 4.Духов день 5.Семик	Какие действия были связаны с березой? 1) Завивали 2) Заламывали 3) Сажали 4) Поливали 5) Срубали 6) Украшали
---	--

Нередко используется тип тестовых заданий на установление правильной последовательности, например совершения каких-либо ритуалов. Пример:

Тема: Традиционный русский свадебный обряд.

Задание: Запишите в нужной последовательности ритуалы свадебного действия: венчание, расплетение косы, княжой пир, хлебины, сговорки, выкуп невесты, брачная ночь, местоглядье, сватовство.

Правильно выполненное задание выглядит так (допустима запись ответа и в столбик): сватовство, местоглядье, сговорки, расплетение косы, выкуп невесты, венчание, княжой пир, брачная ночь, хлебины.

Еще один тип тестового задания – на соответствие. В начальных классах, соответствия можно указывать линией-стрелкой, в старших заполнять таблицы соответствия буквы и цифры. Пример:

Тема: Декоративно-прикладное искусство

Задание: Соедини название росписи с картинкой



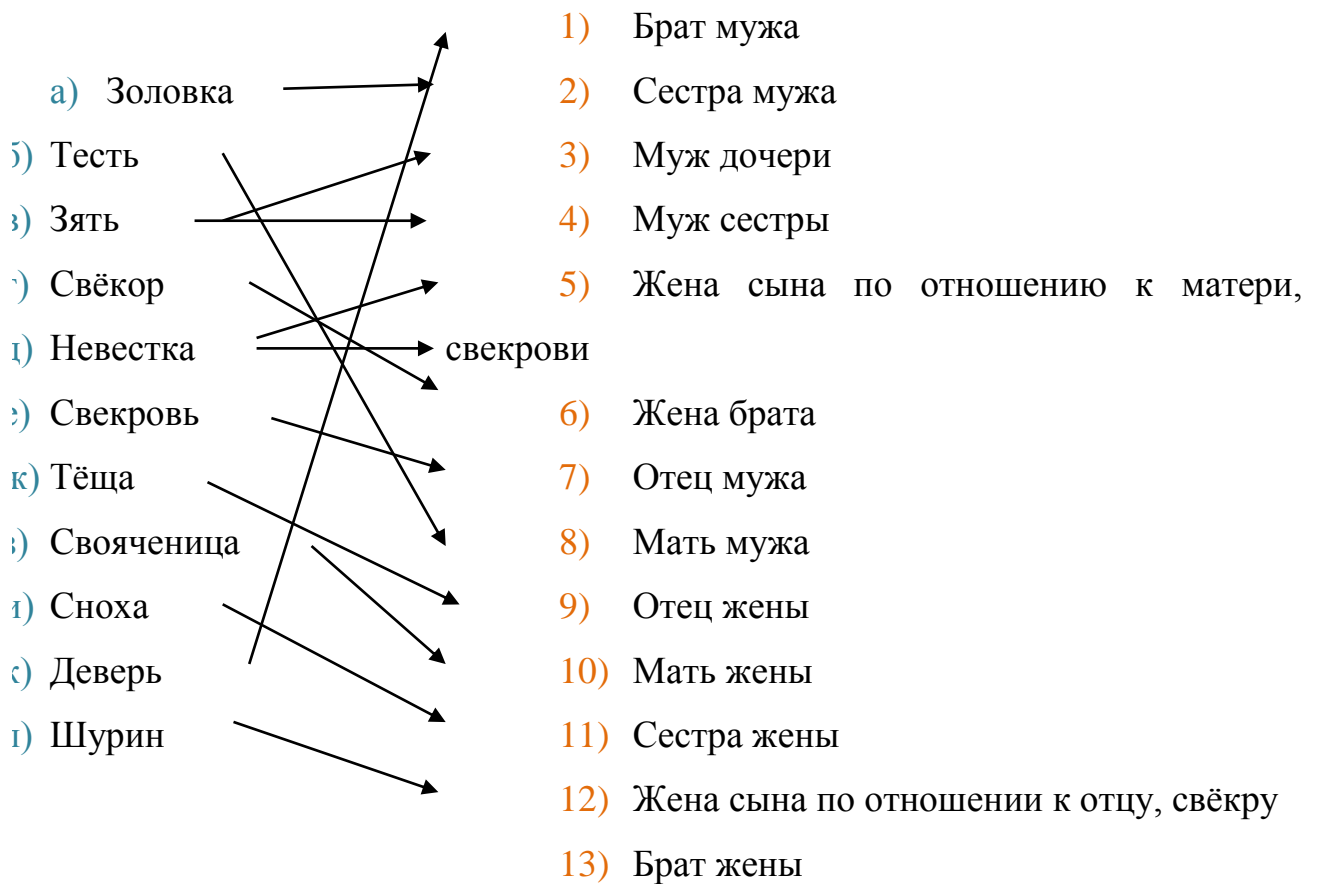
а) Городецкая роспись

б) Хохломская роспись

в) Полх-Майданская роспись

Тема: Традиционный русский свадебный обряд.

Задание: установить названия родственных отношений



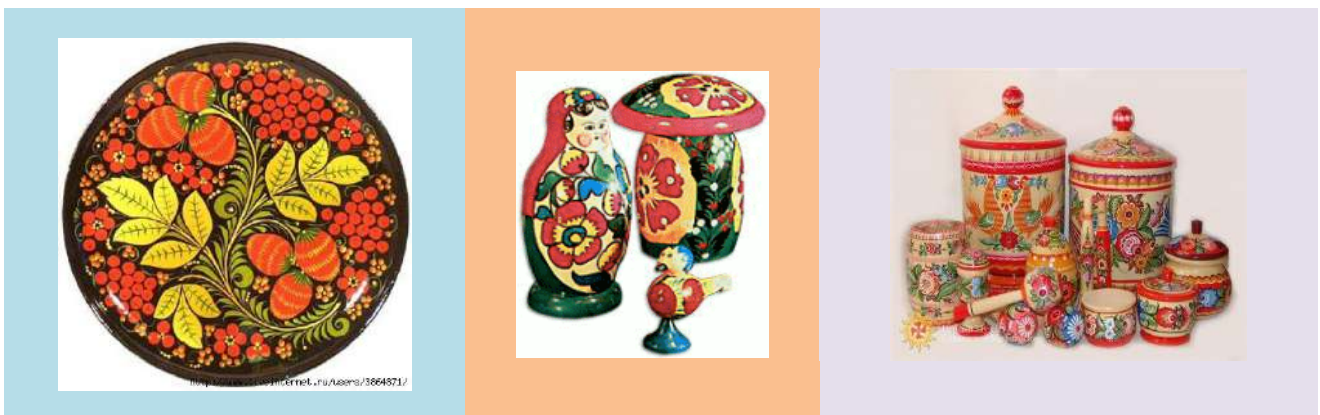
Или, не указывая соответствие стрелками, учащийся заполняет таблицу соответствий, следующим образом:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
к	а	в	в	д	д	г	е	б	ж	з	и	л

Пример тестового задания открытого типа.

Тема: Декоративно-прикладное искусство

Задание: Подпиши вид росписи



По сравнению с другими формами контроля знаний тестирование имеет свои преимущества и недостатки. Тестирование — более справедливый метод, оно ставит всех учащихся в равные условия, как в процессе контроля, так и в процессе оценки, практически исключая субъективизм преподавателя. При

помощи тестирования можно установить уровень знаний учащегося по предмету в целом и по отдельным его разделам. Сократить время опроса, опросить всех учащихся. Однако, разработка качественного тестового инструментария — длительный, трудоемкий процесс. Стандартные наборы тестов для предмета «Русский фольклор» ещё не разработаны. Также, данные, получаемые преподавателем в результате тестирования, хотя и включают в себя информацию о пробелах в знаниях по конкретным разделам, но не позволяют судить о причинах этих пробелов. Тест не позволяет проверять и оценивать высокие, продуктивные уровни знаний, связанные с творчеством. И еще, в тестировании присутствует элемент случайности. Например, учащийся, не ответивший на простой вопрос, может дать правильный ответ на более сложный. Причиной этого может быть, как случайная ошибка в первом вопросе, так и угадывание ответа во втором. Это искажает результаты теста и приводит к необходимости учета вероятностной составляющей при их анализе.

Поэтому, обращаясь к тестовым формам контроля знаний учащихся, необходимо чередовать их с другими формами проверки качества знаний: викторинами, работой с текстами, исполнением музыкальных фрагментов, проведением опроса в традиционной устной и игровой формах. Рамки данной статьи не позволяют полностью описать уже апробированный на практике контрольно-измерительный материал, описать его результаты. Находясь в постоянном поиске новых форм и методов улучшения освоения предмета «Русский фольклор» педагоги осваивают новые технологии, внедряют их в практику.

В существующих научных трудах и источниках изучения многочисленных фольклорных традиций методика раннего (начального) профессионального обучения русскому фольклору, в целом, и методика музыкального воспитания посредством фольклора (в условиях специализированного образовательного учреждения дополнительного образования детей школьного типа), в частности, представляется нам наименее проработанной областью фольклористики и музыкальной педагогики.

Приложение 1.

Терминологический словарь:

*гипертекст** - текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов...

*мультимедиа** - интерактивная система, обеспечивающая одновременное представление различных медиа — звук, анимированная компьютерная графика, видеоряд.

*микромир** (МММ, micromir) — многоплатформенный текстовый редактор, созданный на мехмате МГУ в 1980-х годах. Использовался как профессиональный, но более известен своим применением в учебном процессе в школе, ПТУ и вузе.

*имитационное обучение** - обучение на тренажерах и базовых манекенах, могут помочь в тренировке простых практических навыков и

обеспечить прекрасное введение в принципы обучения, основанного на имитации.

*электронные коммуникации** - это очередной этап развития социальных коммуникаций, когда информация, возникающая в устной (физиологической и письменной (виртуальной) формах переводится в электронную.

экспертная система (ЭС, англ.) — компьютерная **система**, способная частично заменить специалиста-эксперта в разрешении проблемной ситуации. Приложение 2.

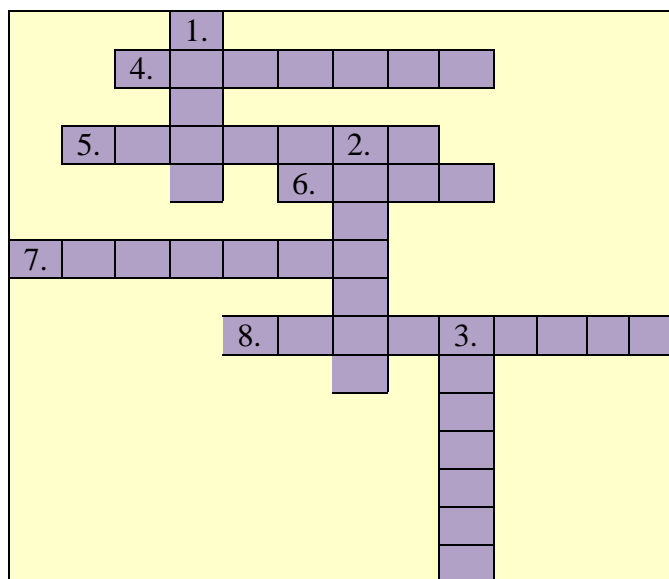
Вопросы к кроссворду на тему «Поселения»

по вертикали:

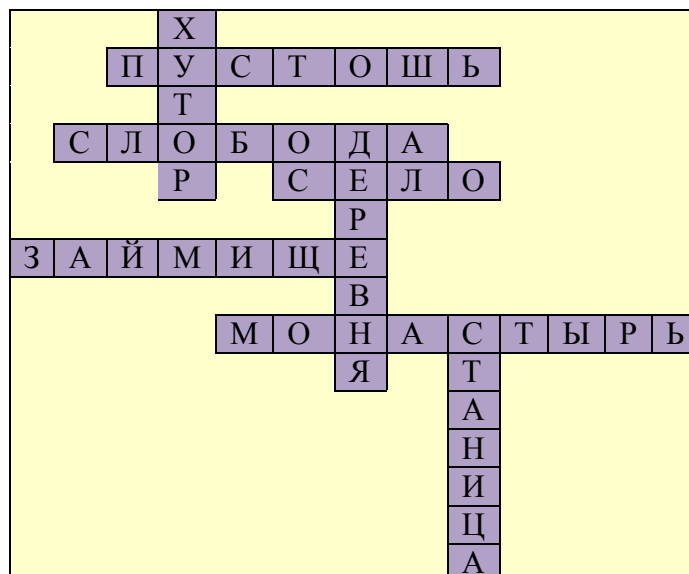
1. однодворное (реже - малодворное) поселения с обособленным земельным наделом (*«хутор»*)
2. многодворное поселение, в котором нет церкви (*деревня*)
3. многодворное казачье поселение (*станция*)

по горизонтали:

4. занятая земля почему-либо заброшенная (*«пустошь»*)
5. квартал города или промысловый поселок (*слобода*)
6. многодворное поселение, в котором была церковь, административный центр сельского района (*село*)
7. впервые обрабатываемый участок земли (*«займище»*)
8. закрытый поселок, имеющий религиозное, хозяйственное и военное значение (*монастырь*)



Ответы:



Приложение 3.

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
Детская школа искусств «Этнос»
Контрольно-измерительный материал⁴

Дисциплина: **Русский фольклор**, 8 класс

Преподаватель: Алешко Е.И.

Ф.И. учащегося _____

Дата: _____

тема: Поэзия пестования. Колыбельные.

Вариант 1.

1. От какого слова происходит название «колыбельные» песни?

- 1) Коляска
- 2) Качать
- 3) Колыбель
- 4) Колыбать (колебать)

2. Какие мифологические образы использовались в колыбельных песнях?

- 1) Сон, Дрема
- 2) Баба-яга, Леший
- 3) Бука, Угомон
- 4) Русалки, Домовой

3. Какие образы животных НЕ использовались в текстах колыбельных?

- 1) Петушок
- 2) Корова
- 3) Носорог

⁴ Тест дан в сокращении.

- 4) Кот
- 5) Слон
- 6) Волк
- 7) Собака
- 8) Голуби (гули)
- 9) Зайчик

4. Какому ребенку исполнялись «смертные» колыбельные?

- 1) Здоровому
- 2) Больному
- 3) Мертвому

5. Для чего исполнялись «смертные» колыбельные?

- 1) Как пожелание смерти
- 2) Как заговор от болезни и смерти
- 3) Без какой-либо причины

6. Какой традиционный припев использовался при исполнении колыбельных песен?

- 1) Розан мой, розан
- 2) Баю, баюшки, бай
- 3) Лели, лели
- 4) Люли, люли

Количество верных ответов _____

Количество неверных ответов _____

Количество неполных ответов _____

Оценка _____

Преподаватель (подпись) _____

Ответы на вопросы к контрольно-измерительному материалу
по «Русскому фольклору», 8 класс

тема: Поэзия пестования. Колыбельные.

Вариант 1.

1) 4	4) 1
2) 1,3	5) 2
3) 3,5	6) 2,4

Система работы и проблемы освоения народной хореографической культуры в ДШИ «Этнос»



Боев А.А., преподаватель фольклорной хореографии, балетмейстер-постановщик

В русской народной культуре веками складывалась богатейшая, чрезвычайно разнообразная, самобытная хореографическая традиция, тесно связанная с вокальным и инструментальным исполнением. Но изучению и освоению хореографических фольклорных образцов длительное время уделялось незаслуженно малое внимание. И это приводило к использованию танцевальных элементов хореографическими коллективами, ансамблями песни и танца лишь как иллюстративных “украшений”. В результате при воспроизведении фольклорных оригиналов разрушалась их целостность. Более глубокое осмысление традиционной культуры привело к возникновению и развитию в стране новой формы исполнительского искусства – фольклорных ансамблей, творческим кредо которых стало максимальное приближение к аутентичным оригиналам.

На первый взгляд может показаться, что в системе обучения народному исполнительскому искусству хореография имеет исключительно прикладной характер. Опыт преподавания в детской школе искусств «Этнос», работа с детскими, юношескими фольклорными коллективами позволяет с полной уверенностью заявить, что кроме чисто прикладного значения, занятия традиционной хореографией играют важную роль в становлении мастерства исполнителей народных песен и танцев. «Изучение и освоение традиционной народной пластики влияет на многомерное, глубинное постижение русской народной традиционной культуры, служит физическому развитию и психологическому раскрепощению, помогает приобретать естественные хореографические и вокальные навыки»⁵.

Различные местные традиции обладают неповторимым своеобразием диалектного воплощения общих закономерностей системы фольклора. Можно различить не только стилевые черты традиций крупных регионов и областей, но и локальные особенности каждого района, а нередко — и каждого села. Уникальный колорит возникает благодаря особенному таланту народных исполнителей вносить в песню, наигрыш, пляску что-то свое, не нарушая при этом ее общего строя. Внимание к местным традициям должно стать основным направлением деятельности для всех творческих коллективов, занимающихся изучением и освоением фольклорного материала. «Именно установка на подлинность, придающую местное своеобразие произведениям фольклора, может противостоять всеобщей унификации, все еще господствующей

⁵ Величкина О.В., Иванов А.Н., Краснопевцева Е.А. Мир детства в народной культуре. - М., 1992. – С.32.

в системе самодеятельных и профессиональных “народных хоров”, из которых лишь единицы оказываются способными к сценическому “возвышению” народной песни и хореографии, при этом, все же, выводя их из сферы собственно фольклорной традиции»⁶.

Свойство вариативности, изменяемости фольклорных явлений чрезвычайно важно учитывать в работе над хореографией *фольклорного ансамбля*. Хороводный или плясовой шаг и пластика движений никогда не оказываются совершенно одинаковыми у всех участников хореографического действия. Традиционные ритмические “ключи”, движения и жесты рук, взмахи платков каждый народный исполнитель использует по-своему, сохраняя при этом общую форму хоровода или пляски. Поле для творческого проявления каждого исполнителя в этом случае оказывается гораздо шире, чем однообразные “два прихлопа, три притопа”.

Таким образом, современный фольклорный ансамбль, ставящий своей целью воссоздание собственных традиций народной культуры, должен ориентироваться не столько на сценические формы деятельности, сколько на постижение глубинных основ фольклора. Особенности освоения местных певческих традиций связаны, в первую очередь, со стремлением передать в исполнении все наиболее характерные черты, присущие данной традиции.

Рассмотрим некоторые особенности освоения народной хореографической культуры в ДШИ «Этнос» в процессе работы с певческим фольклорным коллективом.

Для максимально точного воспроизведения особенностей фольклорного танца разучивание обязательно должно происходить с использованием видеозаписи. На сегодняшний день такого материала непостижимо много в своих формах и многообразии, им пестрит интернет, в магазинах продаются диски с видеопособиями, происходит постоянный обмен информацией на курсах, семинарах, практикумах. Здесь надо внимательно подходить к отбору материала, полагаясь на собственные знания, опыт и вкус. В конце статьи, предложен перечень видеоматериалов используемых на уроках в детской школе искусств «Этнос».

В связи с современным состоянием местных традиций, нередко стоящих на грани полного угасания, задача воссоздания перерастает в проблему реконструкции того или иного фольклорного явления, в том числе хоровода, пляски. Исполнение фольклорного ансамбля ни в коей мере не должно становиться лишь слепым копированием танца носителей традиции.

⁶ Мехнецова К.А. На пути к возрождению: Опыт освоения традиций народной культуры Вологодской области. - Вологда, 2001. – с.4

Исполнение хороводных и плясовых песен требует большого внимания к контексту их традиционного бытования. Уличные и вечерочные хороводы могут иметь различия в характере шага. В уличных хороводах с протяженной, замысловато-развернутой мелодической линией, шаговое движение свободно и не имеет закрепленных акцентов. Все внимание сосредоточено на хореографическом и музыкальном орнаменте. Скорые вечерочные песни обычно связаны с плясовым характером шага, для которого чрезвычайно важна ритмическая пульсация. В исполнении песен с различными видами хореографического движения возникает разная протяженность дыхания, что также влияет на характер звучания вокального коллектива. Чтобы в процессе работы с хороводными и плясовыми песнями вырабатывалась соответствующая глубина и частота дыхания, их исполнение с момента разучивания должно быть связано с той или иной формой хореографии.

Процесс освоения народного танца с пением и собственно танца, по нашему мнению, должен основываться на опыте и методических приемах, существующих в самой традиционной культуре. Отличительными признаками педагогической системы хореографической подготовки являются специфические принципы обучения, которые подразумевают определенную этапность в овладении хореографическими элементами. Специфической чертой, идущей от традиции, является дифференцированное обучение мальчиков и девочек.

Анализируя опыт традиционного хореографического обучения непосредственно в естественной деревенской среде, известный фольклорист, хореограф, профессор МГУКИ Алексей Иванович Шилин, выделяет три его этапа⁷, а именно:

«Первый этап – “игровой”. Дети 5—9-ти лет постигают основы танцевальной культуры через игры, в которых используются инструментальная музыка, пение, простые танцевальные элементы. Важно, что при этом внимание играющих направлено на партнеров по игре, танцу, а не на механическое заучивание хореографических элементов.

Второй этап – “технический, хореографический”. Дети и подростки 10—14-ти лет пытаются освоить технически сложные, замысловатые хореографические элементы, разучить те или иные танцы, но пока не участвуют в танцах взрослых.

Следуя народной традиции хореографического воспитания, рекомендуется осваивать фольклорный танец, учитывая специфику и очередность вышеуказанных этапов: “игрового” и “технического, хореографического”, которые соответствуют возрастным особенностям физического и психического развития детей. Порой в выступлениях детских и подростковых фольклорных коллективов приходится наблюдать “механическую” слаженность в исполнении танцев, но при этом неискренность

⁷ Шилин А.И. Проблемы освоения народной хореографической культуры. Сборник докладов первого Всероссийского конгресса фольклористов. – М.: 2007. – С.128.

их поведения, показной артистизм, всякое отсутствие импровизации в танцах и плясках. Чаще всего это связано с отсутствием при обучении детей “игрового этапа”. Руководители в своем стремлении к быстрому результату закрепощают детей, формируют у них неверные целевые установки. Исправить такие навыки бывает очень трудно, а порой и невозможно.

Третий этап – “мастерский”. С 14—15 лет деревенские парни и девушки начинали посещать вечерки и участвовать в танцах, во время которых оттачивалось и совершенствовалось исполнение дробей и других танцевальных движений, вырабатывалась своя индивидуальная пластическая манера».

Для обучающихся народному танцу в фольклорных коллективах, в отличие от тех, кто перенимает народную хореографию непосредственно в быту, третий “мастерский” этап по сути является еще и “стилистическим”. Это связано с тем, что после освоения навыков выразительного, технически сложного импровизационного исполнения плясок и танцев, должно быть обращено внимание на стилистику исполнения, освоение которой осуществляется через следование лучшим образцам локальных хореографических традиций.

На всех этапах обучения фольклорному танцу чрезвычайно полезно общение с мастерами — народными исполнителями, а для успешного постижения его стилистических особенностей такая практика просто необходима. При отсутствии возможности непосредственной встречи с носителями традиции, желательно использовать видеоматериалы по фольклорному танцу, о которых говорилось выше. Преподавательская практика показывает, что при всех стараниях учеников и преподавателей часто не удается достичь стилистической достоверности плясок и танцев. В таких случаях просмотры экспедиционных видеоматериалов просто необходимы.

Особую сложность в процессе обучения народному танцу представляет воспитание раскованности и импровизационности исполнения. Именно эти качества делают каждое выступление народных “артистов” откровением, захватывают сиюминутностью творческого акта.

При обучении народной хореографии наряду с необходимостью соблюдения этапности, значительная роль принадлежит формированию навыков синкретичного исполнения. Многие известные народные жанры - хороводы, частушки, плясовые песни, кадрили под песни, игры требуют синтеза пения и танца. Поэтому при исполнении произведения, учитываются все составляющие его компоненты: поэтический текст, музыку, хореографию. Практический опыт показывает, что при постановке песни-танца и песни-пляски на начальном этапе допустимо разучивать отдельно вокальную и хореографическую партии, так происходит в условиях поурочной системы школы искусств. При этом преподаватель должен представлять, как эти две самостоятельные части будут соединяться в дальнейшем в единое целое. Работа на сводных репетициях окончательно определяет структуру исполняемого произведения.

Современный характер изменений народной культуры, положительная динамика фольклорного движения позволяют определить современный этап как переходный, при котором традиционная культура, в том числе и фольклорная хореография, обретает новое функциональное пространство.

Список интернет ресурсов и литературы.

1. <http://www.centrfolk.ru/>
2. <http://www.folklore.ru/>
3. <http://etnokniga.ru/>
4. Богданов Г. Несколько шагов к фольклорному танцу. – М.: 1996
5. Богданов Г. Урок русского народного танца. – М.: 1995
6. Богданов Г. Ф. Самобытность русского танца: Учеб. пособие. 2-е изд. - М.: Изд-во МГУКИ, 2003.
7. Бутыркин В.Г. Танцевальный фольклор Брянской области. – М., 2014.
8. Величкина О.В., Иванов А.Н., Краснопевцева Е.А. Мир детства в народной культуре. - М.: 1992.
9. Веретенников И. И. Южнорусские карагоды. - Белгород: Везелица, 1993.
10. Заикин Н. И., Заикина Н. А. Областные особенности русского народного танца: Учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. Ч. I. – Орел: 1999; Ч. II. – Орел: 2004.
11. Каргопольские кадрили. Каргополь, 2009. – 148С., видеоприложение.
12. Климов А. А. Русский народный танец: Учеб. пособие. Вып. 1. Север России. - М.: 1996.
13. Климов А. Русский народный танец. – М.: 1996
14. Климов А.А. Основы русского народного танца: Учеб. для студентов вузов искусств и культуры. 3-е изд. - М.: Изд-во МГУКИ, 2004.
15. Мехнецова К.А. На пути к возрождению: Опыт освоения традиций народной культуры Вологодской области. – Вологда: 2001.
16. Народный танец. Проблемы изучения. Сост. А. Соколов-Каминский. – / Серия “Фольклор и фольклористика”. - СПб.: 1991.
17. Руднева А.В. Курские танки и карагоды. Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. – М.: Современная музыка, 2013.– 308 с., нот.
18. Устинова Т. Избранные русские народные танцы. – М.: 1996
19. Устинова Т. Русские народные танцы. – М.: 1950
20. Устинова Т.А. Фольклорные танцы Тверской земли. – Тверь: 2002.
21. Шилин А.И. Проблемы освоения народной хореографической культуры. Сборник докладов первого Всероссийского конгресса фольклористов. – М.: 2007.

Список видеоматериалов.

1. 1-ая Мастерская русского танца профессора МГУКИ Алексея Шилина» 13 мая 2010. – М.: МГУКИ, 2010.
2. 2-ая Мастерская русского танца профессора МГУКИ Алексея Шилина» 16 декабря 2010. – М.: МГУКИ, 2010.

3. 3-я Мастерская русского танца профессора МГУКИ Алексея Шилина» 03 июня 2011. – М.: МГУКИ, 2011.
4. 4-ая Мастерская русского танца профессора МГУКИ Алексея Шилина» 28 мая 2012. – М.: МГУКИ, 2012.
5. 5-ая Юбилейная Мастерская русского танца профессора МГУКИ Алексея Шилина» 17 декабря 2012. – М.: МГУКИ, 2012.
6. Белгородские карагоды. Учебный видеофильм. И. Веретенников. – Белгород, 2007.
7. Богданов Г. Пляши по-русски. Учебно-методический фильм. – М., 2013.
8. Богданов Г. Усть-Цилёмская «Горка»: в быту, на сцене. Из цикла «русский хореографический фольклор» - М., 2008.
9. Богданов Г. Южнорусские танки и карагоды. Из цикла "Русский хореографический фольклор". – М., 2008.
10. Бытовые танцы и кадрили Красноярского края. Учебно-методический фильм. Фольклорные ансамбли "Живая старина" и "Завалинка". - Красноярск, 2004.
11. Карусель. Ансамбль фольклорного танца Костромской области. – Кострома, 2014.
12. Крупица. Детский фольклорный ансамбль. – М., 2014.
13. Ленок. Русский фольклорный ансамбль. – М., 2007.
14. Петь, плясать, дышать. Семинар. Ведущий Андрей Каримов. В 2-х частях. – Новосибирск: студия «Лад», 2011.
15. Русская пляска. Семинар. – Новосибирск: студия «Лад», 2009.
16. Русский народный танец. Фильм профессора МГУКИ Алексея Шилина. – М., 1995.
17. Учебное пособие Г.В.Емельяновой по русскому традиционному танцу «Годовой круг традиционных народных праздников». - ТО «Домострой», 2006 .
18. Чухломской фольклор. Танцевальная культура. DVD приложение к книге Чухломской фольклор Т. 2 : Чухломской, Солигаличский р-ы Костромской области Экспедиция 06.1993 г. Съёмки А.И. Шилина. – М., 2013.

Список аудиоматериалов.

1. Плясовые наигрыши. Для занятий традиционной народной хореографией, по материалам Г.В. Емельяновой. В 2-х выпусках. – СПб., 2012.

Система работы по выявлению и поддержке одаренных детей и талантливой молодежи в сфере культуры и искусства.



*Ворохова А.А., заместитель директора
МБОУДОД « ДШИ «Этнос»,
Почетный работник общего образования.*

Никто не станет отрицать, что талантливые, одаренные люди являются мощным ресурсом общественного развития, способным раскрыть перед страной перспективы социально-экономического, культурного и духовно-нравственного преобразования. Забота об одаренных детях сегодня - это забота о развитии науки, культуры и социальной жизни России в будущем.

Если заглянуть в экскурс данного вопроса, то основополагающие нормативные документы по реализации государственной политики в сфере выявления, поддержки и сопровождения одаренных детей и талантливой молодежи стали в системе появляться с 2008 года, в период реализации приоритетного национального проекта «Образование», затем появились:

Указ Президента Российской Федерации «О национальной стратегии действий в интересах детей на 2012 - 2017 годы», Концепция долгосрочного социально-экономического развития Российской Федерации на период до 2020 года, где целый раздел посвящен данному направлению, Концепция общенациональной системы выявления и развития молодых талантов, Государственная программа развития образования до 2020 года, Концепция развития дополнительного образования.

В этих документах совершенно четко обозначена позиция государства по вопросу работы с одаренными детьми, показана стратегическая направляющая этой деятельности.

Общественное признание ценностного статуса дополнительного образования детей и его миссии позволяет системно и взаимосвязано реализовать меры государственной политики на региональном и муниципальном уровнях.

Региональная система выявления и поддержки одаренных детей включает в себя следующие мероприятия:

1. Проект «Творческая одаренность» реализуется в рамках Государственной программы «Развитие сферы культуры в Сахалинской области» на 2014-2020 годы и представляет собой многоуровневую систему выявления и развития молодых талантов, совокупность программ и

мероприятий, обеспечивающих развитие, поддержку и реализацию способностей и одаренности детей и молодежи.

В рамках проекта «Творческая одаренность для поддержки творческих коллективов, талантливых детей и продвижения национальных культурных ценностей» Министерство культуры Сахалинской области ежегодно проводит комплекс областных учебно-творческих мероприятий (конкурсов, олимпиад, выставок, мастер-классов, сессий областных учебно-творческих лабораторий и т.д.) по выявлению, развитию и поддержке одаренных детей и талантливой молодежи Сахалинской области.

Для участия в этих мероприятиях на муниципальном уровне учащиеся проходят отборочные этапы, что позволяет выстроить преемственность в содержании, условиях проведения, конкурсных требованиях данных мероприятий на региональном и муниципальном уровнях.

Результативность участия в муниципальных и региональных этапах обеспечивает дальнейшее продвижение победителей мероприятий Проекта для участия в учебно-творческих мероприятиях межрегионального, всероссийского и международного уровней. Так, например, проект обеспечивает поддержку молодежному Дельфийскому движению. Проводимые Сахалинские региональные молодежные игры в области искусств позволяют готовить и представлять талантливую молодежь нашего региона на российских творческих состязаниях в различных номинациях - «народные инструменты», «народный и эстрадный вокал», «изобразительное искусство», «хореография».

2. Организация работы Сахалинской творческой школы для одаренных детей «Вдохновение», являющейся неотъемлемым компонентом системы регионального образования и профессионального продвижения одаренных учащихся детских школ искусств.

3. Учреждение гранта Губернатора Сахалинской области в сфере культуры и искусства.

4. Оснащение музыкальными инструментами, специальным оборудованием, техническими средствами обучения и современной учебно-методической литературой либо предоставление целевых субсидий на эти цели для отраслевых образовательных учреждений и учреждений культуры Сахалинской области, обеспечивающих высокие результаты работы по выявлению и развитию одаренных детей и талантливой молодежи.

5. Вручение ежегодных стипендий (премий) наиболее успешным и (или) профессионально мотивированным на получение образования по специальностям культуры и искусства участникам Проекта.

Система поддержки одаренных детей **на муниципальном уровне**, включает в себя проведение муниципальных творческих мероприятий как отборочных этапов для участия в этапах региональных, либо как отдельных конкурсных мероприятий, преследующих цели выявления и профессиональной поддержки одаренных, перспективных учащихся и создания условий для их творческой самореализации и профессионального самоопределения.

Кроме этого, на муниципальном уровне по решению экспертного совета

проводится присуждение ежегодных премий и разовых стипендий в соответствии с Положением о поддержке творческих коллективов учреждений образования, культуры, дополнительного образования, талантливых детей и молодежи городского округа «Город Южно-Сахалинск».

С 2014 года оно действует в новой редакции и предусматривает присуждение следующих премий и разовых стипендий:

Премия "Школа одаренных детей" предназначена для оказания финансовой поддержки образовательным учреждениям, школам дополнительного образования, разрабатывающим и реализующим образовательные программы, обеспечивающие развитие интеллектуальных, творческих способностей обучающихся в образовательных учреждениях. (Размер - тридцать тысяч рублей).

Разовая стипендия "Выпускник" предназначена для награждения лучших выпускников общеобразовательных школ и учреждений дополнительного образования детей. (Размер - пять тысяч рублей).

Разовая стипендия "Абитуриент" предназначена для выпускников школ дополнительного образования, поступивших в среднее или высшее учебное заведение культуры и искусства в Сахалинской области либо за ее пределами. (Размер - двадцать тысяч рублей).

Разовая стипендия "Лучший по предмету" предназначена для поддержки способных учащихся, добившихся наибольших успехов в изучении отдельных учебных предметов. (Размер - три тысячи рублей).

Премия и разовая стипендия "Творческая одаренность" предназначена для поддержки и развития творческих способностей детей, молодежи, творческих коллективов школ дополнительного образования сферы культуры города по различным номинациям, охватывающим все образовательные направления ДШИ, ДМШ. (Размер для коллектива - десять тысяч рублей, размер индивидуальной стипендии - пять тысяч рублей).

Премия и разовая стипендия "Конкурс" предназначается талантливым детям и творческим коллективам школ дополнительного образования и учреждений культуры, выезжающим за пределы Сахалинской области для участия в конкурсах, фестивалях, выставках регионального, республиканского и международного значения. (Размер - пятнадцать тысяч рублей).

Надо отметить, что в реальной практике работа с одаренными учащимися зачастую строится с детьми, уже проявившими свою одаренность. Но учитывая, что незаурядные результаты своей деятельности демонстрирует сравнительно небольшая часть детей, а нереализованные возможности, творческий потенциал, лежащий в основе одаренности, имеется у каждого ребенка, очень большая часть детей, с непроявленными или скрытыми способностями, не в полной мере получает необходимую для развития одаренности помощь и поддержку. Талант похож на жемчужину, заключенную в раковине. Иногда раковины могут быть открыты, и в этом случае талант ребенка очевиден. Но в большинстве своем таких детей мало. Необходимо приложить усилия, чтобы раскрыть раковину. Поэтому одной из задач

учреждений дополнительного образования в сфере культуры и искусства, по роду своей деятельности непосредственно являющихся звеном в системе выявления, поддержки и сопровождения одаренных и талантливых детей, является создание необходимых условий для развития творческих способностей у всех детей, которые поступают на обучение в школы искусств.

С целью выявления и поддержки одаренных и перспективных учащихся в ДШИ «Этнос» проводятся различные творческие мероприятия, победители которых направляются для участия в конкурсных мероприятиях городского, регионального, всероссийского и международного уровней.

В 2013 – 2014 гг. 6 учащихся и 2 учебно-творческих коллектива МБОУДОД «ДШИ «Этнос» получили стипендии регионального проекта «Творческая одаренность», 1 учащаяся школы стала лауреатом премии Сахалинской области для поддержки талантливой молодежи, стипендии и разовые премии администрации города Южно-Сахалинска были присуждены 13-ти учащимся и 4-м учебно-творческим коллективам (премия «Выпускник» - 10 учащихся, премия «Лучший по предмету» - 2 учащихся, премия «Творческая одаренность» - 1 учащийся и 4 коллектива). 43 воспитанника ДШИ «Этнос» приняли участие в работе Сахалинской творческой школы для одаренных детей и молодежи «Вдохновение».

В 2014 году ДШИ «Этнос» стала лауреатом премии «Школа одаренных детей».

В апреле 2015 года школа выиграла Грант губернатора Сахалинской области в сфере культуры и искусства в размере одного миллиона рублей. Средства гранта будут направлены на приобретение концертных мастеровых музыкальных инструментов.

В МБОУДОД «ДШИ «Этнос» действует система поощрения учащихся в целях создания атмосферы «успеха», повышения мотивации к достижениям в обучении и конкурсной работе, к активному участию в концертных и иных творческих мероприятиях школы. Учащиеся школы поощряются за успехи в учебе, участие и победу в творческих конкурсах, активное участие во внеклассной и культурно-просветительской работе, творческий рост и личные достижения.

Информация об успехах и достижениях учащихся регулярно размещается на сайте Школы, информационных стендах, в средствах массовой информации.

С 2014-2015 учебного года в ДШИ «Этнос» действует бально-рейтинговая система учёта учебных и внеучебных достижений учащихся, которая способствует формированию общественно значимой позиции учащегося, его имиджа. Основная цель данной системы – формирование и повышение учебной мотивации учащихся, раскрытие потенциала каждого ребёнка, выявление талантливых, одарённых детей, оказание им поддержки, помощи в дальнейшем продвижении. Основанием для оценки и учёта достижений служат такие показатели рейтинга, как качество успеваемости, результативность участия в конкурсных мероприятиях, активность участия в концертно-просветительской деятельности.

В настоящее время готовится к изданию первый выпуск школьной энциклопедии «Палитра талантов». Цель издания энциклопедии - мотивация и поддержка одаренных творческих детей, их семей и преподавателей. В энциклопедию вносятся имена учащихся – неоднократных победителей муниципальных, региональных, всероссийских и международных творческих мероприятий, обладателей стипендий и премий администрации города, победителей регионального проекта «Творческая одаренность», преподавателей и концертмейстеров, демонстрирующих наиболее высокие результаты и достижения в работе с учениками, а также информация о семьях, которые поддерживают в детях творческое начало и активно сотрудничают со школой в деле образования и воспитания учащихся.

Таким образом, говоря о системе работы с одаренными детьми в МБОУДОД «ДШИ «Этнос», мы понимаем, что в основе этой системы лежит актуальная и потенциальная успешность ученика, обеспечение возможности творческой самореализации личности, презентация достижений и продвижение учащихся в различных видах деятельности. Каждый ребенок должен быть успешным там, где он может быть успешным. Большую роль в этом играет преобладание коллективных форм творчества в образовательной деятельности. ДШИ «Этнос» - школа творческих коллективов. Каждый ребенок является участником какого-либо коллектива: фольклорного ансамбля, ансамбля корейского танца, инструментального коллектива, ансамбля малой формы и т.д. Очень часто именно коллективное творчество помогает ребенку наиболее полно раскрыть способности, реализовать свой творческий потенциал, создать основу «индивидуальной успешности».

Тему одаренных и талантливых детей действительно можно назвать одной из самых интересных и актуальных, так как она связана с положительными эмоциями, с успехом, победами. Для общества является чрезвычайно важным, чтобы одаренные дети выросли в одаренных взрослых, причем в таких одаренных взрослых, которые нацелены на реализацию своих способностей во имя общественного блага и процветания страны.

Некоторые аспекты работы в ансамбле в классе ОКФ.



*Грицук Л.П., преподаватель,
концертмейстер отделения ОКФ*

Музыкальное воспитание – это все то, что впитывает ребенок из современной среды: народные песни, театральные, оперные спектакли, народные празднества, популярная музыка. Наряду с этим, музыкальное воспитание – это целенаправленный процесс развития способностей к восприятию музыки. Оно осуществляется в различных формах музыкальной деятельности, которые ставят своей целью развитие музыкальных способностей человека,

воспитание эмоциональной отзывчивости к музыке, осознание и глубокое переживание ее содержания. В таком понимании музыкальное воспитание – это формирование музыкальной культуры человека.

Охватывая большое количество детей, музыкальная школа в последнее время сталкивается с некоторыми трудностями у обучающихся детей. Наблюдаются проблемы в развитии эмоционально-волевой сферы ребенка. Проявляя желание учиться музыке, ребенок не в силах добиться законченного исполнения сольной программы. Приходя с горящими глазами на занятие музыкой, через некоторое время он теряет интерес и начинает пропускать занятие. Часто мы имеем учащегося, который не ходит или мало посещает концерты и у него мало музыкальных впечатлений.

В любом случае, преподаватель обязан вызвать интерес учащихся – и не только вызвать, но и поддержать его в течение всего периода обучения. Однообразная, монотонная деятельность приводит детей к быстро наступающему утомлению, и тому состоянию, которое определяется у детей словом «скучно». «Все жанры хороши, кроме скучного», - говорил некогда Вальтер. Существует достаточно много различных видов музыкальной деятельности. Трудно сказать, какой из них более важен, какой менее. Очевидно, важнее всего то, насколько умело и квалифицированно они применяются преподавателем. Одной из таких интересных и увлекательных возможностей является игра в ансамбле. Мы знаем, что ансамбль – это вид совместного музицирования, которым занимались во все времена, при каждом удобном случае.

Значение совместного музицирования трудно переоценить. Учащийся постепенно адаптируется среди своих друзей. Психологи утверждают, что все нуждаются в общественном признании. Регулярная коллективная игра удовлетворяет эту потребность, особенно для детей, которые в силу своих личностных особенностей не могут выступать самостоятельно (сольно). Исполнение в ансамбле перед публикой идеально сказывается на формировании привычки выступлений перед аудиторией, «чувство локтя», уверенности.

Одной из важных задач является подбор участников ансамбля. При формировании ансамбля учитывается уровень музыкальной подготовки, владение инструментом, межличностные отношения участников ансамбля. Если коллектив состоит из детей знающих и ценящих друг друга, то занятия проходят более результативно, дети чаще встречаются, лучше репетируют. Благоприятный морально психологический климат в ансамбле – залог успешной работы. Занятия начинаются с доступных детям произведений, в игре которых технические трудности преодолеваются сравнительно легко, а все внимание направляется на художественные цели. Ученик проявляет повышенный интерес к занятиям тогда, когда не чувствует собственной беспомощности, а получает удовольствие от результатов своей работы. Лучше разучить несколько нетрудных пьес и играть их на высоком художественном

уровне, чем одну сложную, так и не добравшись до творческой ее интерпретации.

Написанные произведения для оркестра, обычно упрощаются, перерабатываются так, что бы можно было исполнить на фортепиано, беря во внимание то, что инструмент обладает большим динамическим и тембровым богатством.

Ансамблевая игра в ДШИ является интересным, увлекательным процессом, помогает научить аккомпанировать голосу, флейте, балалайке, домре и способствует:

- воспитанию ансамблевого слуха, тембровой, музыкальной памяти;
- развитию ритмического, мелодического и гармонического слуха;
- воспитанию полифонического мышления;
- постижению норм партнерского общения приводят к необходимости слышать и слушать;
- воспитанию повышенной ответственности, дисциплины, самостоятельности;
- решению, смягчению и менее болезненному преодолению трудностей переходного возраста.

Немаловажное значение имеет знакомство с теоретическим разбором произведения, которое включает в себя:

- рассказ о произведении и его авторе, эпохе;
- разбор структуры произведения (тональность, размер, длительность, темп, характер, особенности строения мелодии, особенности баса, контрастность фраз, аппликатуры, цезуры, паузы,)
- общую характеристику музыкальных образов;
- особенности нотной записи (мотивы, попевки, фразы, предложения, периоды, части, движение мелодии, тональность, ритмический рисунок, интервалы, секвенции, длительности, триоли)
- акцентирование на технически сложных моментах, педализация;
- внимание на паузы (вдох, выдох, точка, поклон, остановка, отдых, продолжение музыки и т.д.)

С первых уроков я приучаю ребенка к ансамблевой 4х ручной игре. Эта работа значительно расширяет рамки репертуара, активизирует музыкальное развитие.

Не следует забывать о правильной посадке – стул, корпус, ноги, руки.

Для того, что бы одновременно видеть нотный текст и попадать пальцем на нужные клавиши, важна правильная индивидуальная посадка каждого учащегося за фортепиано, при которой из поля зрения не уходят ни ноты, ни руки.

Первичное и исходное – воспитывать у ребенка нужную для игры на фортепиано психологическую установку. До обучения игры на инструменте руки ребенка были орудием труда и игровых действий: хватал, ударял, толкал, нажимал, махал, что-то выражал, жестикулировал, ласкал, отталкивался, просил...

Сейчас возникает новая ситуация: к знакомым ему функциям рук прибавляется еще одна – руки становятся его голосом, они научатся петь и говорить, выражать звуками то, что ребенок чувствует. Они могут петь и говорить тихо и громко, мягко, ласково, резко, сердито, распевно и т.д. Объяснить ребенку – это основная установка.

Нельзя близко наклоняться над клавиатурой, нельзя опускать голову и надолго отрываться от нот (когда не знает наизусть), так как в один прекрасный момент подняв глаза, можно не найти такт в нотном тексте, который звучит в данный момент.

В ансамблях, партии которых доступны, рекомендую приучать учащегося хоть одним глазком заглянуть, поиграть одной рукой партию партнера. Пусть хоть глазами, анализируя, проследит за направлением мелодии, баса, ритмическим рисунком. Показать, наиграть наиболее интересные, необычные фразы, построения в других партиях. Осознание интервалов, дающее пространственное представление о соотношении низкого и высокого звуков, помогает умению подбирать мелодии, читать ноты. Нельзя с первого раза играть не ритмично. Должна быть проведена предварительная работа по отработке ритма с помощью дирижирования с пением нот по тексту, сочинение слов под мелодию, игра с метрономом и т.д.

Приглашая ребенка играть в ансамбле, говорю: «Ты главный, ведущий, самый музыкальный, выразительный, красивый. А я буду тебе помогать, украшать, облагораживать твою мелодию. Она будет звучать краше, насыщеннее». Учащийся доволен, появляется уверенность, желание поиграть всем, выступить на сцене, а это развитие технических навыков.

Сборники: О. Геталова, И. Визная «В музыку с радостью»; В. Игнатъев, Л. Игнатьева «Я музыкантом стать хочу»; А. Артоболевская «Первая встреча с музыкой»; Б. Милич «Маленькому пианисту» - содержат прекрасный музыкальный материал для начальной работы учащихся.

Что касается работы с учащимися старших классов, здесь надо давать большой выбор музыкальных произведений. Пусть самостоятельно читают глазами, играют, поют, анализируют, выбирают. Стараться не завышать программу. Самостоятельный анализ произведений, наличие базовых теоретических знаний, опыт способствуют развитию у учащихся музыкального мышления.

При работе над ансамблями вся работа подчинена следующим задачам:

- формирование начальных умений и навыков работы с музыкальным текстом;
- обучение навыкам коллективного музицирования;
- умение слышать музыку, исполняемую ансамблем в целом, слышать звучание темы подголосков, сопровождения;
- грамотно рассказать об исполняемом произведении;
- умение применять и совершенствовать исполнительские навыки и теоретические знания, полученные на других дисциплинах;
- навык чтения с листа, самостоятельного разбора;

- развитие мелодического, гармонического, ритмического слуха, музыкальной памяти.

Конечно, неоценимую поддержку, помощь должна оказывать семья, родители. Все должны проявлять интерес к музыке, которая звучит в его исполнении дома. Домашняя подготовка к уроку связана с организацией внимания, сосредоточенности. И родители должны помочь ребенку, хотя бы на начальном этапе.

Так, капля за каплей, шаг за шагом, растет добрый, отзывчивый, понимающий, умеющий слышать и слушать не только себя, но и других.

А самое главное – растет юный музыкант!

Литература:

1. Геталова О., Визная И. В музыку с радостью. СПб: Композитор, 1997, с. 25, № 55.
2. Баринова М.Н., О развитии творческих способностей ученика. С. 15.
3. Ляховицкая С.С. Педагогические способности. Л, 1963. С. 37.
4. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. М.: Музыка, 1988
5. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.
6. Вопросы музыкальной педагогики – сборник статей под ред. В. Натансона. М.: Музыка, 1971.
7. Статьи Готлиб А. Первые уроки фортепианного ансамбля.

Работа над кантиленой в фортепианном классе и классах общего курса фортепиано на раннем и среднем этапах обучения



*Демидова Г. В., преподаватель,
концертмейстер отделения ОКФ.*

Кантилена – канта - итальянское пение. На фортепианном языке, на языке пианистов означает умение «петь» на инструменте. Работа над кантиленой – прежде всего работа над мелодией и звуком. В работе над мелодией очень важно, чтобы ученик слышал интонационность музыкальной речи, ее смысл, выразительность, характер. Большая часть работы над кантиленным произведением педагога посвящена работе над звуком. С начинающими учениками не стоит стараться достичь полного звука, так как, если ребенок слишком рано пытается добиться полного звука, то в пианистическом аппарате происходит перенапряжение и пальцы начинают гнуться. Но из этого не следует делать вывод, что детям можно позволить играть поверхностным звуком. Педагог должен работать над качеством

звучания, но при этом он должен учитывать естественный для ребенка диапазон силы звука, не допустить напряжения движения ради усиления звучания.

Работа над звуком – одна из самых трудных в пианистической работе, т.к. тесно связана со слуховыми и душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем некрасивее звук. Опуская руку на клавишу очень медленно и тихо, он получит «0»- это еще не звук; если же наоборот – получится стук – это уже не звук. Между этими пределами лежат всевозможные градации звука, вот что важно исследовать и испытать ученику. Надо заострить внимание на приготовленных пальцах, ибо при этом ощущении он диктует руке ту силу звука, которая необходима. Например: когда нужен теплый, проникновенный звук, надо играть близко к клавишам, а для открытого звука нужно использовать всю амплитуду размаха пальцев и рук. Прекрасный звук – это выразительность исполнения, т.е. организация звуков в процессе исполнения.

Одна из основных задач педагога – научить ученика себя слушать, ибо умение слышать – основа пианистического мастерства. Работая над кантиленой, педагог должен обратить внимание на полифонические эпизоды, т.к. полифония – лучшее средство для достижения разнообразного звука. Ученик по возможности должен стремиться:

- а) к полному мягкому певучему звучанию;
- б) к максимальному разнообразию звуковых красок.

Основным видом туше должно являться «слияние пальцев с клавиатурой». Надо уберечь ученика от «ударных» тенденций, а также от «давления» на клавиатуру. Для достижения владения звуком следует использовать все части тела – от сустава пальца до всего туловища. И опять-таки, движения должны быть подчинены слуховому контролю.

Работа над звуком – это работа прежде всего над певучестью, и здесь неоценимую помощь могут оказать прослушанные вокальные произведения. Поэтому не следует упускать возможности как можно больше слушать мастеров пения. Для правильного исполнения фраз в фортепианных кантиленных произведениях следует постоянно «пропевать» их и ученику на занятиях над изучаемыми произведениями. Человеческий голос – это лучший из инструментов, он должен служить образцом при исполнении на фортепиано. С.Фэйнберг говорил: «Один из лучших советов, какой мы можем дать ученику, занимающемуся на фортепиано – это учиться прекрасному искусству пения.... Тот не музыкант, кто не умеет петь». («Пианизм как искусство», М., Музыка, 1965г.)

Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом нажима клавиши. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «приклеиться» к ней не только пальцем, но и посредством пальцев всей рукой, всем телом, и, затем, не отликая от клавиши, непрерывно ощущая, «держа ее на кончике», а точнее на подушечке «длинного», словно от локтя, или даже от плеча тянущегося пальца, постепенно усиливая давление, пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа, «до дна».

Таким движением, каким опираются на стол. Разумеется, когда процесс освоен и систематизирован, он протекает проще и быстрее, так что все детали сливаются в одно мгновенное действие. Для того чтобы усвоить этот прием, надо воспроизвести его пальцами учителя на руке ученика.

При пианиссимо пальцы должны вообще остановиться, как бы в постоянном контакте с клавишами, которые нажимаются лишь посредством руки на «ударяющие» по мере надобности пальцы. Применяя этот способ звукоизвлечения, необходимо следить за тем, чтобы рука была освобождена от всякой скованности, особенно в запястье. Ладонь должна находиться над нажимаемой клавишей, а не сбоку от нее; этим в значительной мере определяется и характер движения руки при переходе с клавиши на клавишу. Пальцы нужно держать по возможности собранными вместе, закругленность пальцев должна быть минимальной, чтобы контакт с клавишами приходился на всю подушечку. Однако в концах пальцев необходима крепость и цепкость. Но данный способ звукоизвлечения «поющего» звука не является единственным. Замедленное, плавное опускание клавиши, играющей здесь главную роль, может быть достигнуто и другим путем. А чтобы исполнение было более содержательным, произведение следует проучивать в медленном темпе, при этом происходит слуховой контроль как бы через «слуховую лупу»:

- ученик как бы приспосабливает руку к рельефу мелодии;
- извлекается правильной насыщенности, тембра, характера;

Именно в более замедленном темпе ученик может различить три момента:

- возникновение звука;
- его фактическую длительность;
- момент его превращения или перехода в другой звук;

Для того, чтобы звук медленно «выплыл», его надо извлечь мягкой, свободной, но собранной рукой при активных и свободных пальцах, а рука как бы повисает на кончике пальца, легко опирающегося на клавишу. Именно так выделяются кульминационные точки мелодии. В практике с детьми больше предпочитается способ звукоизвлечения при собранных пальцах.

Говоря об исполнении кантилены, можно привести очень характерное высказывание К.Н.Игумнова: «Какое бы пиано ни было, нужно ощущать «дно» клавиатуры, слиться с ней, «примкнуть» к ней, и, что всего важнее, связать один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец».

Большое значение для певучести фортепианного звука имеет правая педаль. Если после того, как звук «выплыл», нажать правую педаль, то в звук вдохнется новая жизнь. В этом одно из основных назначений запаздывающей педали. Важно при этом подчеркнуть, что она поддерживает уже «запевший», «выплывший» звук, вот почему педаль в таких случаях нажимается после того, как ученик услышал, что звук «выплыл». Целесообразно пользоваться педалью после того, как ученик достаточно поработал над мелодией без педали. В этом случае педаль усиливает те элементы певучести, которых ученик уже добился. Педаль не должна компенсировать отсутствие легато.

При работе над кантиленой нужно, чтобы ученик составил себе внутреннее представление о нужном звуке и динамике фразы, захотел «петь» на фортепиано, а затем добился реального звучания в игре на инструменте. Излюбленные пальцы в кантилене – третий, четвертый, пятый, несколько реже – второй, и совсем редко – первый.

Интонационные точки, говорил К.Н.Игумнов, – это точки тяготения влекущие к себе, это центральные узлы, на которых все строится. Они очень связаны с гармонической основой. В предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой все тяготеет, всегда стремится. Это делает музыку более слитной, связывает одно с другим. Работа над кантиленой, в отличие от других видов технической работы, неэффективна при дремлющем музыкальном чувстве. Наоборот, эмоциональное отношение к исполняемому, а также слух – все должно быть мобилизовано, обострено. Певучесть звука – основное его качество, и – было, есть и будет в пианизме русской школы важнейшим условием хорошего исполнения.

Обратимся теперь к конкретному анализу работы над некоторыми пьесами из репертуара младших и средних фортепианных классов, используемых на отделении фортепиано и общего курса фортепиано.

1. П.И. Чайковский. «Детский альбом». Старинная французская песенка.

Это выразительнейшая фортепианная миниатюра, любимая детьми, а также очень полезная для развития музыкального художественного вкуса, мелодического, гармонического и полифонического мышления, а также навыков певучей игры. Услышанная когда-то во Франции, она доступна и органична детскому восприятию. Выразительность ее заключается в мелодии и полифоничном аккомпанементе. Образ девочки-сироты, певшей когда-то эту песенку на французских улочках, помогает ученикам создать эмоциональную палитру. Уже с первой мелодической фразы горестное настроение тонко воплощено в постепенной восходящей интонации к пятой ступени соль-минора, а далее опевание этого «ре» и нисходящем возвращении к первой ступени через субдоминанту с секстой соль-минорное тоническое трезвучие, которое сопровождает мелодию. Эти поступенные движения мелодии требуют ровного, певучего звучания, которое достигается объединяющим движением локтя при хорошем контакте подушечек пальцев с клавиатурой и «повисания» на долгих звуках, которые требуют дослушивания мотивов. В левой руке в аккомпанементе следует выразительней проинтонировать мелодический ход среднего голоса, а также подчеркнуть синкопы в нижнем и тембрально окрасить все три голоса, включая мелодию и аккомпанемент. При изучении пьесы каждый голос должен прослушиваться как самостоятельно, так и в окружении голосов.

В первом разделе пьесы звук «ре» второй октавы на педали оттенит кульминацию мотива, окрасит его обертонами басового звука «соль» малой октавы и поможет создать непрерывное звучание органного пункта в басу (пятый палец левой руки должен подняться, чтобы взять новый звук «соль» произошло не раньше, чем произошло нажатие педали). Обычно педализация

мелодии неизбежно связана с педализацией сопровождения, поэтому слушать надо одновременно весь комплекс педального звучания.

Средний раздел трехчастного построения песенки начинается в до-миноре с ощущением просветленного настроения и появления надежды. Меняется фактура пьесы, аккомпанемент представляет собой подражание игре на струнном инструменте приемом *pizzicato*. При исполнении этот аккомпанемент требует такого же подражательного прикосновения пальцами левой руки к клавиатуре. Развитие мелодии происходит более интенсивно и приводит к кульминации всей пьесы - такты 21,23. Мелодия же утратила плавное движение восьмых длительностей в четвертную с точкой в конце мотива, появились четвертные, пунктирный ритм. Вторая часть заканчивается на доминанте, перед кульминацией уместно небольшое замедление и цезура, чтобы после нее еще проникновеннее прозвучала реприза. Педаль во второй части формы – ритмическая на первую долю.

Техническую сложность представляет последний трехтакт пьесы, где необходимо позаботиться о качестве *legato* при соединении аккордов не только с помощью запаздывающей педали, но и пальцев. Для достижения более выразительной интонации можно обратиться к стихотворному тексту, взятому из «Детского альбома» П.И. Чайковского (изд. «Скорпион», ГФ, «Полиграфресурсы», М., 1994 г.):

Скажи, любимый мой,
Зачем ты не со мной?
В душе своей ношу
Прекрасный образ твой!

Утешение

Никак я не пойму-
Скажи мне, почему
Не можешь подчиниться
Ты сердцу моему?

О, Ланселот,
Вернись ко мне.
Иначе я
Сгорю в любовном огне.

Ах, не вернешься ты,
Мой рыцарь Ланселот.
Не хочешь, рыцарь, знать,
Что тебя Элейна ждет.

Эта пьеса во многом перекликается с «Утешением» Ф.Листа: общая тональность – Des-dur, фактурой аккомпанемента, настроением и колоритом. После двухтактового вступления на фоне мягких, глубоких басов и ровного звучания среднего регистра возникает льющаяся мелодия, мотив ее воспроизводится на протяжении всей пьесы с различной градацией динамики на фоне колышущегося сопровождения, которое создает характер успокоения. Форму этого произведения можно представить как простую двухчастную с кодой. Необходимо найти звуковой колорит, соответствующий характеру темы и самого произведения в целом (покой, созерцательность, возвышенность, как бы парящая мелодия). Звук должен быть светлым, достаточно глубоким, прозрачным (особенно концы мотивов, как бы повисающие в воздухе). Ощущение в пальцах свободы, легкости при достаточной глубине звучания. Глубокие басы и высоко парящая мелодия создают ощущение пространства, заполняемого мягко и ровно звучащей гармонией. Работе над звучанием гармонического фона должно быть уделено особое внимание. Двухслойность аккомпанемента требует различного прикосновения. Еще сложнее добиться сочетания мелодии и данного аккомпанемента, т.к. все это образует трёхслойность в фактуре. Подобная фактура всегда представляет сложность, т.к. на первый план следует поставить мелодию, на второй глубокие басы (чтобы достичь их большей протяженности, следует применить запаздывающую педаль), а на третьем оказывается гармония, заполняющая пространство между мелодией и басами. Значительную работу следует

16. СТАРИННАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ПЕСЕНКА

Molto moderato (Весьма умеренно)
pp *espressiono*

The image shows a musical score for a piece titled '16. СТАРИННАЯ ФРАНЦУЗСКАЯ ПЕСЕНКА'. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked 'Molto moderato (Весьма умеренно)' and the dynamics are 'pp' (pianissimo) and 'espressiono'. The music features a flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings throughout the piece.

произвести в ощущении веса рук и глубины их погружения в клавиатуру. Каждый палец, исполняющий мелодию, должен как бы тянуться к струнам фортепиано. На октавных басах распределить вес руки таким образом, чтобы они оставляли звуковой шлейф, но не мешали звучанию мелодии, а гармония, представляющая третий пласт, исполняется легким прикосновением пальцев к клавиатуре. Объединённость мелодической линии может нарушить пауза в пятом такте, поэтому здесь очень важно научить предслышанию синкопированного соль-бемоля в третьей октаве, из которого вытекает вся последующая музыкальная мысль

первого раздела. Здесь важна не расчленённость, а предельная слитность звучания. Необходимо найти нужное движение, т.к. замедленный темп приведет к статичности.

Во второй части формы проведение мелодии на рiано придаёт ей характер возвышенности, успокоенности. Все движение мелодии направлено к концу второго раздела, где происходит полное растворение и просветление. Угасанию звучности помогает арпеджио тонического трезвучия в аккомпанементе.



Понятию трехслойности музыкальной фактуры поможет любой пейзаж с ярко выраженной плановостью композиции. Для этого следует обратиться к полотнам художников академического направления. В данной работе в качестве примера приведена репродукция знаменитого полотна И.Левитана: «Осенний пейзаж с церковью».

Многие детали работы над музыкальным произведением не отражены в данной работе, т.к. не все в сложном педагогическом творчестве подвластно словесному описанию, что составляет трудность написания подобных работ. Творческий поиск музыканта-педагога, как всякий творческий процесс, во многом основан на интуиции.

Закончить хочется словами К.А.Мартинсена, «Основной художественной истиной всегда остается следующее: никакое самое ясное, рациональное проникновение во взаимоотношение фортепианных звучностей не дадут тех неизмеримо тонких возможностей нюансировки взаимного высветления и затемнения звуков, которые составляют высшую красоту, высшую тайну...».

Чтение нот с листа – как составляющая успеха музыканта – пианиста.



*Каримова Т.С., преподаватель,
концертмейстер отделения
ОКФ, обладатель Почетной грамоты
Министерства образования и науки РФ*

Одним из важных аспектов деятельности пианиста является способность бегло читать с листа.

О пользе чтения с листа было известно с давних пор. Об этом писали в своих трактатах Ф.-Э. Бах, Х. Шуберт, А. Гензельт. Во второй половине XIX века требования по чтению нот с листа содержались в программных документациях почти всех авторитетных учебных заведений, как в России, так и за рубежом.

Так в Московской консерватории требования в этой области весьма серьезные. Сам Н.Г. Рубинштейн заставлял своих учеников аккомпанировать с листа концерты. Многие видные педагоги-музыканты считали и считают, что чтение с листа должно составлять определенную часть каждодневного «рациона» занятий учащегося-музыканта.

В работе Т.И. Карачаровой «Обучение игре с листа на основе активации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста»⁸ выявлены и классифицированы методические приемы и упражнения, способствующие активизации чтения нот с листа.

Музыковед В.Н. Гоптарев в книге «Методика обучения игры на музыкальных инструментах в системе педагогических технологий»⁹ предлагает несколько педагогических технологий чтения с листа и рассматривает проблемы их использования в практике музыкального образования.

«Одно из главных условий, обеспечивающих правильный процесс чтения нот с листа, заключено в умении пианиста смотреть вперед и предслышать звучание музыкального произведения»¹⁰. Особенности выработки навыка, по мнению музыковеда, таковы: «учащийся охватывает глазами небольшой отрывок текста, запоминает его, и после этого начинает играть. В это же время его глаза уже заняты следующим отрывком. Чем опытнее музыкант, тем больше развит его музыкальный слух, тем дальше он смотрит вперед при игре».¹¹

Таким образом, при чтении нот с листа задействуются не только слуховые, зрительные, но и мыслительные процессы.

Основная трудность при чтении нот – неправильное восприятие музыкального материала учащимися. Поэтому важно, чтобы произведение при первичном восприятии пианистом было ритмически и интонационно знакомым, интересным, ярким. Причем, как правило, уровень трудности подбираемых произведений для формирования навыка чтения с листа намного ниже тех, которые входят в индивидуальный репертуарный план учащегося.

«Требования к фактуре музыкальных произведений таковы:

- ясная гомофонно-гармоническая структура;
- однородный ритмический рисунок каждого элемента ткани;
- легко схватываемая внутренним слухом мелодия;
- медленные и средние темпы;
- тональности с небольшим количеством ключевых знаков.»¹²

⁸ Карачарова Т.И. Обучение игре с листа на основе активизации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста. – М., 2003.

⁹ Гоптарев В.Н. Методика обучения игры на музыкальных инструментах в системе педагогических технологий. – Казань, 2002.

¹⁰ Гоптарев В.Н. Методика обучения игры на музыкальных инструментах в системе педагогических технологий. – Казань, 2002. – С.46.

¹¹ Там же. – С. – 45.

¹² Милич Б. Восприятие ученика-пианиста. – Киев, 1982. С. 22.

При чтении с листа усиления должны быть направлены на воспроизведение завершенных музыкальных мыслей. По мнению Баренбойма Л.А., «нельзя выговаривать по слогам каждую ноту. Только игра по фразам способна сообщить процессу чтения осмысленность, внутреннюю логику и эмоциональную окраску. Учащийся вникает в музыкальный материал, старается услышать, представить характер музыки еще до ее воспроизведения на инструменте.»¹³

Второе существенное условие теории и практики чтения музыки с листа выражается в требовании неотрывности взгляда играющего от нотного текста. Только при этом условии может быть обеспечено плавное, непрерывное, логичное развертывание звукового «действия». Неотрывность от текста взгляда, читающего музыку, тесно связана с умением играть, не глядя на руки или, как говорят, «вслепую» - умением исключительно важным при чтении с листа. Неспособность музыканта на ощупь ориентироваться в клавиатурной «топографии» фортепиано ведет к тому, что, отыскивая пальцами требуемые комбинации и сочетание звуков, он встает перед необходимостью чуть ли не ежедневно обращать свой взгляд на руки и на клавиши. Любые метания глаз при чтении с листа нежелательны, и чем их меньше, тем лучше.

Одним из важнейших условий формирования навыка чтения с листа является ориентировка при игре по графическому изображению нотной записи. Музыковед Карачарова Т.И. считает, что при первичном знакомстве с музыкальным произведением «нужно уметь схватывать с единого взгляда общую конфигурацию мелодических рисунков, направленность их движения, узнавать различные стереотипы фактуры (аккорды и их виды, гаммы, арпеджио), определять расстояния между звуками по вертикали (в интервалах и аккордах), узнавать начальные и кадансовые обороты. Умение распознавать в незнакомом тексте знакомое, опереться при случае на стандартную фигурацию, ведет к тому, что разгружается внимание учащегося».¹⁴

Для того, чтобы хорошо читать с листа, нужно владеть аппликатурными навыками. «Аппликатурные основы фортепианных формул должна быть усвоена настолько прочно и глубоко прочно и глубоко, чтобы, встретив в произведении ту или иную техническую формулу, играющий свободно ориентируется в выборе пальцев. Придавая большее значение формированию аппликатурной ориентации в развитии навыков чтения с листа, следует в каждом прочитываемом произведении направлять внимание ученика на распознавание и исполнительское ощущение логики аппликатурных приемов. Уже при прочтении позитивных мелодических фигур необходимо привить ученику быструю ориентацию в размещении пальцев, исходя их охвата крайними (первым и пятым) пальцами обрамляющих звуков всего построения.»¹⁵

¹³ Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л., 1969. – С. 68.

¹⁴ Карачарова Т.И. Обучение игре с листа на основе активации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста. – М., 2003. – С. 45.

¹⁵ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1961ю – С. 58.

«Сколько читаем – столько знаем» - это давняя многократно проверенная истина полностью сохраняет свое значение и в музыкальном образовании.

Чтение с листа – одно из основных умений, которым должен обладать каждый пианист. Для того, чтобы хорошо научиться читать с листа, музыкант должен систематически выполнять упражнения, способствующие развитию навыка. Это исключительно важно с первых шагов обучения игры на фортепиано.

Литература:

- 1.Алексеев А.Н. Методика обучения игры на фортепиано. – М., 1969.
- 2.Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – Л., 1979.
- 3.Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л.,1969.
- 4.Гоптарев В.Н. Методика обучения игры на музыкальных инструментах в системе педагогических технологий. – Казань, 2004.
- 5.Карачарова Т.И. Обучение игры с листа на основе активизации целостного процесса восприятия и озвучивания нотного текста. – М.,2003.
- 6.Милич Б. Воспитание ученика – пианиста.
- 7.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.,1961.
- 8.Смирнова Т.И. Интенсивный курс фортепиано. – М., 1992.
- 9.Смирнов М. Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – М., 1965.

Особенности изучения корейского национального танца для детей 5-7 лет.



Ким А. Е., преподаватель ОКНИ.

Корейский национальный танец один из сложнейших, и в то же время зрелищных видов искусства. В настоящее время корейский танец стал очень разнообразен и сложен, появилось много новых элементов и соединений. В связи с этим интерпретация композиционных постановок стала бесконечно разнообразна. Высокая степень владения искусством выразительного танцевального движения проявляется в способности танцора точно передавать в процессе исполнения движений характер и эмоциональное содержание музыки, что в танцевальном искусстве принято называть выразительностью.

Выразительные движения (анг.expressive movements) – то, что выдает, передает, отражает и формирует состояние человека. Обычно это выражение лица (мимики), выразительные движения тела (пантомимика), жесты и

выразительные интонации. Выразительные движения – своеобразный и богатый язык для передачи эмоций, чувств, желаний и отношений.

Танец – ритмичные, выразительные телодвижения, обычно выстраиваемые в определенную композицию. И для того, чтобы получить выразительность движения, требуется высокая техника его исполнения, то есть совершенное владение навыками, когда все элементы движения доведены до автоматизма. И тогда происходит, что танцор думает не о технике исполнения, а на придание ему эстетического образа.

Эмоциональная выразительность для корейского танца имеет большое значение. Во-первых, это то, без чего не может быть танца. Во-вторых, это главное, что должен донести исполнитель до зрителя – свое внутреннее состояние.

Корейский танец построен на эмоциональности, на передаче определенного состояния танцора. Выразительность, художественность форм достигается не знаковой передачей смысла, а собственно стихией танца, сменой ритма, взаимодействием ансамбля и солиста. Все они постоянно встречаются в традиционном корейском танце, современном танце, балетах, поставленных корейскими хореографами.

Важной особенностью корейского танца является его синтез. Изначально танец в Корее исполнялся в сопровождении с пением, да и в наше время это существует, когда исполняются традиционные фольклорные танцы, например танец «Кан ган суллэ» (Танец символизирует поклонение солнцу), так же в «Придворных танцах» – во время танца сюжет объяснялся распеванием песен, и это стало особенностью танца в Корее в эпоху Коре

(X-XIV века). Конечно, существует множество видов танца, которые исполняются в сопровождении с пением: ритуальные, крестьянские, придворные, шаманские и специально обрядовые. Все эти жизненные функции отражались в танцах – человек посредством этого синтеза мог более точно выражать свои чувства и эмоции.

Специфика корейских танцев в том, что помимо выразительности движений и эмоциональности, очень важную роль имеет дыхание и чувства ритма. Эти четыре компонента тесно связаны друг с другом, и если в танце все это объединится, то зритель это обязательно почувствует и поймет то, о чем хочет донести исполнитель своим выступлением.

Но чтобы достичь этого мастерства, необходимо научиться, правильно дышать. Дыхание должно быть плавным и сдержанным, чтоб воздух брался и выдыхался через нос, и проучивать надо в медленном темпе. Когда набираешь воздух в грудь, то плечи, локоть и кисть очень легко поднимаются вверх, а когда выдыхаешь, то отпускаются и получается что рука как – будто дышит. Поэтому дыхание очень связано с выразительностью движений, а чувство ритма это неотъемлемая часть у танцора, либо это дано от природы, либо нарабатано в процессе обучения.

Конечно, в корейском танце есть и подвижные постановки, и в этом случае дыхание быстрое, и такие танцы исполняются уже в старших классах,

когда учащиеся подготовленные, и знают технику выразительности, технику дыхания и хорошее чувства ритма.

Основная цель обучения детей 5-7 лет - это формирование социальной активности ребенка, эстетическое развитие через традиционный корейский танец, развитие эмоциональной выразительности, и, конечно же, музыкальности.

Задачи, которые поставлены для этого возраста -это постепенная доступность «от простого к сложному». Ученик должен освоить первоначальную хореографическую подготовку; уметь двигаться под музыку и развить танцевальное воображение; уметь слушать преподавателя и выполнять его задания; уметь ориентироваться в пространстве и не бояться ошибок; привить любовь к танцу и развить артистизм.

Приобщая детей к корейскому танцу, они непроизвольно будут приближаться к своей культуре, тем самым будут прививать чувство национального самосознания. Живя в России, корейские дети далеки от корейской культуры и им непонятно, и сложно представить искусство Кореи. Но для детей 5 -7 лет, что в Кореи, что в России главное в этом возрасте – это игра. Поэтому все упражнения и задания переплетаются с игрой.

Игра – основной вид деятельности у детей дошкольного возраста. Поэтому игра стала связующей нитью между обучением и ребенком.

С помощью игры ребенок быстрее и эффективней воспринимает ту или иную информацию, которую предлагает учитель. Если занятия проводятся в игровой форме, дети легче воспринимают и запоминают двигательные задания. Они воспринимают упражнения через слуховой и двигательный анализатор и воспроизводят движения путем повторения за руководителем. Таким образом, возникают предпосылки для улучшения слухового, двигательного и зрительного типов памяти.

Наблюдения показывают, что для того, чтобы младшие дети начали игру, недостаточно умения просто воспроизводить какие-то действия, необходимо, чтобы у детей возникло определенное эмоциональное отношение к персонажу, который представлен сюжетной игрой. Ни в какой другой деятельности ребенок самостоятельно не проявляет столько настойчивости, целеустремленности, как в игре. Ребенок сознательно стремится воспроизвести определенные движения, характерные для определенного персонажа, намеренно предалает эти движения. Игры сопровождаются всевозможными образами животных, образы сказочных героев и то, что знакомо детям этого возраста. Для этого я подобрала блок музыкально- игровых упражнений и импровизации:

1. «День - Ночь». День – дети бегают, прыгают в образе какого-нибудь животного, а ночь- замирают в образе красивой царевны или балерины.

2. «Море волнуется раз». Дети замирают в морской, либо в любой теме, и когда до него доходит очередь, он двигается в своем придуманном образе.

3. «Зеркало». Данная игра очень хорошо развивает у детей мимику и эмоциональность (дети ладошками закрывают лицо, и после того, как ведущий

задал задание, ребята открывают ладошки, и показывает например, лицо улыбочивого или плачущего ребенка, либо злую собаку, либо Пьеро с сказки «Буратино», либо клоуна и т.д.) Задания могут быть самыми разными. Задания выполняются как индивидуально, так и группами.

4. «Угадай – мелодию» - это нужно угадать звуки в мелодии, отличить, или определить по заданию (птички, зайчики, медведи, труба, скрипка, барабан, грустный и веселый, плавное или скачкообразное и т.д.)

5. «Громко – Тихо» - это определить громкую и тихую долю (как можно показать сильную долю или станцевать).

6. «Повторяй-ка». Повторить за преподавателем ритмические упражнения (прохлопать, протопать).

7. «Поиграем в тишину» - это объяснение детям, что такое пауза, и как ее можно просчитать.

8. «Слушаем – рассказываем». Прослушав музыку, дети должны передать свои впечатления, потом проанализировать, какой характер, темп, показать сильную долю.

9. «Маленькие фантазии». Дети должны представить себе картинку и попытаться продемонстрировать в танце. Учитель может выбрать наиболее интересное выступление.

Дети имеют разную двигательную и физическую подготовку: у одних плохая осанка, у других слабо развиты мышцы шеи и спины, у третьих недостаточно развита координация движений, далеко не все умеют двигаться под музыку, а так же ориентироваться в пространстве и в коллективе сверстников. И мы должны исправить эти недостатки, обогатить запас двигательных навыков. Конечно, это можно исправить и на уроках физкультурных занятий, но именно сюжетно – игровые упражнения способствуют особенно выразительности состояния души ребенка.

Такие игры очень помогают развивать в детях выразительность движений, эмоциональность, музыкальность, и самое главное, что учащиеся придумывают движения сами, как они это чувствуют и могут изобразить, нет ни какого напряжения и давления на детей. С помощью таких игр ребенок раскрепощается и не боится двигать своим телом, тем самым подобные игры и упражнения на образы, в дальнейшем облегчат работу педагога в изучении будущих постановок.

Наблюдая за детьми в течение учебного года, можно сказать, что дети, повторяя из урока в урок музыкально-игровые упражнения и импровизации, раскрываются изнутри, обогащают свой внутренний мир и познают себя. Таким образом, с первых дней занятий хореографией в коллективе, необходимо начинать с развития эмоциональной выразительности и музыкальности, что в свою очередь приносит детям радость от игры и способность самовыражению в творчестве.

Поскольку корейским национальным танцем в нашей школе занимаются с раннего возраста - это дети 5 -7 лет, помимо партерных упражнений и упражнений на укрепление мышц, мы работаем и над

простейшими элементами корейского национального танца, то есть «Танцевальная азбука».

В «Танцевальную азбуку» входят упражнения, способствующие формированию правильной осанки, выработке координации движений, формированию правильного дыхания при исполнении движений и танцев.

В корейском танце особая выразительность придается рукам. К особенностям корейского танца относится тонкая отделка их движений, в которых играет роль не только кисть, но и рисунок пальцев. Движения рук очень разнообразны: для корейского танца характерно мягкое покачивание свободно опущенной руки вперед и назад при неподвижном положении другой руки; подведение поочередно, то спереди, то сзади; подведение одной руки пальцами к щеке; выбрасывание рук вверх с отгибанием кисти и т.д. При этом рисунок движения кисти также разнообразен: кисти могут взбрасываться пальцами вниз, подниматься пальцами вверх, поворачиваться ладонью вверх и вниз, как бы вычерчивая восьмерку. Пальцы имеют различные положения: ладонь направлена вниз, пальцы свободны, средний и безымянный несколько опущены вниз, а может быть повернута и вверх; ладонью вниз средний и безымянный сильно согнуты; кисть слегка приподнята, направлена ладонью от себя, большой и безымянный палец закруглены и направлены друг к другу, остальные пальцы свободно закруглены. При этом руки и корпус выражают эмоциональные ощущения, а не условную знаковую систему, как в других танцевальных культурах Востока. Плечи, корпус, поворот головы, во время исполнения наполнены глубоким эмоциональным содержанием. Сдержанные жесты таят духовную наполненность. Поэтому, используя приемы западной хореографии, корейские балетмейстеры сохраняют специфику танцевального движения.

На каждом этапе обучения детей, большое значение уделяется тренажу, это постоянная отработка какого-либо движения или комбинации, для того чтобы появилась манера и выразительность движений - это очень серьезная задача для педагога, научить ученика правильной работе рук, корпуса, головы. Корейский танец очень сложен именно в передаче манеры, эмоциональности и выразительности верхних частей тела.

Для эффективности исполнительской выразительности, преподаватель, прежде чем начать изучать какую либо постановку, должен рассказать и показать видео или фото будущей постановки, для того, чтобы учащимся было легче понять, что от него требует учитель. Рассказать сюжет танца, какие образы в танце, то есть максимально приблизить их к данному образу, чтобы внутреннее состояние соответствовало характеру танца. От этого будет зависеть правильная передача образа и по манере, и по эмоциональности, и по исполнению. Это и есть особенность, и в тоже время сложность в обучении детей старших классов. Так как в старших классах хореографические постановки очень сложны, поэтому все эти критерии должны объединиться в одно целое.

В Корейском танце имеет значение все, и атрибутика (веера, барабаны, ручные бубны, корзинки, ракушки и т.д.)- одна из важных ее составных частей, которая делает постановку еще выразительнее и красочнее, дополняет и украшает, делая ее полноценной для более точной передачи образа и идеи постановки. Например, «Веера » - самый популярный атрибут в корейском танце, посредством которого исполнители изображают то горы, то цветок, или воду и т.д. Так же атрибут «Корзинки» - в танце его используют, когда нужно показать сбор урожая, или цветов и т.д. Атрибут в корейском танце требует к себе точной и скрупулезной работы, так как во время исполнения, предмет, находящийся в руках, должен дополнять движение и образ, а не мешать ему во время исполнения. Поэтому для того, чтобы атрибут не отвлекал танцующего, и это не отразилось на эмоциональности и на выразительности исполнителя, он должен уверенно владеть предметом, с помощью постоянных тренировок и работой над конкретными приемами того или иного атрибута.

Еще один нюанс, который нужно учитывать - это выбор хореографической постановки. При выборе нужно учитывать возраст учеников и их подготовленность. Если ученики не достигли определенного мастерства, они не смогут в полной мере донести до зрителя поставленной цели, ни технически, ни эмоционально. В этом случае нужно подбирать такие танцевальные постановки, которые понятны исполнителям, эмоционально доступны для каждой возрастной группы.

Например, если это младшая группа (5- 7лет), то это танец «Кукол», «С ручными буками», « Танец с зонтиками» и т.д. Средняя группа (8- 10) – это танцы «Сбор урожая», несложный танец с «Веерами», «Шляпки» и т.д. Старшая группа (11-14)танец с « Кастаньетами», усложненные танцы с «Веерами», «Феи», с «Барабанами» и т.д.

Музыка – одна из могучих средств эстетического воспитания детей, воспроизводящая действительность в звуковых образах. Музыка воздействует созданию правильных представлений о характере движений, вырабатывает выразительность, точность и индивидуальность в манере исполнения упражнений, позволяет глубже понять содержание, построение, эмоциональное состояние, ритм и другие характеристики музыкальных произведений. Музыка не просто сопровождает движение, а определяет его сущность, т.е. движение не должно быть только движением под аккомпанемент музыки или на фоне музыки, оно должно соответствовать характеру музыки.

Все игровые упражнения исполняются под корейский национальный ударный инструмент «Дянго», либо под образные корейские детские или русские песенки.

Корейский танец неотъемлемо связан с таким национальным инструментом как Дянго (т.е. Баран – ударный инструмент). Без этого инструмента не проходит ни один урок танца. Дянго очень четко помогает развивать у детей чувства ритма. Учитель во время урока может с помощью инструмента выделять сильные и слабые доли, может ускорить или замедлить

темп какого-либо упражнения, может сыграть громче или тише, может подстраиваться под ученика в тот темп, какой ему нужен. Искусство игры на барабанах является неотъемлемой частью танцевального искусства в Корее. Барабан является уникальным инструментом, который аккомпанирует всем видам искусства Кореи.

На уроках с детьми используется корейская национальная музыка, но есть сложности языкового барьера, так как песни на корейском языке. Все корейские мелодии красочные и музыкально интересные, поэтому по мелодии можно понять и определить, например, характер, какие персонажи в музыке, слабые и сильные доли и т.д. Несмотря на то, что ученики не все понимают в словах песни, им нравится и интересно под нее работать.

Почему эмоциональная выразительность в корейских танцах считается на первом месте?

Корейский национальный танец – это яркие, красочные костюмы, которые длинные в пол и полностью закрывают ноги. В связи с этим главными выразительными средствами считается верхняя часть корпуса: лицо, голова, руки, кисти и пальцы. Поэтому мастерство владения эмоциональной выразительностью – это важный и сложный процесс освоения национального танца. Обучение детей корейскому национальному танцу с 5 -7 лет – это правильно и нужно, потому что в маленьком возрасте, ребенок будет быстрее и легче воспринимать требования учителя и быстрее достигать нужных результатов. Ребенок непосредствен и открыт для учителя, для обучения, а это очень хороший момент развивать в них эмоциональность и любовь к танцу. Без эмоциональной окраски танец будет “сухой” и неинтересный, и для того, чтобы учиться эмоциональной или исполнительской выразительности, нужны учителя и мастера восточной хореографии. Только носители своей культуры могут доступно и профессионально обучить корейскому танцу.

Могу сказать, что нашим ученикам и педагогам очень повезло, что в нашей школе есть возможность учиться и получать знания непосредственно от носителей этой культуры, получать более правильную и точную технику исполнения, и конечно самое важное – это осуществлять передачу эмоциональной выразительности. Получая такое ценное обучение, ученики с каждым годом становятся опытнее и профессиональнее в исполнении корейских национальных танцев.

Использование танцевальной атрибутики в процессе обучения корейскому национальному танцу.



Ким Е.С., преподаватель корейского танца, победитель общероссийского конкурса «Молодые дарования России» в номинации «Лучший преподаватель школы искусств в РФ, руководитель ансамблей корейского танца «Доради», «Кеннари», «Моранбон».

Искусство корейского народа, как и других народов, уходит своими корнями в глубокую древность. В его основе лежит уважение к природе, традициям почитания семьи.

На протяжении всей долгой истории корейцев им была свойственна любовь к музыке и танцу. Некоторые из танцев трансформируются или исчезают совсем, другие становятся традиционными на долгое время. Они передают дух нации, чувства и переживания людей, в них отражаются обычаи и вера народа.

У корейского народа сложились свои национальные традиции танца. Корейский традиционный танец является священным, магическим ритуальным действием по своему происхождению. Это связано с тем, что танцы базировались на традициях религий. Это объясняется сильным влиянием таких религий, как шаманизм, буддизм, конфуцианство, повлиявших на становление танцевальной культуры. В Корее существуют три вида ритуального танца-шаманский, буддистский и конфуцианский. Помимо них есть еще придворный танец, сельский народный танец, народно-сценический, представление в масках. Каждому виду танца соответствует своя определенная танцевальная атрибутика, присущая той или иной религии, из которой происходит танец.

Шаманский является самым развитым из всех видов танца, который существует и в наше время. В далеком прошлом сельские жители отмечали окончание полевых работ и сбор урожая песнями и плясками, которые легли в основу народной музыки и танца, популярных в наши дни. В шаманских и крестьянских танцах исполнители воспроизводят определенный набор движений и импровизируют, используя их за основу. Шаман (обычно в Корее это женщина), или «мудан» по-корейски, - связующее звено между людьми и духами, исполнял ритуальные танцы, умиротворяя духов умерших или прося послать удачу живым. Как завораживающие плавные движения шаманского ритуала, так изящные жесты и позы шаманского танца очень ритмичны и так эмоционально насыщены, что невозможно не поддаться их притягательной силе. Многие танцы, в основе которых лежат шаманские ритуалы, требуют необыкновенного искусства выражения и точного следования ритму.

| В условиях учебного процесса отделения



Корейский народный ударный инструмент **Дянго**, используется в танце «Дянгочум»



Корейский народный ударный инструмент **Кенго**(малый барабан), используется в танце «Кенгочум»



Корейский народный ударный инструмент **Сого**, используется в танце «Согочум»

корейского национального искусства(ОКНИ) школы «Этнос» учащиеся получают возможность обучаться танцевальной культуре республики Корея и КНДР, различных по стилистике и жанру. Танцевальная культура юга основана на фольклорных танцах: придворных, шаманских, ритуальных, обрядовых. Северная танцевальная школа основана на народно-сценическом, характерном танце с отточенной техникой и виртуозностью. В учебный репертуар программы по корейскому танцу входят лучшие образцы танцевального фольклора. Данная программа является авторской и предусматривает изучение корейских танцев в народно-сценическом, стилизованном, фольклорном варианте (КНДР и РК). Программа составлена на основе личного практического опыта. В ней учитывался опыт различных исполнителей корейского танца, ансамблевый опыт современных танцевальных коллективов и центров народной культуры КНДР и республики Корея, опыт ежегодных стажировок преподавателей и учащихся школы в государственном центре традиционной музыки провинции Намдо. Большую часть танцевальных постановок составляют танцы с различными танцевальными атрибутами (ударными: барабанами, бубнами, кастаньетами; маховыми: шаями, платками, рукавами, шарфами, а также веерами, масками, вращающимися головными уборами, мечами, корзинками, кувшинами и другими атрибутами). Поэтому большой объем учебного времени уделяется технике владению танцевальными атрибутами, мастерскому обращению с ними. В танцевальном репертуаре школы много танцевальных постановок с ударными и



Выстукивающий корейский народный инструмент **Абак**, используется в танце «Абакчум»



Выстукивающий музыкальный инструмент **Кастаньеты**, используется в «Танце с ракушками»



Танцевальный атрибут **Веер**, используется в танце «Бучечум», «Ченганчум», «Нынсубодыль», «Нодыльканбен»

выстукивающими народными инструментами. Это танцы: «Дянгочум», «Чиндобукчум провинции Намдо», «Кенгочум», «Согочум», «Абакчум», «Танец с ракушками». Все они предполагают владение навыками игры на этих инструментах, поэтому первым этапом разучивания танца является разучивание корейских народных ритмов, которые имеют сложную ритмическую организацию корейской музыки, трудную для восприятия. Например танец «Дянгочум» исполняется с корейским ударным инструментом Дянго (катушкообразный барабан). Инструмент фиксируется на талии, звукоизвлечение происходит от удара ладонью или палочками по кожаному боковому диску ударного инструмента.

На протяжении всей постановки учащиеся самостоятельно исполняют аккомпанемент танца, поэтому необходимы точность и чистота исполнения ритмического рисунка. Вторым этапом является соединение ритмов с различной танцевальной лексикой: вращениями, танцевальными ходами, движениями в сидячих положениях, прыжками. И лишь потом происходит объединение отдельных элементов в танцевальные комбинации. Большое внимание уделяется культуре исполнения, которое обязательно должно быть в национальной манере, с хорошо скоординированным движением головы и корпуса. Во время исполнения движений с ударными инструментами должны передаваться стилевые особенности корейской музыки, разнообразие темпов и ритмов.

Следующий популярный танцевальный атрибут корейского танца-веер. Используется в шаманских, придворных танцах, народно-сценических танцах. В танце может использоваться как один веер так и два. В репертуаре школы несколько танцев с веерами : «Бучечум»,



Танцевальный атрибут **Багуни** (корзинка), используется в танце «Бомади», «Веснянка», «Сагвапхуннен»



Танцевальный атрибут **Мультон**, используется в «Танце с кувшинами»



Танцевальный атрибут **Меч**. Используется в танце «Кхальчум» (танец с мечами)-ритуальный шаманский танец. Типичный военный танец. Исполняется при помощи длинных и коротких мечей.

«Ченганчум («Шаманский танец»), «Санчонга», «Нынсубодыль», «Нодыльканбен». «Бучечум»-изначально исполнялся женщинами-шаманами, позднее красивые движения женщин-шаманов, мистичность шаманского ритуального обряда стала сочетаться с элементами танца придворного дворца, особенностью которого является величавость. Танец стал отражать элегантность и красоту корейского танцевального искусства. «Ченганчум» или «Муданчум»-танец шаманки (Мудан). Исполняется с одним веером, в костюме отражены все атрибуты шаманки: веер, браслеты из бубенчиков на запястьях, шляпа с фазаньими перьями. Все танцы с веерами предполагают владение техникой исполнения движений рук с веером, поэтому первоначальным этапом является изучение техники открывания и закрывания веера (тренаж, состоящий из открываний, закрывание и переводов рук с веером из позиции в позицию. Следующим этапом является изучение различных видов вращений, перегибов, выходов в танцевальные позы с движением рук и открыванием вееров. Также при изучении шаманских танцев учащиеся знакомятся с народными обрядами, традициями, фольклором Кореи, в которых танец является неотъемлемой частью любого обряда. Все это помогает более глубокому пониманию предмета, усиливает выразительность исполнения.

В программе по корейскому танцу присутствуют народно-сценические танцы, отображающие трудовые процессы, бытовые картинки, связанные с жизнью и бытом корейского народа- сбором и посадкой риса, урожая. В таких танцах как «Бомади», «Веснянка», «Танец с кувшинами» атрибутами часто являются корзинки для сбора фруктов, цветов, кувшины для воды и



«Танец в масках»



Маховый танцевальный атрибут **Шарф**, используется в танце «Феи алмазных гор»

другие. Изюминкой сюжетного «Танца с кувшинами» является- умение носить и удерживать кувшин на голове во время вращений, что требует определенного умения и сноровки от учащихся.

Танцы в масках представляют собой театральное представление, объединяющее в себе остроумный рассказ, с иронией показывающий жизнь разных слоев общества: дворян, духовенства, простых людей в пении и танце. Танец представляется в виде игры, в него вовлекаются и зрители. Изначально танец с масками получил развитие как обряд изгнания злых духов в обряде жертвоприношения, связанного с шаманизмом. Танец в масках исполняется в разнообразных формах в зависимости от содержания и изображаемых ролей, начиная с сословия буддистских монахов и заканчивая сословием дворян . Насчитывается более 80 видов танца с масками Лица танцующих скрыты стилизованными масками. Рассказывая истории своих персонажей, они приседают в глубоких плие, взмывают над сценой в прыжках и используют разнообразные движения головой с масками.

Еще один популярный маховый танцевальный атрибут - **шарф**, часто используемый в женских танцах, как воплощение художественного образа, требует точных отточенных виртуозных движений рук и корпуса- подхватов, бросков. Обычно ассоциируется с крыльями (танец «Феи алмазных гор»), падающим снегом (танец «Выпал снег»). Среди шаманских танцев с маховыми атрибутами наиболее известен танец «Сальпури» с белым шелковым шарфом, исполняемый во время ритуального обряда «Кут». В этом танце допускается импровизация, поэтому каждым исполнителем может исполняться по-разному.

В этой статье описана и упомянута лишь малая часть танцевальной атрибутики, используемой в процессе обучения корейскому народному танцу в стенах нашей школы. Изучая и знакомясь с корейским танцевальным фольклором, дети приобщаются к истории и культуре своего народа, закладывается фундамент национального мышления, которое формирует основы национальной культуры. Несмотря на принадлежность к корейской национальности, большинство учащихся воспринимают народную культуру, как экзотику: непонятен язык, чуждая для восприятия традиционная музыка. Все это является острой проблемой сохранения и бережного отношения к народной культуре, не извращая традиций, не выдавая её за экзотику.

Сплетая единый многонациональный венок этнической культуры Кореи.



Ким Су Неми, преподаватель и автор программы по предмету «Культура Кореи», обладатель нагрудного знака Министерства культуры РФ «За достижения в культуре», автор перевода Корейских народных сказок с оригинала на русский.

Связующим звеном национального цикла на отделении корейского национального искусства считается предмет «Культура Кореи», на котором учащиеся познают историю, фольклор, этнографию.

Начиная с 5-6 лет, дети познают свою этническую культуру в доступных и интересных формах. Песни, танцы, игры, сказки приближают малышей к познанию огромного мира, включающего в себя весь спектр своеобразной, необычайно привлекательной, теплой, жизнеутверждающей культуры корейского народа.

Программа по предмету не ставит перед собой всеохватывающей задачи, она лишь приближает учеников к пониманию мира своей этнической культуры, открывая тем самым необъятный мир общечеловеческой культуры, приближая к себе богатство, которое мы называем «духовностью».

Первый класс знакомится с азами знаний, элементами страноведения, историей. Где находится Корея? Кто ее соседи и, каковы общие черты с ними? Что отличает корейцев от народов-соседей? Как корейцы попали на полуостров? Как сформировался их уклад жизни? На все эти вопросы и многие другие дети получают ответ в течение первого учебного года.

Корейцы как этнос сформировались тогда, когда они постепенно из кочевого народа стали превращаться в оседлый, земледельческий народ. Поэтому до сих пор для корейцев имеет огромное значение календарный, земледельческий цикл, лунный календарь, по которому отмечаются все

народные праздники. Примечательно, что народно-бытовые, календарные праздники отмечаются по всему миру, где живет корейская диаспора, в том числе и на российской земле, на Сахалине. Отмечаемые праздники Соль (новый год по лунному календарю) и Чхусок (день благодарения-15 августа лунного календаря) приносят в быт корейцев своеобразный колорит. Но о сути праздников, их происхождении, дети узнают, став учащимися школы «Этнос».

Учащиеся второго класса знакомятся с тем, как из разномастных воинственных племен, пришедших на теплый, но тесный корейский полуостров, стал формироваться корейский народ. С той поры осталось очень немного материальных свидетельств, но все они бережно собираются и хранятся в музеях Кореи. Учащиеся знакомятся с ними, узнают о первых земледельческих обрядах древних корейцев. Долгое время корейцы были анималистами-шаманистами, влияние сил природы было, пожалуй, самым сильным на миропонимание корейцев, на их культурно-бытовую сторону жизни. Это влияние можно наблюдать и по настоящее время.

Учащиеся третьего класса знакомятся с устройством традиционного корейского общества, которое было незыблемым до недавнего времени: семья-религия-государство. Нормы конфуцианства определили культурное своеобразие корейцев, при этом сохранивший свое влияние буддизм и появившиеся позднее христианские конфессии, внесли в морально-нравственную и культурную сферу корейцев то разнообразие, которое отличает корейцев от соседей.

Создание национального письменного языка - это культурный прорыв, а главное, обретение культурной независимости от могущественного Китая, адаптированным письмом которого (иду) корейцы пользовались до середины 15 века. Биография короля Седжонга - замечательный пример правления, оставившего своему народу культурную независимость, замечательные достижения и открытия в самых разных сферах деятельности: от астрономии до музыки. С тех пор и до нынешнего дня средства массовой информации в Корее имеют уникальную возможность направлять общественное мнение, ведь умеющий читать кореец был почитаемым в среде себе подобных. Национальная ментальность вобрала в себя жажду знаний, стремление к ним. Образование стало ключевым звеном в достижении жизненного успеха, почтительное отношение к образованным людям – это признак национального приоритета, выбравшего знания основным инструментом в познании и переустройстве мира.

Значительное время в программе уделено праздникам, обрядам и ритуалам. Пришедшие из глубокой древности, многие из них несут в себе черты анимализма и шаманизма, востребованы не очень активно и сохраняются как памятники традиционной народной культуры. Корейская деревня - естественная среда, где традиции соблюдаются по лунному календарю, который в Корее долгое время был единственным. Здесь нельзя недооценить роль «фольклорных деревень» - музеев под открытым небом, которые есть в каждой провинции Кореи. Именно в «фольклорных деревнях»

живет народно-бытовая культура, включающая в себя национальную культуру от архитектуры до кулинарии. Все это в живом, активно функционирующем виде. Фольклорные, календарные, сезонные праздники и обряды живы именно в «фольклорных деревнях», где посетители- туристы могут быть зрителями и активными участниками проводимых мероприятий.

В корейской традиции значительное внимание уделяется семейно-бытовым праздникам и обрядам. Они сопровождают корейца от рождения до ухода в иной мир. В целом, такие обряды как родин, имя наречение, праздник первого дня рождения (1 год) имеют похожее содержание с идентичными обрядами народов мира. Но корейцы издревле поддерживают неразрывную духовную, даже мистическую связь со своими предками, покровительство и защиту которых они больше всего боятся потерять. Вообще, связь и бережное отношение к предкам семьи – отдельное, может быть, уникальное проявление корейской национальной культуры. Культура сохранения связи поколений в корейском обществе возведена в абсолютный культ не только в жизни, но и в искусстве во всех видах и жанрах. Это главная воспитательная тема.

Корейцы возвели в норму почтение и уважение к старшим везде -от королевского до крестьянского двора. Эти незыблемые нравственные традиции – основа жизни корейского общества. Основные семейно-бытовые праздники и обряды- это прежде всего дань уважения старшим.

Первый праздник корейца - его 100 дней. В старой Корее была очень высока детская смертность, поэтому считалось большой удачей, если младенец рос здоровым. 100 дней жизни отмечается щедрым угощением, где лакомства и традиционного печенья должно быть более 100 штук. Все эти приготовления ложились на плечи бабушек.

Традиция пышно и торжественно отмечать Доль (1годовщина) идет оттуда же, когда считалось удачей вырастить дитя до года и дольше. При большой рождаемости смертность была очень велика. На празднике в шуточной, но торжественной форме старались определить будущее ребенка, благодаря которому можно будет достичь процветания. Для этого на столе раскидывались предметы, такие как кисть (ученый), оружие (лук), деньги, ножницы и т.д. Далее ребенку давали возможность взять один из предметов. По тому, какой предмет оказывался в руке ребенка, старались угадать профессию в будущем.

Годовщина - первое торжественное событие в жизни корейца, отмечается он всеми, богатыми и бедными. Корейцы искренне верят, что в зависимости от того, с какой любовью и теплом отпразднуют первый день рождения, будет определяться его будущее.

Еще одна национальная особенность - обязательное выполнение поминального обряда по ушедшим предкам. Это отличает корейцев от других народов. Все большие праздники (1 января-Соль и 15 августа- Чхусок) - это дни, когда первое поздравление с ритуальными поклонами воздаются ушедшим членам семейного клана. 1 января и 15 августа лунного календаря все корейцы

стремятся быть на Родине, чтобы вместе отдать дань памяти умершим родственникам и разделить праздничное застолье.

Семейно-бытовые праздники – это мощный воспитательный фактор для передачи следующим поколениям традиционных ценностей корейцев. Особенно почитается в корейском обществе праздник 60-летнего юбилея. До недавнего времени это был своеобразный итог жизни, т.к. 60-летний человек считался старцем. Современные корейцы живут много дольше, а обычай остался и очень почитается. Праздник родителям преподносят дети-в знак благодарности, любви и почитания. В старой Корее в этот день свекровь передавала деревянную лопатку для набора риса своей снохе в знак того, что она отходит от управления домашним хозяйством. Потом женщины старше 60 лет могли заниматься внуками и мелкими домашними делами.

Все старые традиции, не нашедшие место в современной жизни, отходят в прошлое. Однако, в современном мире, где глобализации подвергаются даже духовные ценности, корейцы стараются сберечь и передать следующим поколениям достижения своей национальной культуры, как источник идентичности корейцев, как самобытного высокоразвитого народа.

Предмет «Культура Кореи» служит источником знаний, который позволяет нашим учащимся оживить свою генетическую память. Очень часто дети делятся своими знаниями со своими родителями, которые в силу известных причин не смогли познать свою этническую культуру в таком широком диапазоне, как это происходит в ДШИ «Этнос». Регулярные учебные поездки в республику Корея сделали возможным получение знаний из рук носителей, что качественно поднимает уровень художественного исполнения национальной музыки, танца.

Отделение корейского национального искусства ДШИ «Этнос» - это то место где маленькие корейцы, проживающие в России, с 5 летнего возраста погружаются в мир своей национальной культуры от сказок в 5-6 летнем возрасте до исполнения эталонных произведений на сцене в 14-15 лет на момент выпуска из школы.

Наряду с теорией культуры Кореи дети осваивают корейские танцы, национальные песни, национальные ударные, духовые (дансо), струнные (каягым) инструменты. Концертные коллективы отделения отмечены множеством наград не только на региональных и всероссийских, но и на международных конкурсах, что, несомненно, способствует пропаганде национального искусства.

Педагоги отделения корейского национального искусства активно поддерживают и развивают межпредметные связи, соединяя воедино весь цикл национальных предметов, сплетая единый многонациональный венок этнической культуры Кореи.

Формирование и развитие навыков чтения нот с листа на начальном этапе обучения домристов.



*Кордюкова М.В., преподаватель
МБОУ ДОД «ДШИ «Этнос»*

Одной из важнейших задач детской музыкальной школы является развитие у учащихся навыков чтения нот с листа. Работа над развитием умения играть с листа должна проводиться в течение всего срока обучения в ДМШ, систематически контролироваться. В дальнейшем успешность освоения этих навыков может стать одним из определяющих факторов успешности музыкальной карьеры.

Несмотря на обилие методических пособий и разработок по формированию и развитию навыка чтения с листа, все они предназначены преимущественно для пианистов, скрипачей и др. На данный момент не существует методики по чтению нот с листа, которая бы учитывала специфику строения домры, особенности звукоизвлечения и исполнительской техники домриста. Поскольку домра является не только сольным, но и оркестровым инструментом, то навык чтения нот с листа имеет большое значение.

Под игрой с листа подразумевается – исполнение незнакомой пьесы в темпе и характере, правильно интонационно и ритмически, без предварительного даже фрагментарного проигрывания на инструменте. Такое исполнение должно быть непрерывным; оно предполагает осмысленную фразировку и выполнение авторских указаний, которые в наибольшей степени определяют характер исполняемой музыки.

Таким образом, главными элементами навыка чтения с листа являются: 1) уверенное знание «языка нот»; 2) ускоренное восприятие нотной графики; 3) умение предугадывать; 4) выработка мгновенной двигательной реакции; 5) восприятие нотного текста комплексно.

Это главные элементы навыка чтения с листа, начиная от восприятия текста и кончая его исполнением. Пути развития этого навыка, доведение до автоматизма значительной его части действий – все это должно явиться основной частью методики обучения игре с листа. И, одна из задач методики должна сводиться к тому, чтобы стимулировать планомерное накопление в сознании домриста устойчивых моделей, или «формул» домровой музыки, охватывающих более широко различные стилистические направления.

Чтение метроритма

Важным элементом для начинающих музыкантов в дальнейшем успешном чтении с листа является прочное усвоение возможных ритмических формул. Г.Нейгауз писал: «Библия музыканта начинается словами: вначале был ритм».

В. Голованов¹⁶ предлагает начинать формирование навыка чтения с листа с однотоновых попевок с различными элементарными метроритмическими рисунками, которые сопровождаются словесными текстами: поговорками, попевками, песенками. В процессе работы над примерами, начинающие музыканты вырабатывают устойчивые навыки свободного чтения метроритмической структуры простейших музыкально-интонационных образцов.

Исходя из субъективных и объективных предпосылок в выборе сочетания длительностей, мы остановимся на простых комбинациях. В содержании рабочих программ по предмету «Чтение с листа в классе домры» указаны требования по годам обучения. Так, для первого класса по семилетней программе обучения рекомендуется: читать с листа: пьесы, народные песни, пьесы-попевки в размере 2/4, 3/4, 4/4 с использованием простых ритмических рисунков без шестнадцатых нот. 2-3 пьесы на каждом уроке. И для второго класса: чтение разнохарактерных пьес, этюдов в тональностях до 2-х знаков с использованием пунктирного ритма. 2-4 пьесы на каждом уроке.

Освоение звуковысотной графики

Следующий этап пути развития навыков беглого чтения с листа – освоение мелодического движения, которое В. Голованов¹⁷ различает по двум признакам:

1. Направление движения – восходящее, нисходящее, прямое (однотоновая мелодия);
2. Вид движения – поступенное, скачкообразное, смешанное.

При обучении чтению главное внимание учеников обращаем не на отдельные ноты и даже не на их механическую последовательность, а на целостную мелодию. Иначе говоря, исходным моментом при развитии навыков чтения нотного текста является интонируемая мелодия и ее графическое отражение в нотном письме.

Примеры-упражнения не должны превышать восьми тактов, за редким исключением. Нотные примеры более восьми тактов следует записать с переносами на следующую строчку нотного текста. При этом перенос осуществлять по граням формы. Это обусловлено необходимостью постоянного сосредоточения внимания учеников на чтении нотного текста по его синтаксической структуре.


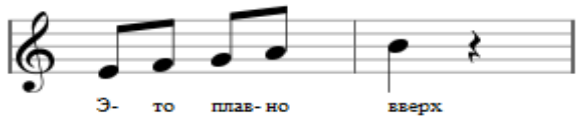
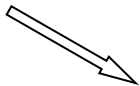

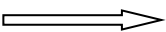
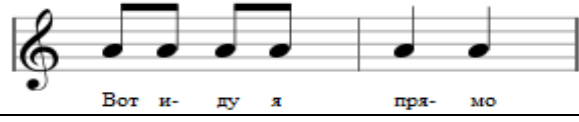

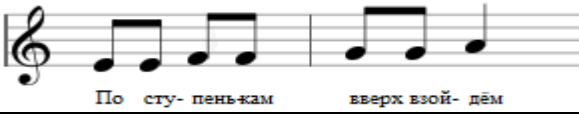
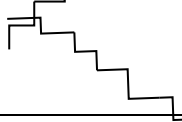

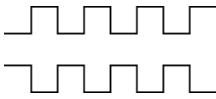
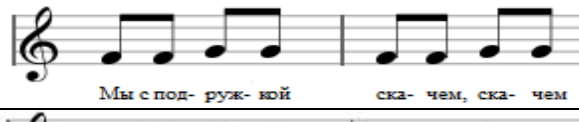






При анализе песенного материала с поступенным движением мелодии замечено, что мотивные рисунки в нотах могут быть сведены к определенным группам мотивов-стереотипов, которые в различных вариантах встречаются в той или иной песне. Таких групп мотивов-стереотипов В. Головановым обнаружено три (Таблица 1).

После того, как освоено поступенное движение мелодии, можно переходить к смешанному движению. Поскольку в чистом виде скачки встречаются редко, то нецелесообразно изучать их чтение отдельно от всей мелодии.

¹⁶ Голованов В. Техника беглого чтения нот. – М.: Композитор, 2002. – С. 33.

¹⁷ Голованов В. Техника беглого чтения нот. – М.: Композитор, 2002. – С. 40.

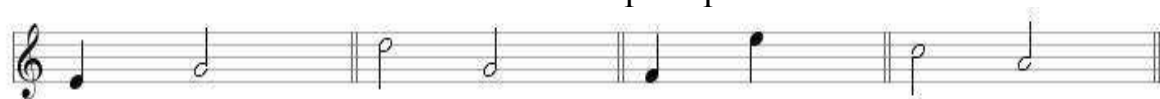
Таблица мотивов стереотипов (по В. Голованову¹⁸)

Вид движения	Название мотива	Графический рисунок	Нотно-графическое написание
Прямолинейное	Плавно вверх		
	Плавно вниз		
	Прямо		
Лесенкообразное	Лесенка вверх		
	Лесенка вниз		
	Скакалка		
Овальное	Бугорок		
	Впадинка		
	Змейка		

Для более быстрого и прочного зрительного восприятия скачка ученик должен уяснить, что линейки и дорожки нотного стана равноправны, так как и на линейках, и на дорожках пишутся ноты. Такое понимание нотноносца необходимо для осознанного чтения скачка. По написанию скачки можно разделить на два вида:

1. Основание и вершина находятся или на линейках или на дорожках нотного стана (нотный пример 3). Это скачки на интервалы: терция, квинта, септима, нона и т.д.

Нотный пример 3



¹⁸ Голованов В. Техника беглого чтения нот. – М.: Композитор, 2002. – С. 46.

2. Основание скачка на линейке, а вершина на дорожке, или наоборот (нотный пример 4). Это скачки на интервалы: кварты, сексты, октавы, децимы и т. д.

Нотный пример 4



На начальной стадии развития навыка чтения с листа ограничимся скачками в пределах сексты. При развитии техники чтения скачков идем от меньшего к большему: терции и поступенное движение; кварты, терции и поступенное движение; квинты, кварты, терции и поступенное движение; сексты, квинты, кварты, терции и поступенное движение.

Специфика чтения нот с листа на домре

Вопрос чтения нот с листа на домре не рассматривается не в одной из существующих школах игры¹⁹.

У исполнителей на народных инструментах зрительное восприятие нотного знака должно вызывать соответствующую реакцию мышц рук. Необходимо, чтобы движения пальцев левой руки были синхронизированы с движениями кисти правой руки.

Основные приемы игры домриста связаны с медиатором. Эту особенность необходимо учитывать при работе над формированием техники чтения с листа. На первых порах будут использоваться такие приемы игры как: удары медиатора вверх, удары медиатора вниз, чередование ударов вверх и вниз, эпизодически тремоло на отдельных нотах. Различить какие ноты, какими приемами играть очень просто: половинные – тремоло, четверти ударом медиатора вниз, восьмые – переменными ударами. Все это относится к модели поведения правой руки.

Для левой руки все обстоит по-другому. Еще раз оговоримся, что на первых порах используем только первую позицию. Для каждого пальца левой руки на грифе есть свое место: указательному – второй лад, среднему – третий или четвертый, безымянному – пятый или шестой, мизинцу – седьмой. По звукам мажорного или минорного тетра хорда. Если у ученика маленькая ручка и он физически не в состоянии дотянуться мизинцем до седьмого лада, то существует альтернативный вариант. Известно, что чем выше тон, тем лад уже, поэтому использование четвертой или пятой позиции позволит избавиться от неудобства для маленьких еще не подросших рук. Или игра в позиции хроматического тетра хорда.

¹⁹ Вольская Т.И., Уляшкин М.И. Школа мастерства домриста. – Екатеринбург: Диамант, 1995. – 161 с.; Лукин С.Ф. Школа игры на трехструнной домре. Вторая часть. – Иваново: Выбор, 2008. – 84 с.; Лукин С.Ф. Школа игры на трехструнной домре. Первая часть. – Иваново: Выбор, 2008. – 84 с.; Мироманов В.И. К вершинам мастерства. Развитие техники игры на трехструнной домре. – М.: Кифара. – 2003. – 136 с.; Чунин В.С. Школа игры на трехструнной домре. – М.: Советский композитор, 1990. – 151 с.

Квартовый строй инструмента позволяет применять аппликатурные формулы на других струнах. Яркий пример этой возможности демонстрируется в р.н.п. «Во саду ли, в огороде». Это период повторного строения, состоящий из восьми тактов. Первое предложение исполняется на струне ля, второе – на струне ми абсолютно одинаковой аппликатурой (нотный пример 5).

Нотный пример 5

Р.н.п. Во саду ли, в огороде.

The image shows two staves of musical notation for the piece 'Во саду ли, в огороде'. Both staves are in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The first staff is labeled 'A' and the second 'E'. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, and 2 above the notes. The first staff has fingerings: 2, 1, 0, 1, 2, 1, 0. The second staff has fingerings: 2, 1, 6, 0, 1, 2, 1, 0.

Основные аспекты чтения с листа на начальном этапе обучения домриста.

Подготовительный период.

Прежде чем начинать занятия по чтению с листа, ученик должен освоить ряд знаний, умений, навыков. Базовые требования, необходимые для начала занятий по чтению с листа:

1. Уверенное знание нотной грамоты
2. Владение теоретическими понятиями: размер, ритм, такт, длительности, паузы, знаки альтерации, артикуляция (легато, стакато, нон легато), динамика.
3. Знание грифа домры до 5-7 го лада.
4. Аппликатурные основы по хроматическому, мажорному и минорному тетракордам.
5. Технические навыки: тремоло (эпизодически, только на отдельных нотах), игра медиатором вверх и вниз, арпеджио по открытым струнам с одним зажатым звуком.

Если ориентироваться на курс школьной программы, то это приблизительно 3-4 четверть первого класса. Пока учебными программами в ДМШ не предусмотрено отдельных уроков по чтению нот с листа, либо они относятся к вариативной части, то освоение упражнений по чтению нот должно входить составной частью в каждый урок по специнструменту.

Время для прочной выработки навыков чтения метроритмических упражнений каждый раз устанавливается строго индивидуально и зависит от воспринимающих возможностей ученика.

По времени часть урока, отведенная на чтение нот, не должна быть чрезмерной: на первом уроке – не более 10 минут, на последующих уроках (по мере приобретения навыков) это время постепенно сокращается до пяти минут и сводится просто к проверке домашнего задания.

Перед началом занятий по развитию навыков беглого чтения нотного текста или параллельно этим занятиям учеников необходимо познакомить с

понятиями размер и ритм в музыке. Разумеется, знакомство с этими понятиями должно быть действенным, активным, но не умозрительным.

Так как материальной основой музыки является музыкально-интонационное движение, то первоначальное развитие у учеников чувства метра (размера) и ритма проводится на основе определенных движений. Именно в телесных движениях ученики учатся чувственно различать как размеры, так и ритмическую структуру мелодий.

Подбор репертуара

Поскольку простейшая мелодия это основа музыкального воспитания, то репертуар по развитию навыков чтения с листа на начальной стадии обучения состоит из народных прибауток, считалочек, попевок, песенок, детских песен и песен для детей композиторов разных стран.

Научиться правильно интонировать на инструменте возможно лишь после овладения интонирования голосом. Поэтому на первых порах необходимо уделять внимание вокальному интонированию.

Таким образом, необходимость научиться интонировать голосом и на домре (для развития навыка «предслышания») обусловила выбор репертуара. Он состоит из песенного материала.

Вот примерный список пьес, пригодных для чтения с листа на начальном этапе формирования этого навыка: р.н.п. «Как пошли наши подружки», р.н.п. «Во саду ли в огороде», А. Филиппенко «Цыплятки», р.н.п. «Во поле береза стояла», В. Якубовская «Три струны», р.н.п. «Василек», у.н.п. «Прийди, прийди, солнышко», у.н.п. «Ой, джигуне, джигуне», р.н.п. «Ай, на горе дуб», р.н.п. «Ходила младешенька по борочку», р.н.п. «Под яблоню кудрявою», р.н.п. «Как под горкой под горой», Т. Захарьина «Маленький вальс», Т. Захарьина «Колыбельная», д.н.п. «Котик», М Красев «Топ-топ», старинная французская шуточная песенка «Жан и Пьеро» обработка Ж.Б. Люлли.

Алгоритм чтения нот с листа:

1. Анализ примера:

- определение размера,
- ритмическая организация (прохлопать в ладоши).
- выяснить с какой ноты начинается, направление движения,
- какими приемами следует пользоваться при игре,
- на каких струнах играть,
- возможные аппликатурные варианты.

2. Исполнение.

3. Транспонирование.

4. Исполнение с использованием других аппликатурных вариантов.

Возможные трудности и способы их преодоления

При чтении нот с листа могут возникнуть различные трудности. Ребенок не может оторвать взгляда от грифа, но при этом не смотрит в ноты и пытается сыграть наугад. Т.А. Власенко в своей работе «Процесс установления

звукомоторной связи при формировании навыка чтения с листа»²⁰ указывает на то, что еще педагоги XVIII столетия – Ф.Э. Бах, Д.Гюрк, Ф. Куперен, Ф. Марпург задумывались над решением этой проблемы. И предлагали использовать приемы, которые помогают выработать свободную, независимую от зрения, осязательную ориентировку пальцев и рук на инструменте. К ним относятся, разучивание и исполнение произведений со скрытым от глаз грифом. И исполнение выученных наизусть произведений в темноте или с закрытыми глазами.

На начальном этапе формирования навыка чтения с листа в классе домры для облегчения задачи («исключение зрительного контроля за руками»), предлагаемые для чтения пьесы должны быть выдержаны в одной позиции. Когда навык слухового контроля при чтении с листа в первой позиции будет сформирован, постепенно объем используемых позиций необходимо расширять.

Исходя из специфики устройства струнных инструментов, имеющих гриф, где низкие ноты находятся наверху, а высокие – внизу, возникают вопросы с ориентированием на грифе. На первом этапе обучения, на инструменте дети часто путают восходящее направление с нисходящим, и наоборот. Решение: можно представить гриф домры как многоэтажный дом, в котором чем выше этаж, тем выше звучит нота. Или представить гриф как фортепианную клавиатуру, где влево это вниз, а право – вверх.

Еще одна проблема, с которой могут столкнуться ученики, связана с сильным натяжением струн. Это очень серьезное препятствие, которое вызывает отрицательные психофизические ощущения у ребенка. Первое и единственное, что можно сделать – это спустить струны на 1,5 – 2 тона.

Методические пособия, посвященные развитию навыков чтения нот с листа, в обилии представлены среди музыкальной литературы. Однако адресованы они преимущественно пианистам. Бесспорно, они содержат массу полезного материала и для педагогов, работающих с другими музыкальными инструментами. При этом, русским народным инструментам характерно большое количество специфических особенностей, связанных как с исполняемым репертуаром, так и с техническими приёмами игры на инструментах. Эти особенности обязательно должны быть учтены при организации методологического аппарата по формированию навыков чтения нот с листа. В противном случае, продуктивность такого обучения заметно снижается, уменьшается «свобода» музицирования, ослабевает интерес к инструменту. Струнные народные инструменты в целом и домра в частности, современная история которых насчитывает чуть больше одного века, обделены количеством и разнообразием методических разработок в области формирования навыков чтения нот с листа. Это делает народные инструменты

²⁰ Власенко Т.А. Процесс установления звукомоторной связи при формировании навыка чтения с листа в классе домры. – Каргасок, 2012. – С. 1. Режим доступа: <http://tnu.podelise.ru/docs/index-332989.html>. Дата обращения: 12.02.2014.

менее конкурентоспособными в плане технического освоения по сравнению с такими инструментами как фортепиано, скрипка и т.д.

Приступать к развитию умения чтения нот с листа необходимо на начальном этапе обучения при сформировавшихся минимальных технических навыках и теоретических знаний. Среди специфических элементов формирования и развития умения читать с листа на начальном этапе обучения школьников по классу домры, необходимо выделить позиционную игру, включающую вертикальные и горизонтальные движения левой руки, а также их сочетания, подцепы, зависимость направления удара медиатором от длительности исполняемой ноты, а также использование приёма тремоло при исполнении нот большой длительности.

При чтении с листа, начинающий домрист может столкнуться со следующими трудностями: неумение играть «вслепую», т.е. необходимость контролировать гриф глазами отвлекает внимание ученика от нотного текста; сложность ориентирования на грифе; сильное натяжение струн. Все эти трудности решаемы при грамотном подходе к процессу обучения. В данном случае приемлем принцип от простого к сложному, а именно: использование на начальном этапе обучения только одной позиции; опора на образное мышление (домра как многоэтажный дом) для закрепления звуковысотного ориентирования на грифе вместо пространственного. Кроме того, нельзя допускать возникновения у ученика отрицательных физиологических и психологических ассоциаций с инструментом, связанных с сильным натяжением струн, которое, при необходимости, нужно ослабить.

Итак, на начальном этапе становления ребенка как музыканта очень важно формировать навык чтения нот с листа. Когда этот навык перерастет в способность, интерес к музицированию возрастет, что даст возможность знакомиться не с двумя-тремя произведениями за полгода, но с гораздо большим их числом. Этот навык позволит учащемуся раскрывать перед собой большие горизонты в мире музыки.

Литература:

1. Баренбойм, Л. А. Путь к музицированию. – Вып. 1. – Л.: Советский композитор, 1981. – 184 с.
2. Брянская Ф. Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. – М.: Классика - XXI, 2008. – 65 с.
3. Вольская Т.И., Уляшкин М.И. Школа мастерства домриста. – Екатеринбург: Диамант, 1995. – 161 с.
4. Голованов В. Техника беглого чтения нот. – М.: Композитор, 2002. – 64 с.
5. Иваницкая О.К. Навыки чтение нот с листа в младших классах гитары и домры. Методическая разработка – Североморск, 2012. – 20 с. – Рукопись. Режим доступа: <http://educontest.net/component/content/article/18393>. Дата обращения: 12.02.2014.
6. Игнатьева Н.Л. Вопросы комплексного развития детей в начальный период обучения игре на домре. Методическая разработка – СПб., 2010. – 24 с.

<http://nsportal.ru/shkola/muzyka/library/metodicheskaya-razrabotka-voprosy-kompleksnogo-razvitiya-detey-v-nachalnuu>. Дата обращения: 12.02.2014.

7. Круглов В.П. Искусство игры на домре. – М.: Композитор, 2003. – 86 с.
8. Лукин С.Ф. Школа игры на трехструнной домре. Вторая часть. – Иваново: Выбор, 2008. – 84 с.
9. Лукин С.Ф. Школа игры на трехструнной домре. Первая часть. – Иваново: Выбор, 2008. – 84 с.
10. Мироманов В.И. К вершинам мастерства. Развитие техники игры на трехструнной домре. – М.: Кифара. – 2003. – 136 с.
11. Ниненко С. Азбука домриста. – Кемерово: Фирма Полиграф, 2006. – 49 с.

РАЗВИТИЕ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ В НАЧАЛЬНЫХ КЛАССАХ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ДЕТЕЙ ИГРЕ НА БАЯНЕ.



*Красноухова Е.А., преподаватель,
концертмейстер отделения РНИ,
руководитель оркестра русских
народных инструментов*

В психологии различают несколько видов музыкального мышления:

- наглядно – образное: с его помощью слушатель будет преобразовывать звуки, интонацию, гармонию музыкального произведения в воспоминания, образы, которые в свою очередь будут пробуждать в слушателе эмоциональный отклик;
- наглядно – действенное: связано с осмысливанием исполнителя музыкальной ткани произведения в процессе своих действий;
- абстрактно – логическое: использует композитор, передающий свои переживания, чувства, впечатления в музыкальной композиции при помощи теоретических музыкальных правил.

Исходя из этого, трудно переоценить роль образного мышления в работе музыканта – исполнителя. Ведь конечная цель, стоящая перед любым исполнителем: начинающим или уже состоявшимся музыкантом – это раскрытие художественного образа исполняемого произведения. И чем больше жизненных впечатлений, тем ярче пережитые эмоции, чем богаче образный ряд музыканта – исполнителя, тем точнее он может раскрыть художественный образ исполняемого музыкального произведения.

С какого же момента педагог должен обращать внимание учащегося на раскрытие художественного образа музыкального произведения и начинать развивать этот навык? Вот что пишет Н. Нейгауз в своей книге «Об искусстве фортепианной игры»: « Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и

усвоением нотной грамоты... Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую – бодро, торжественную – торжественно и довел бы свое художественное музыкальное намерение до полной ясности.» И сама психология детей младшего школьного возраста, у которых как раз наиболее развитым является образное мышление, подсказывает, что работа в начальных классах обучения игре на баяне должна опираться на образное мышление и его развитие.

Приходя на первые занятия, учащиеся зачастую сталкиваются с абстрактными понятиями: такими как звуки, длительности нот, графическое написание звуков, что для них является сложным и не понятным. Параллельно с этим ребенок начинает усваивать первоначальные игровые навыки игры на инструменте. Перед педагогом стоит задача преподнести ребенку учебный материал в доступной для него форме. Если к первым занятиям подойти формально, сухо преподнося теоретические знания, можно навсегда отбить желание ребенка продолжать обучение. При работе с детьми младшего школьного возраста необходимо опираться на воображение и фантазию ребенка, развивать эти качества, что будет способствовать формированию эмоционально – образного мышления у учащегося. Поэтому, с самых первых уроков, когда учащийся только начинает приобретать игровые навыки, надо находить яркие образы, чтобы даже к одному исполненному звуку, ребенок не относился формально.

Знакомя ребенка с длительностями и осваивая навык ведения меха, можно предложить следующие упражнения для левой руки:

№ 1 **p** **C**



№ 2 **p** **C**



№ 3 **p** **C**



№ 4 **p** **C**



Сначала играет педагог и после прослушивания этих упражнений, ребенку предлагается на каждое упражнение (получается на каждую длительность) представить идущего животного. Как правило, чем длиннее звук, тем более крупное животное рисует детское воображение. Упражнение №1 (целые длительности) – дети представляют медленно идущего бегемота, носорога, гиппопотама; упражнение №2 (половинные длительности) – фантазия учащегося рисует слона, медведя; упражнение №3 (четвертные длительности) – чаще всего это медведь или слон; упражнение №4 (восьмые

длительности) – здесь уже кто – то из детенышей – медвежонок или слоненок идет за мамой. Затем комбинируем длительности, чередуя разных животных, идущих друг за другом, и скучное упражнение превращается в интересную историю или картинку. Исходя из нарисованного образа, учащиеся помимо того, что точно выдерживают длительности звуков, так же естественно выполняют и штрих нон легато. Потому, что если идет носорог или слон – это не может быть отрывисто и легко.

Аналогичные упражнения для правой руки будут создавать уже другие образы. Здесь, в зависимости от исполняемых длительностей и октавы исполнения, дети часто слышат паровозный гудок, как идет лиса, кошка, капает дождик, пищит мышка, прыгает зайчик, чирикают птицы и так далее. Благодаря этому, непонятные длинные звуки, которые так скучно играть детям, превращаются в художественные образы. Для закрепления знаний дома предложите учащимся, помимо игры на инструменте, придумать и нарисовать к исполняемому материалу картинку. Это поможет более продуктивно усвоить полученные знания и будет способствовать развитию образного мышления маленького музыканта.

При изучении динамических оттенков, за основу можно взять упражнения «Звуковые картинки» из сборника Г. И. Крыловой «Азбука маленького баяниста».

1. Паутинка

pp *pp*

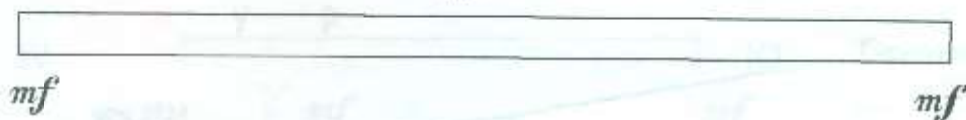
2. Ниточка

p *p*

3. Шнурок

mp *mp*

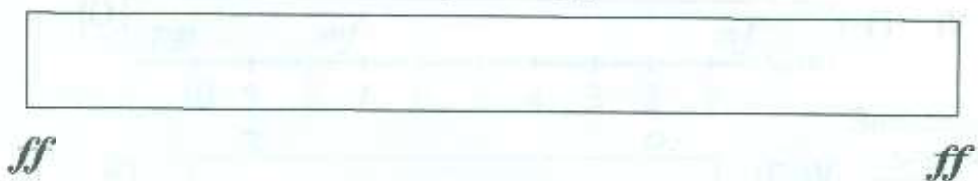
4. Вербочка



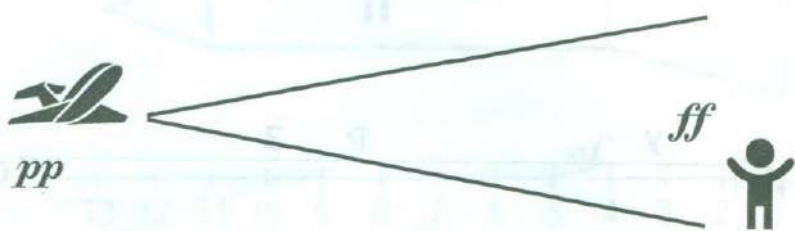
5. Корабельный канат



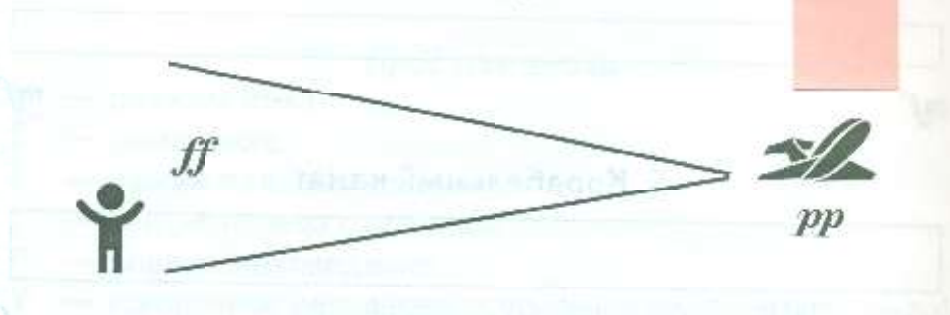
6. Широкая труба



7. Самолет прилетел



8. Самолет улетел



9. Самолет пролетел



Эти динамические картинки задействуют воображение учащихся и способствуют формированию музыкальных образов.

Большой простор для развития образного мышления предоставляет использование в начальных классах в качестве учебного материала программной музыки. Сначала это могут быть небольшие попевки, дразнилки, детские песенки на одном, двух, трех звуках с определенным текстом. Например:

The image shows two musical staves. The first staff is titled "ЛИСА" (The Fox) and is marked "Умеренно" (Moderato). The melody is written on a treble clef staff in 2/4 time. The lyrics are: "Уж как шла ли - са по троп-ке, на - шла гра - мот - ку в о - хлоп - ке." The second staff is titled "ДОЖДИК" (The Rain) and is marked "Весело" (Allegretto). It is by Н. ФРЕНКЕЛЬ. The melody is also on a treble clef staff in 2/4 time. The lyrics are: "Ля, ля, ля, ля, соль, соль, ля, ляет - ся дож - дик на по - ля. Дожд - дик, дож - дик, лей силь - ней, ста - нет трав - ка зе - ле - ней." There are some handwritten annotations in parentheses above the notes, such as (3) and (4).

Исходя из создаваемого музыкального образа, первая пьеса «Лиса» играется детьми мягко, нежно, ласково, штрихом нон легато. А попевка «Дождик» - более отрывисто, уверенно, громко. Выученные слова песен помогают ускорить выучивание песенок и попевок, формируя определенный художественный образ произведения и упорядочивая метро - ритмическую основу пьес. Включение в репертуар детских песенок с готовым текстом, несложных русских народных песен так же способствует дальнейшему техническому совершенствованию маленького музыканта и дальнейшему развитию образного мышления. Опираясь на готовый текст, ребенку проще сформировать художественно – музыкальный образ произведения.

В дальнейшем, переходя к исполнению инструментальной музыки, для облегчения понимания музыкального образа, я предлагаю своим учащимся сначала вместе, затем самостоятельно, придумать к исполняемой музыке слова, сочинить сказку, историю, нарисовать к музыкальному произведению рисунок.

Надо не забывать, что помимо непосредственного обретения и закрепления игровых навыков, большую роль в развитии образного мышления, играет слушание музыки: как в исполнении педагога, так и в прослушивании записей. Чем больше учащийся знакомится с различными музыкальными произведениями, тем шире и богаче становится и его образное восприятие, которое он в дальнейшем будет переносить в исполняемые им пьесы.

В начальных классах для прослушивания музыки хорошо использовать программную или жанровую музыку. При прослушивании музыки, попросите детей подвигаться. Это позволяет учащимся через движения определить характер, темп исполняемого произведения. Затем, возникшие образы надо научиться преобразовывать в слова. Например, при прослушивании маршеобразной музыки, дети быстро понимают, что под нее удобно шагать (маршировать) и, описывая ее, используют такие слова как решительно, смело, отчетливо, четко, громко, выдержанно, настойчиво, целеустремленно... А

слушая польку, практически все дети начинают выполнять быстрые, сумбурные движения - здесь надо подсказать, чтобы ребенок промаршировал, покружился, поскакал и выбрал более удобное движение, соответствующее исполняемой музыки. Описывая такого плана произведения, дети используют такие слова как легко, весело, непринужденно, грациозно, подвижно, быстро... При подборе слов, описывающих прослушанную мелодию, педагог побуждает ребенка как можно больше найти подходящих слов. После этого, переходим к формированию образов и просим представить учащегося определенную картинку, то есть описать, что он представляет, слушая ту или иную мелодию. Детям очень нравится играть в «Угадайку». Когда пьесы, имеющие конкретное название («Дождик», «Волк», «Заяц», «Лошадка») исполняются анонимно, а ребенок должен по наводящим вопросам педагога угадать название пьесы.

Еще один вариант такой игры – это когда среди 2-3 исполненных пьес, ученик должен найти одну. Например, перед прослушиванием пьес «Волк», «Заяц», «Лошадка» (названия не говорят) просим ученика внимательно послушать несколько мелодий и среди них найти ту, которая будет передавать образ зайца. В начале таких «игр», произведения подбираются разнохарактерные, затем по мере обучения ребенка, задания усложняются и уже музыка может компоноваться по другим принципам. Например, по жанрам и по характеру, и увеличиваться количество прослушиваемых произведений для выбора.

Таким образом, слушание музыки позволяет учащимся более осознанно участвовать в создании художественного образа; развивает способность чутко воспринимать музыку; формирует эмоциональную отзывчивость. В свою очередь яркие эстетические переживания способствуют превращению музыкальных впечатлений в личный опыт и формируют новые музыкальные образы.

Исходя из практики, при работе с детьми младших классов, в качестве учебного материала, можно порекомендовать следующие сборники: Р. Бажилин «Самоучитель игры на аккордеоне», Г.И. Крылова «Азбука маленького баяниста» ч.1, ч.2, Е. Левина, Е. Левин «Музыкальный зоопарк», Д. Самойлов «15 уроков игры на баяне», О. Шплатова «Первая ступенька». Каждый из этих сборников, помимо развития игровых навыков ребенка, дает материал и для развития образного мышления учащихся.

Если в методике работы с детьми начальных классов опираться на образное мышление, то откроется широкое поле деятельности для развития музыкального воображения, как ребенка так и педагога. Это позволит учебную деятельность сделать разнообразной и интересной. И не важно, в качестве кого будет нынешний ученик в дальнейшей жизни соприкоснуться с музыкой: или как исполнитель или слушатель, он не останется равнодушен.

Литература:

1. Кирнарская Д. К. Музыкальные способности. Таланты – XXI век, 2004.
2. Крылова Г. И. Азбука маленького баяниста. Ч. 1. М.: Владос пресс, 2010.
3. Крылова Г. И. Азбука маленького баяниста. Ч. 2. М.: Владос пресс, 2010.

- 4.Петрушин В. И. Музыкальная психология. М.: Пассим, 1994.
- 5.Самойлов Д. Пятнадцать уроков игры на баяне. М.: Кифара, 1998.
- 6.Смирнова Т. И. Воспитание искусством или искусство воспитания. М., 2008.

Детская субкультура и её значение для развития ребенка.



*Литвинова В.В. преподаватель ОРЭВ,
Почетный работник общего образования РФ,
руководитель ансамбля «Ладушки».*

Детская субкультура – особая система бытующих в детстве представлений о мире, ценностях, совокупность особенностей поведения, форм общения и деятельности самих детей, своего рода культура в культуре, живущая по специфическим и самобытным законам, хотя и встроенная в общее культурное целое.

Носителем основных культурных ценностей является детское сообщество, которое транслирует их через соответствующие традиции, обычаи, ритуалы и т.п.

В процессе приобщения к детской субкультуре создаются условия, способствующие накоплению социального опыта ребёнком, развитию его умения войти в детское общество, действовать совместно с другими, т.е. осуществлять процесс социальной адаптации. Вместе с тем познание мира сверстников, взрослых даёт возможность приобщаться к ценностям других людей, осознавать свои особенности, предпочтения, интересы, корректировать и формировать собственную систему ценностей.

У ребёнка развивается самостоятельность и ответственность (а это основные ценности системы взросления), расширяется и обогащается опыт взаимодействия с окружающими. Совместная деятельность со сверстниками является для ребёнка школой социальных отношений; в группе равных себе ребёнок социализируется, учится соблюдать правила, следовать нормам, решать конфликты, мыслить нестандартно, приобретать первый жизненный опыт.

Детская субкультура характеризуется следующими особенностями:

-она является частью, или подсистемой культуры того общества, к которому принадлежат дети. Однако детская субкультура всегда сохраняет относительную автономию и самостоятельность;

-детская субкультура отличается консерватизмом (игры, шалости, фольклорные тексты сохраняются в детской среде иногда на протяжении столетий, несмотря на то, что смена поколений у детей происходит через каждые 5 лет), обладает своеобразными «цензурными фильтрами», не позволяющими расшатывать её устои;

-субкультуры детей разных стран обладают своими особенностями, но имеют и несомненное, иногда поражающее исследователей сходство. Причиной этого сходства является общность природы детской психики, потребностей

формирующейся личности ребёнка, характера решаемых детьми возрастных социально – психологических проблем;

-детская субкультура является продуктом социального взаимодействия и коллективного творчества детей в свободном общении, играх, познавательной деятельности в неформальных группах. При этом она регулирует взаимоотношения между членами игрового сообщества и отношения с окружающим миром природы и миром взрослых;

-психологические предпосылки для передачи (трансляции) детской традиции создаются на основе, возникающих на определённых возрастных этапах социальных и личностных потребностей детей, но обеспечивается трансляция традиций у детей по вертикали: от старших к младшим.

Детская субкультура является миром, который детское сообщество создавало «для себя» на протяжении всего социогенеза. Исследователи выделяют множество компонентов, характерных для детской субкультуры. Рассмотрим наиболее яркие из них.

Прежде всего, необходимо выделить детскую игру, которая является главным спутником детства. Д.Б.Эльконин изучал значение игры для ребёнка. В своей книге «Психология игры» он отмечает: «Игра в дошкольном возрасте особенно сенситивна к сфере человеческой деятельности и межличностных отношений, и установление, что основным содержанием игры является человек – его деятельность и отношения взрослых друг к другу, и в силу этого есть форма ориентации в задачах и мотивах человеческой деятельности». Через игру дети включаются в жизнь взрослых, удовлетворяя свои потребности в причастности к этой жизни. Важное значение приобретают групповые игры, которые носят особый интерактивный характер и предполагают строгие правила, смену позиции в игровом процессе, постановку себя на место другого. К таким играм можно отнести такие традиционные для России игры, как «Жмурки», «Горелки», «Казачьи – разбойники», «Лапта», «Бояре» и др.

Многие народные игры связаны с календарными праздниками. Они воспроизводят взрослую жизнь: жатву, посев, охоту. Число игр, отражающих труд людей велико. Это «Редька», «Горох», «Хмель» и др. Все они не только показывают всё разнообразие труда, но и учат ценить его, выражать своё отношение к происходящему.

В школе проводятся календарные праздники такие как: «Колядование», «Закликание весны». При подготовке к календарному празднику «Колядование» с учащимися разучиваются колядки и игры. Например:

*Сеем – ведем снежок
На шелковый положок.
Снежок устилается,
Метель разыграется!
Снежок сеем – посеваем,
С новым годом поздравляем!
С новым годом, со всем родом
Счастья, радости желаем!*

*Открывайте сундучок,
Подавайте пяточок!
Кто не даст ни копейки –
Завалим лазейки!
Кто не даст хлеба –
Уведём деда,
Кто не даст ветчины –
Тем расколем чугуны.*

Игра «Мороз, мороз»

Мороз, мороз через тын перерос,

Бабу снежную принёс.

Баба – баба нос крючком,

Подавай -ка, снежный ком!

Снежная баба (взрослый) имитирует игру в снежки и в процессе игры ловит одного из участников, который становится Снежной бабой

При подготовке к обряду «Закливание весны», разучиваются песни – веснянки и народные игры. Например:

<i>Нам весну гукать,</i>	<i>Жавороночки,</i>	<i>Идёт матушка – весна,</i>
<i>Зиму провожать.</i>	<i>Прилетите к нам!</i>	<i>Отворяй ворота,</i>
<i>Гу – гу – гу!</i>	<i>Принесите нам</i>	<i>Первый март пришёл,</i>
<i>С ливнями, с цветами,</i>	<i>Тёплу летушку!</i>	<i>Всех детей провёл.</i>
<i>С песнями, с</i>		<i>А за ним апрель</i>
<i>журавлями.</i>		<i>Отворил окна и дверь.</i>
<i>Гу – гу - гу!</i>		<i>А уж как пришёл май,</i>
		<i>Сколько хошь теперь</i>
		<i>гуляй.</i>

Игра «Две тетери»

Как на нашем, на лугу,

Стоит чашка творогу.

Прилетели две тетери,

Поклевали, улетели!

Дети идут по кругу, взявшись за руки, две тетери идут за кругом. На слова «Прилетели две тетери, поклевали, улетели» играющие образуют воротца, подняв сцепленные руки, тетери должны забежать в воротца и быстро вернуться обратно. Дети опускают руки, чтобы поймать тетерь.

Игра «Сорока»

Хитрую сороку поймать морока,

А сорок сорок, сорок морок!

Играющие делятся на сорок и ловцов. Спев песенку, ловцы ловят сорок. Затем меняются ролями. Сороки становятся ловцами, а ловцы – сороками.

Детский фольклор является важнейшей составляющей детской субкультуры.

В основе детского фольклора лежат произведения, авторами которых являются взрослые. Эти произведения, передающиеся из поколения в поколение, используются для общения с детьми. В их число входят всевозможные колыбельные песни, считалки, пестушки, прибаутки, сказки, загадки, игры и т.д., которые максимально адаптированы к восприятию детьми. Колыбельные песни, потешки и прибаутки помогают ребёнку познакомиться с простейшей моделью окружающего мира, раскрывают принципы семейного жизнеустройства, формируют основу доверия к близким и к миру в целом.

Пестушки:

*Пошёл котик во лесок,
Принёс Тане поясок.
Пошёл котик по лавочке,
Принёс Тане бараночки.*

*Как у нашего кота
Колыбелька золота,
А у Митеньки –
Золота – серебряна.
Колыбельные:*

Колыбельные:

*Баю – баю, баю – бай,
Ты, собачка, не лай,
Белолана, не скули,
Мою Таню не буди.*

*Баю – баюшки – баю,
Баю Верочку мою.
Приди, котик, ночевать,
Мою доченьку качать.*

Детское словотворчество занимает значительное место внутри детской субкультуры. В попытках словотворчества ребёнок пытается выделить свою уникальную речь из речи взрослых, вместе с тем побуждая взрослых к общению. Словотворчество является средством обособления ребёнка, его призывом к творческому единению с взрослым. В словотворчестве дети бессознательно раскрывают резервный потенциал родного языка, скрытый для большинства взрослых: «колоток», «кусарик», «мазелин».

Перевертыши являются примечательной сферой явлений детской субкультуры. Перевертыши – это особые словесные произведения, где наизнанку выворачивается подсказываемое здравым смыслом обычное положение вещей. Свои истоки они черпают из народной смеховой культуры и малых фольклорных жанров, рассчитаны на детей:

*Ехала деревня мимо мужика,
Глядь, из-под собаки лают ворота.
Он на пегой на телеге, на дубовой
лошади*

*Собака садится играть на гармошке,
Ныряют в аквариум рыжие кошки,
Носки начинают вязать канарейки,
Цветы малышей поливают из лейки.*

В дошкольном возрасте «перевертыши» имеют особый смысл. Не случайно К. Чуковский называл их «лепые нелепицы».

Жанр считалки, характерный для детской субкультуры, является уникальным. Он не имеет аналогов во взрослом фольклоре и представляет собой вместе с жеребьёвками своеобразную подготовку к игре. Это необходимый атрибут игры и культурно представленная реализация распределения ролей:

*« Вышел месяц из тумана,
В Вынул ножик из кармана.
Б Буду резать, буду бить –
В Всё равно тебе водить!*

*Как у нас на сеновале
Две лягушки ночевали,
Утром встали, шей поели,
А тебе водить велели!*

Считалка помогает устранять нежелательные конфликты в детской среде по поводу игры, обогащает традиционные тексты.

Дразнилки высмеивают детские недостатки и проступки: ябедничество, глупость, хвастовство, жадность, плаксивость:

*Жадина – говядина, солёный огурец,
На полу валяется, никто его не
ест!»*

*Валя, Валя, простота,
Кислая капуста!
Съела мышку без хвоста
И сказала: «Вкусно».*

Одним из важнейших компонентов детской субкультуры является наличие собственного языка между детьми, который отличается особым синтаксическим и лексическим строем, образностью, зашифрованностью. В процессе общения дети придумывают «тайные языки», которые не доступны пониманию взрослых или других детей, не посвящённых в это дело. Например, к каждому слову дети могут прибавлять какие – либо тарабарские приставки или окончания и получится примерно такой текст: *«Нашаус кошкаус вчераус принеслаус домойу с котятус»*

В.Абраменкова выделяет ещё одну важную черту, присущую детской субкультуре табуирование личных имён в сообществах детей и наделение сверстников прозвищами и кличками. В отличие от имени собственного, прозвище эмоционально насыщено и несёт в себе момент оценки, которая может быть позитивной, негативной или же носить какой-нибудь подтекст или скрытый смысл.

Прозвища образуются от схожести с внешним видом, названием животного, природных явлений, например: (Орёл, Лось, Лиса и т.д.). Реже – это производные от имён и фамилий (Андрю, Рус, Вован, Василёк – Вася и т.д.), а также от характера и качеств ребёнка, например: (Зоркий Глаз, Шустрый, Красавица), прозвища характеризующие характер, качества например: (Светлая голова, Худобышка и т.д.)

Религиозные представления и духовная жизнь детей – ещё один важный компонент детской субкультуры. Детская духовная жизнь представляет собой наиболее глубокую, интимную сторону жизни ребёнка, которая чаще всего скрыта от внешнего наблюдателя. Исследователи отмечают особую мифологичность детского сознания, веру в сверхестественное. В силу этого каждый ребёнок естественно религиозен. Даже если ребёнок отлучён от религиозной традиции, его душе свойствен поиск эмоциональной связи с внешним миром.

В детской субкультуре М.Осорина выделяет способы и формы свободного времяпровождения, среди которых – походы детей в различные места, разнообразные виды продуктивной деятельности детей, например, рассказывание страшных историй. «Места игр» – те места, где дети собираются для тех или иных видов игр. Как правило, места игр девочек и мальчиков находятся отдельно, но неподалёку друг от друга. Для организации общей игры они собираются между этими территориями.

«Страшные места» относятся к разряду опасных, запретных зон пространства. Обычно это чердак, подвал, заброшенный дом и т.д. Входы в эти места являются для детей точками соприкосновения их обычного мира с миром другим – таинственным, мрачным, населённым враждебными силами. Они вызывают у детей ужас. Ребёнок, объединившись с группой других детей, пытается активно совладать с этим ужасом.

«Интересные места» – это места, где можно беспрепятственно наблюдать чужую жизнь, отличную от жизни ребёнка. Обычно это жизнь маленьких существ (головастика, лягушек, муравьёв) или взрослых людей, которые не знают, что на них смотрят, и заняты чем – либо интересным для ребёнка (стройка, мастерская и т.д.)

«Места уединения» - те места, где не потревожат, где ребёнку удобно и уютно.

«Места встреч» являются местом общего сбора детей, посиделок, разговоров компании приятелей. Они выбираются там, где удобно сидеть, где много места и всех видно, где взрослые не мешают.

Таким образом, все эти компоненты играют важную роль в процессе социализации детей.

Детская субкультура выполняет свои основные функции.

Во-первых, в связи с тем, что детская субкультура предоставляет ребёнку особое психологическое пространство, благодаря которому он приобретает социальную компетентность в группе равных, основной функцией является *социализирующая*. Именно в детской среде, иногда достаточно жёстко, с помощью субкультурных средств - детского правового кодекса, детского фольклора, игровых правил – происходит формирование его как личности.

Во-вторых, детская субкультура предоставляет ребёнку экспериментальную площадку для опробования себя, определения границ своих возможностей, устанавливает зону вариативного развития, готовя его к решению проблемных задач в нестандартных ситуациях.

В-третьих, пространство детской субкультуры создаёт ребёнку «психологическое укрытие», защиту от неблагоприятных воздействий взрослого мира, т.е. выполняет психотерапевтическую функцию, а степень погружённости ребёнка в субкультуру – своеобразный показатель его гармоничных отношений с другими людьми.

В-четвёртых, детская субкультура выполняет культурноохранительную функцию, передавая из поколения в поколение ныне утраченные жанры и обряды.

Однако, в современной культурной ситуации развития детской субкультуры можно отметить ряд проблем. Прежде всего, это ограничение взрослыми возможностей для развития детской субкультуры. На улицах мегаполисов и даже средних городов всё меньше места для живого общения и игр детей. В заполненной необходимой для развития деятельностью, жёстко

регламентированной жизни ребёнка, не остаётся места для свободного общения со сверстниками.

Другая проблема современной детской субкультуры – это деформация детской субкультуры в результате влияния экрана (телевизионного, компьютерного). Современный ребёнок проводит перед экраном большую часть своего времени, и зачастую экран становится единственным «другом» ребёнка. То, что видит ребёнок с экрана – это продукт низкого качества, не ориентированный на ребёнка, зачастую, совершенно чуждый нашей культуре. Экран демонстрирует ценности власти, богатства, удовольствия, формируя тем самым особое эгоцентрическое мировосприятие ребёнка.

Ещё одна проблема мира детства – негативное влияние на детей некоторых распространённых игрушек. Это антиигрушки, которые заглушают творчество ребёнка, его идеальное Я, внушают комплекс неполноценности, транслируют ребёнку совершенно чуждые нашей культуре ценности. К таким можно отнести роботов – трансформеров, кукол Барби и Винкс, интерактивные игрушки на английском языке, реалистичные куклы (к примеру «Беби –Бон») и многие другие.

Однако, даже при наличии подобных проблем, необходимо понимать, что включённость ребёнка в детскую субкультуру является необходимым условием его социализации и вообще нормального развития.

Благодаря детской субкультуре, из поколения в поколение передаются специфические способы организации деятельности детей, нормы и ценности мировосприятия, взаимоотношений со сверстниками. Ребёнок имеет возможность обрести свою сущность, констатировать свой собственный мир.

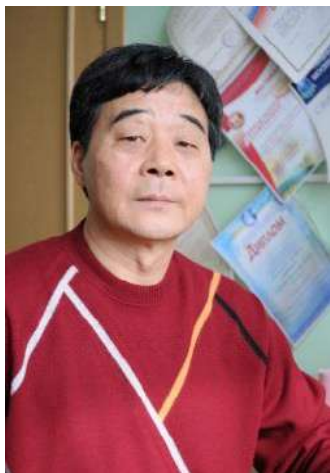
Таким образом, детская субкультура представляет собой совокупность разнообразных форм активности ребёнка. В ней, как и в общей культуре, в которой родился ребёнок, формируется целостный жизненный опыт индивида: он познаёт мир, себя и окружающих людей.

Литература:

1. Абраменкова В.В. Социальная психология детства: развитие отношений ребёнка в детской субкультуре. – М.: Московский, Психолого – социальный институт, МОДЭК, Воронеж, 2000.
2. Иванова Н. О детской субкультуре //Дошкольное воспитание, 2004, №4.
3. Абраменкова В.В. Генезис отношений ребёнка в социальной психологии детства. – М.: Московский государственный университет им М.В.Ломоносова, Москва, 2000.
4. Осорина М.В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых

Предпосылки развития беглости игрового аппарата.

*Он Мен Чун, преподаватель,
концертмейстер отделения КНИ.*



Важным средством музыкальной выразительности при игре на инструменте является беглость пальцев или техника в узком смысле слова. В основе понятия «техника пальцев» лежит хорошо развитая способность пальцев музыканта – флейтиста к быстрым, точным, координированным и ритмичным движениям в процессе игры. Основной пальцевой техникой флейтиста являются разнообразные слажено – координированные движения пальцев обеих рук, обеспечивающие открывание и закрывание в надлежащей последовательности звуковых отверстий и клапанов инструмента.

При игре на флейте исполнительские движения связаны главным образом с разнообразными движениями пальцев обеих рук на инструменте.

Одним из важнейших условий развития техники флейтиста является ее «временная» точность, то есть способность пальцев обеспечивать важные игровые движения в нужное время. Этот двигательный навык достигается своевременной подготовкой музыкального воображения играющего, его умением предвосхищать внутренним слухом последующее звучание, то есть быстро мыслить звуками.

Практика исполнительства на инструменте еще не знала случаев, когда начинающий сразу же продемонстрировал бы элементы беглости, подвижности. Причем, не просто способности играть подвижные пассажи, а подвижности организованной и подконтрольной сознанию исполнителя. Развитие такой формы беглости пальцев требует определенного метода занятий и времени. Чтобы овладеть постановкой губного аппарата, научиться извлекать звук, приобрести навыки исполнительского дыхания, ученику требуется около года. Для развития подвижности игры на флейте требуется от трех до четырех лет. Данный период времени совсем не означает, что по истечении его, беглость явится «сама собой». Вовсе нет. Овладение подвижностью игры на инструменте связано с психофизиологической деятельностью играющего и опирается на ряд закономерностей. Основная закономерность заключена в том, что обучаться игре ученик должен начать с исполнения музыки медленной.

При игре в медленных темпах ученик имеет возможность распределить свое внимание на ряд проблем, среди которых одно из основных мест занимает двигательный механизм – руки и пальцы. Контроль за состоянием мышц пальцев и рук имеет первостепенное значение, так как их движения регулируются процессом торможения и полностью зависит от него.

Недостатком некоторых начинающих флейтистов является зажатость пальцев, рук, иногда скованность мышц всего тела. При игре они не отпускают и поднимают пальцы свободно и удобно. Напротив, «вцепившись» в

инструмент, они с большим трудом отрывают свои пальцы от клапанов и отверстий. С таким же трудом они давят на отверстия и клапаны. Именно давят пальцами что есть силы, а не свободно опускают их. Зажатость, скованность мышц расслабляюще действует на процесс торможения, в результате чего работа мышц лишается правильной регулировки. Игра становится скованной, приобретает судорожный характер. Педагоги-практики такую игру называют «корявой».

Свобода и автономность движений пальцев при игре – основа фундамента в развитии беглости. Некоторые педагоги, помогая ученику формировать беглость, советуют ему держать пальцы близко к механизму и при игре не поднимать их высоко. Другие, наоборот, рекомендуют ученику во время игры пальцы поднимать высоко, чтобы при опускании ощущать амплитуду движения.

На мой взгляд, при сохранении неперемного условия: свободы мышц пальцев, закономерность движений должна быть такой: чем медленней темп, тем выше подъем пальцев. Чем быстрее темп пассажа, тем ниже подъем пальцев.



Высота подъема опускания пальцев при игре, размах их движений, регулируются темпом музыки и должны осуществляться не формально, механически, а быть направлены на достижение ритмичности и отчетливости исполнения,

экономность в движениях пальцев особенно важна при игре в быстрых темпах.

Прорабатывая в медленном темпе различные пассажи, начинающий флейтист обрабатывает не столько нужные движения, сколько закладывает психический фундамент для последующей быстрой игры. Игра в медленном темпе помогает ученику вникнуть в разучиваемое место, вслушаться в интонацию, «вглядеться» в его рисунок, определить отдельные детали мелодии как части единого целого. Именно исполнение в замедленном темпе способствует развитию и закреплению психического процесса торможения, который является необходимым условием правильно развитой моторной техники – беглости.

Еще одним условием развития пальцевой техники флейтиста является ее аппликатурная точность, заключающаяся в умении исполнителя находить наиболее рациональную аппликатуру. Это требование важно в том отношении, что оно, в отличие от аппликатурного разнобоя, помогает играющему в более короткие сроки добиться необходимой автоматизации пальцевых движений.

Наконец, к важнейшим качественным показателям и условиям развития пальцевой техники флейтиста относятся ее сознательность и управляемость.

Проявляются эти ценные качества в том, что игровые движения пальцев полностью подчиняются регулирующим функциям сознания и исполнитель по собственному желанию может вносить коррективы в тот или иной игровой навык (например, замедлять или ускорять скорость движения пальцев, устранять излишнее напряжение мышечного аппарата рук, приспосабливаться к особенностям данного инструмента и т.д.) Развитие рациональной техники пальцевых движений требует систематических и целенаправленных упражнений.

В процессе тренировки двигательных навыков важно добиваться того, чтобы каждое движение пальцев контролировалось сознанием играющего. По словам С.В. Розанова «...техника пальцев есть деятельность не только мышечная, но и психическая, и овладение техникой есть прежде всего ряд волевых функций, сначала сознательных, а затем, благодаря частым упражнениям, становящихся почти автоматическими»

Лучшим средством для достижения координированных игровых движений пальцев является выполнение различных упражнений в медленном темпе с преследующим его ускорением. Тогда играющий сможет получить ясное ощущение каждого исполнительского движения и осуществить правильный слуховой контроль в процессе игры. Активное участие слуха в совершенствовании игровых движений должно быть неизменным условием любого музыкального исполнения, ибо очень часто недостатки движений являются прямыми недостатками слуховых ощущений представлений музыканта.

Профессор И. П. Мозговенко, воспитавший плеяду замечательных кларнетистов – виртуозов, утверждает: «... учить только в медленном темпе или только в быстром нецелесообразно». В медленном темпе не достигается подвижность, в быстром вкладывается технический брак. Теряется четкость, текст «заигрывается». Чередование умеренного, медленного темпа с быстрым

Упражнение

Гамма До-мажор

D7

Арпеджио

приносит настоящую пользу в овладении техникой. Наряду с достижением при игре свободы движения пальцев и умение работать в различных темпах огромное значение в развитии беглости имеет автоматизация. Основанная на проявлениях рефлекторного принципа, автоматизация является основным путем к беглости, главным ее условием.

Беглость, основанная на автоматизации, появляется в тех случаях, когда волевые функции играющего, сначала осознанные, после повторения превращаются в подсознательные. Наблюдается парадоксальная закономерность в управлении

подвижностью при игре. Исследования моторно-двигательной техники музыканта – исполнителя показали: чем больше подвижность (выше скорость пассажа), тем медленнее мышление играющего. Иначе говоря, сознание управляет движениями (при быстрой игре) значительно медленнее, чем совершаются сами движения. Это значит, что для того чтобы играть быстро, надо думать медленно. В данном парадоксе заключена вся суть автоматизации при игре в подвижных темпах, т.е. в реализации беглости. Идя в своих размышлениях в обратном направлении, можно констатировать, что при замедлении темпов, при игре в медленных темпах, осознанность в управлении игрой возрастает. Вот почему начинающий флейтист должен все действия, связанные с работой губного аппарата дыхания, языка и пальцев пропускать через призму сознания, быть предельно внимательным. Дифференцировать внимание при игре начинающий флейтист должен за счет быстроты мышления, определенной осознанности каждого выполненного действия.

Чаще всего причинами, тормозящими развитие беглости, являются неправильно выработанные исполнительские навыки - лишние движения, скованность, зажатость исполнительского аппарата. По существу работа над развитием исполнительской техники есть процесс освобождения исполнителя от всего лишнего – от лишних движений, скованности, напряженности и т.д.

Таким образом, ритмически организованная, хорошо проработанная, которой во всех случаях сопутствует качественное звучание инструмента, беглость – сильное исполнительское средство. Высшая форма проявления беглости заключается в виртуозном владении инструментом.

Легкая, но не поверхностная, виртуозная беглость музыканта – исполнителя не должна быть самоцелью, а должна подчиняться задачам художественной выразительности.

Работа над техникой – процесс длительный, требующий систематического развития и совершенствования, основанного на ежедневной, терпеливой и настойчивой тренировке. Развитие техники должно быть строго постепенным и строиться на последовательно усложняющемся учебном материале. Основой технической оснащенности музыканта является работа над упражнениями, гаммами, арпеджио и этюдами.

Исполнительская техника – это совокупность отдельных технических компонентов, активно участвующих в процессе звукоизвлечения; это техника губ, техника языка, техника пальцевых движений и активный слуховой самоконтроль. Именно это является самым значимым в работе над технической оснащённостью флейтистов.

Национальный корейский инструмент Дансо.



*Пак Ван Сун, преподаватель,
руководитель ансамбля игры на дансо.*

Историю корейской музыки можно разделить на три периода: древний, средневековый и современный. Первый период датируется эпохой родовых государств, существовавших до основания Корё.

Отличительными признаками этого периода являются развитие аккаму (музыка, песни, танцы), каму (пение и танцы) или анму (музыка и танцы), представлявшие из себя обряды поклонения небесам и земли в древнем обществе, а также появление некоторых музыкальных инструментов из Средней Азии в эпоху Троецарствия (57 год до н. э. — 668 год н. э.) и развитие хянакки (местные инструменты) в каждом из трёх царств. Таким образом, музыка и танцы в Южной Маньчжурии развились в обряды поклонения и ритуалы, такие как ёнго государства Пуё, тонмэн государства Когурё и мучхон родового государства Тонье, в то время как в Самхане, кипхундже придерживались примеров песен и танцев, связанных с сельскохозяйственными ритуалами.

Следовательно, религиозные традиции песен и танцев древнего общества Южной Маньчжурии и Корейского полуострова стали основой местной музыки — хянгак государств Когурё, Пэкче и Силла в эпоху троецарствия. Концепция аккаму также обсуждалась в музыкальном разделе исторической хроники корейской Самгук саги. Усиление королевской власти, появление трёх царств, привело к созданию королевских музыкальных институтов, которые поддерживали культурную жизнь королевских и аристократических семей, а также придворных музыкантов и танцоров, специализирующихся на песнях, танцах и инструментальной музыке.

Другим историческим событием и результатом этих тенденций в древнем периоде стало введение музыки трёх царств (кударагаку государства Пэкче, комагаку государства Когурё и сирагигаку государства Силла) в японский императорский двор. Традиционные корейские музыкальные инструменты можно разделить на 3 крупные группы: струнные, духовые и ударные. Тэгым (длинная поперечная флейта), пхири (цилиндрический гобой и травянистая флейта). Все они являются народными духовыми инструментами. Духовые тханы включают в себя китайский гобой, вертикальную флейту и ходжок, или тхэпхёнсо. Сэнхван (губная гармоника), флейта Пана, хун (окарина), флейта с мундштуком, дансо (малозубчатая вертикальная флейта).



Дансо (кор. 단소) – продольная корейская флейта с открытым свистком. Дансо - это прямой родственник японской сякухачи и китайской сяо. Так же как и указанные флейты, традиционно изготавливается из бамбука, но возможны варианты, как из дерева, так и современные из пластика. Дансо имеет четыре игровых отверстия сверху и одно снизу. Используется и как солирующий инструмент, и в составе

ансамбля с другими традиционными корейскими музыкальными инструментами.

Основные задачи при игре на ациональном инструменте Дансо- это правильная постановка корпуса, держание инструмента, постановка дыхания, знание нотной грамоты, владение различными способами извлечения звука, понимание звукообразования, развитие музыкальной и мышечной памяти.

Постановка корпуса. Голову держать ровно, плечи не поднимать. Диапазон игры дансо — 2 октавы, идущего от низкой до высокой фа. Низкие звуки воспроизводятся благодаря простому выдуванию, тогда как высокие появляются за счёт разной силы выдувания. Губы должны находиться в одном положении (на улыбке). Дансо ставить по центру, ровно. Выдох направлять вперёд.



Научиться правильно держать дансо. Сверху должна находиться левая рука, большой, указательный и средний пальцы расположить над отверстиями. Правая рука должна находиться снизу. Средний палец расположить над отверстием. При такой расстановке пальцев, если вы закроете все отверстия и подуете во флейту, вы получите ноту «ля бемоль».(звук называется «чун»). Нотная грамота в основном пишется китайскими иероглифами. « Чун» нота ля бемоль - все отверстия закрыты, «Им» нота си бемоль – закрыты три пальца левой руки, «Му» нота ре бемоль- закрыты два пальца левой руки , «Хван» нота ми бемоль- закрыт большой палец правой руки, «Тэ» нота фа второй октавы- открыты все отверстия. Все звуки на октаву выше исполняются с такой же расстановкой пальцев за исключением одного звука «Тэ». Необходимо закрыть большой и средний палец левой руки.

Игра на Дансо - это сложный процесс взаимодействия дыхания, языка, губ, полости рта, пальцев. Очень важно, чтобы исполнитель на духовом

инструменте обладал хорошим слухом и музыкальной памятью. Чтобы в совершенстве овладеть мастерством игры на духовом инструменте, необходим кропотливый труд, очень настойчивые, упорные занятия. Духовик должен прекрасно владеть всеми регистрами инструмента, динамикой, вибрато, то есть различными способами извлечения звука, понимать принципы звукообразования, развивать музыкальную и мышечную память.

Литература:

1. Дансо. – Сеул, июль 2009.
2. Упражнения для дансо. – Волсон, 2009.
3. Школа игры на дансо. – Сеул, октябрь 2002.

Особенности работы с мальчиками в детском фольклорном коллективе



Рогова Т.Ю., преподаватель, руководитель фольклорных ансамблей «Солнцеворот», «Златица», «Маков цвет»

Пение – явление, обусловленное всеми сторонами психической жизни человека. Интерес к пению, желание, потребность, склонность заниматься вокалом обычно связаны со способностями к музыке, с развитием музыкального слуха, ритма, ладового чувства и т.п., то есть с развитием слуховых ощущений. Пение на публике, как и процесс овладения вокалом, требует волевого напряжения, определенных черт характера, без которых при работе на сцене не обойтись.

Интересы и склонности, чувства и желания, ощущения и представления, воля и характер – все это психологические категории. Каждый человек неповторим как индивидуальность не только в смысле анатомического строения и особенностей своих функций, но и в отношении психологических качеств.

В успехе певческой деятельности, как и в обучении пению, психологические качества ученика играют решающую роль. При хороших музыкальных способностях, при воле, целеустремленности, «одержимости», ученик с посредственным голосом часто достигает большего успеха, чем певец с отличными вокальными данными, но с недостатками в психологическом комплексе²¹.

Детское пение - сложный психофизический процесс. Требования, предъявляемые к певческому голосу детей, должны быть строго согласованы с их анатомо-физиологическими особенностями. Детский голосовой аппарат отличается от взрослого своей нежностью и хрупкостью. Все органы, участвующие в процессе голосообразования, растут и развиваются неравномерно. Окончательное формирование носоглотки и придаточных пазух завершается к 14 годам.

²¹ Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики.-М.: Музыка,2007

Развитие детского голоса можно условно разделить на 4 периода:

1 период - 6-9 лет. Голоса мальчиков и девочек не имеют существенного различия. В звучании голоса превалирует головное резонирование. Поскольку процесс развития органов, составляющих голосовой аппарат, идет медленно, постепенно, вокальные возможности ребенка ограничены. При пении преобладает поверхностное ключичное дыхание, диапазон голоса небольшой, детям наиболее удобно петь в примарной зоне: здесь голос звучит легко и полётно.

Основная задача педагога в этом возрастном периоде - обучение детей петь естественным, светлым звуком ("как говорю, так и пою").

2 период - 10-13 лет. Голос находится в стадии окончательного формирования, при этом механика пения меняется: в гортани развивается голосовая мышца - она управляет работой голосовых связок, голос становится плотнее, сильнее. На стадии становления детского голоса, уже различаются три регистра: головной, смешанный, грудной.

Однако, у мальчиков в возрасте с 10 до 13 лет наступает предмутационный период: голос звучит неустойчиво, появляется тенденция к пению в более низкой тесситуре.

3 период - 13-15 лет - мутационный. Признаки мутации у мальчиков могут проявляться уже в 11-12 лет, но особенно интенсивно мутация протекает в 14-15 лет. В этот период становится трудно петь, появляется детонация, голос сипит или срывается, теряются звуки верхнего регистра, приобретаются новые в малой октаве.

По истечении мутационного периода постепенно голоса мальчиков приобретают тембровую определенность и характерную индивидуальную окраску. Именно в этот момент следует начать регулярные занятия. Лучшим материалом для уроков будут народные песни с узким диапазоном. Постепенно произойдет восстановление голоса и закрепление его в новом качестве - тенора или баритона.

4 период - 16-19 лет. Это послемутационный период, для которого характерно полное становление голосового аппарата. У девочек расширяется диапазон голоса, у юношей тембр приобретает устойчивое мужское звучание²².

²²<http://www.openclass.ru/node/157544> (Т.И. Чухаева «Возрастные особенности детского голосового аппарата. Становление детского голоса»)

Нотный пример №1

Чернобровка, черноглазка

Оживленно $\text{♩} = 68$

1. Чер-но-бров-ка, чер-но-глаз-ка, су-да-руш-ка ты мо-я,
Ка-те-ри-нуш-ка-ду-ша, до-че-го ж ты хо-роша!

2. Чернобровка, черноглазка, Сударушка ты моя,
Катеринушка-душа, Ты высока и стройна,
Что березка у окна!

3. Чернобровка-черноглазка, Сударушка ты моя,
Как по улице пройдёт — Словно лебедь проплывёт.

4. Чернобровка, черноглазка, Сударушка ты моя,
Ты локинь седого мужа, Полюби-ко молодца.

5. Чернобровка, черноглазка, Катеринушка-краса,
По тебе болит сердечко, Изболелась душа!

Знание свойств детского голоса, особенностей строения и развития певческого аппарата, даст возможность методически верно построить вокально-хоровую работу с мальчиками в любом возрасте.

В то же время, надо отметить, что работа по развитию

певческих навыков не является самоцелью, а представляет собой важную часть комплексного процесса обучения ребенка народному пению. Прочно усвоенные учеником вокально-хоровые навыки - есть начальный, очень важный этап в вопросе раскрытия в ребенке индивидуальной творческой личности²³.

Далее помещены некоторые практические приемы работы с мальчиками на уроках сольного и хорового народного пения автора статьи.

Основу репертуара мальчиков на начальном этапе составляют песни детского фольклора (загадки, потешки, прибаутки, небылицы), далее шуточные, плясовые и лирические. (Нотный пример №1 плясовой песни Московской обл. «Чернобровка, черноглазка»).

Присутствие мужской (мальчиковой) группы в хоровом коллективе - это не только особое колоритное звучание голосов, но и определенная певческая атмосфера. В присутствии мужчин (парней, мальчиков) есть некоторая особая коммуникативная связь между участниками ансамбля. Выбирая репертуар для ансамбля, важно подчеркнуть, обыграть и использовать преимущества смешанного состава коллектива для воплощения песенного фольклора на сцене.

Следует отметить, что подбор репертуара сложный, трудоемкий процесс. Ведь сценическое воплощение фольклорного произведения, его качественное исполнение напрямую зависит от правильного определения характера и типа голоса, тембра, диапазона и степени обученности исполнителя. Важно сохранять принцип *последовательности* и *постепенности*. «Не нужно стараться «обогнать природу». При правильном и умелом развитии голос ребенка рано или поздно он сам достигнет необходимой силы и насыщенности обертонами», - писал старейший вокальный педагог Е.И.Малинина в своей работе «Вокальное развитие детей»²⁴.

²³ Мысль Н.К.Мешко

²⁴ Музыкально-певческий фольклор: программы обучения, сценарии, опыт: сборник материалов/ сост. А.С. Каргин//Певческое воспитание детей на фольклорной основе П.С. Сорокин//М.:ГРЦРФ,2012.-326С.

Автору данной статьи довелось приобрести опыт работы с мальчиками, достичь определенных положительных результатов и добиться прогрессирующей

Нотный пример №2
Распевка "Бир-бир-бом"



динамики развития вокально-певческих навыков. Ниже предложены некоторые специфические методы практической деятельности.

1. Еще с древних времен считали, что воспитание мальчиков —

не женское занятие, поэтому рано отделяли сыновей от матери, передавая их на попечение воспитателей-мужчин. Так считали и в старой России. В дворянских семьях с самого рождения за младенцем мужского пола ухаживала не только нянька, но и крепостной «дядька», а к шести-семи летним мальчикам приглашали не гувернанток, а гувернеров. Мальчишки же из низших сословий просто в силу жизненных обстоятельств быстро окунались в мужскую среду, приобщаясь к мужским делам. Что в нынешнее время? Родители сильно привязаны к своим сыновьям. Конечно, страх матерей понятен. Сын — единственный (*гиперопекой страдают чаще всего именно однопольные семьи*), и мамы боятся, как бы с мальчиком не случилось чего-нибудь плохого. Чаще всего такие дети замкнуты, скромны и весьма не коммуникабельны, физически слабые, вялые.

Метод: *Быть «сильным» и «смелым».* Рассказывать истории, легенды и предания о подвигах Богатырей Земли русской. Так же (*фантазия преподавателя*) использовать примеры народных песен (аудио материал), показать видеосюжеты и т.д.

Цель: Убедить ребенка в своих силах, настроить на положительный фон работы в классе и внушить уверенность в себе.

Способы: Заучить небольшой фрагмент показанного материала, чаще хвалить и подбадривать учащегося. *Например: «Мы совершим сегодня с тобой маленький подвиг, но в музыкальной стране. Выучим новую песенку, таким образом, победим Колдунью Тишину, которая заколдовала эту страну...».*

Результат: Появления стимула к обучению, повышение самооценки, личностный контакт с преподавателем, а так же достижение мышечной подтянутости, пения «на опоре».

2. Очень часто в процессе обучения преподаватели вокальных дисциплин имеют в своем лексиконе несколько фраз, сравнений для объяснения, чтобы преодолеть сложные вокальные моменты.

«Маленький сыщик» или как «достать» верхний звук. Рассказываю детям историю: «За плохие отметки, мама у тебя забрала планшет, спрятала в шкафу. Ты сделал все уроки, убрался, решил взять его поиграть. Он лежит на

последней полке. Чтоб его достать, ты резко прыгаешь и правой рукой хватаешь планшет...». Или история с шариком (*случайно отпустил шарик в воздух, ты подпрыгиваешь и хватаешь его рукой*). Цель достигнута! Учащимся сложно для понимания все рассказы о строении голосового аппарата и его управлении при «взятии» того или иного звука, а этот метод прост и эффективен. Еще один очень интересный способ такой: при верхнем звуке необходимо резко наклониться вниз, но продолжать петь. Происходит толчок дыхания и работа диафрагмы и достижения нужного устойчивого звука, а так же это веселит и поднимает настроение учащегося.

3. Очень прискорбно и печально, но часть обучающихся, приходя в учреждения дополнительного образования, нередко воспринимают все занятия, как время релакса и удовольствия. По общему пониманию оно так и есть, но, как и при любом процессе «без труда, не выловишь и рыбку из пруда». Вследствие этого приходится прибегать к некоторым хитростям. Так например, мышечную (физическую) вялость мальчиков исправляем использованием при пении хореографических элементов, каждый раз внушая, что «ты мужчина, в тебе есть стать, молодецкая удаль, расправь плечи и т.д.». Дефекты речи, недостатки произношения исправляются скороговорками устными или певческими. В данном случае развивается и соревновательность, соперничество (*кто лучше, кто быстрее и т.д.*).

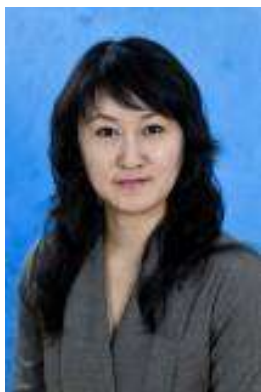
Некоторый распевочный материал создается на фольклорной основе самостоятельно в зависимости от целей и задач, а так же ожидания результативности. (Нотный пример №2).

Следует отметить, что данные методы применимы в зависимости от учащегося и многих сопутствующих факторов. Это лишь повод, «толчок» для создания своих «творческих находок», для раскрытия и развития личностно-творческих качеств учащихся. Нет предела совершенству, особенно когда есть неиссякаемый кладезь народного творчества, когда душа заполнена музыкой и любовью к народной песне.

Литература:

1. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики.-М.: Музыка,2007
2. <http://www.openclass.ru/node/157544>
3. Т.И.Чухаева «Возрастные особенности детского голосового аппарата. Становление детского голоса»
4. Попова Т.С. Техника и методика постановки голоса. Курс лекций, Хабаровск, 2007,-140 с.
5. Малинина Е. М. Вокальное воспитание детей.- Л.- 1987.
6. Мешко Н.К. Искусство народного пения. Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения Ч.1,2. М., 2002
7. Музыкально-певческий фольклор: программы обучения, сценарии, опыт: сборник материалов/ сост. А.С. Каргин//Певческое воспитание детей на фольклорной основе П.С. Сорокин//М.:ГРЦРФ,2012,-326С.
8. Науменко В.Г. Фольклорная азбука. Учебное пособие для начальной школы. М.: Издательский центр «Академия», 1996,-136с.

Дыхание ритма



*Син Ю.Е., преподаватель руководитель ОКНИ,
руководитель ансамбля корейских ударных
инструментов и ансамбля каягымов*

Традиционное искусство Кореи характеризуется, в первую очередь, глубоким уважением к наследию предков. В основе его всегда лежало почитание природы, ее законов, умение человека жить в гармонии с окружающим миром. И в этом огромная роль принадлежала музыке.

Корейская традиционная музыка настраивает на спокойствие и умиротворенность. Тон национальной музыки отличается мягкостью и торжественностью, степенностью и простотой. Это становится возможным благодаря многим факторам, в ряду которых ритм занимает ведущее место.

Рассматривая роль ритма сквозь призму философского смысла, можно получить более полное представление о его предназначении, а также возможность увидеть непосредственные связи его с окружающим миром. Прежде всего, следует отметить, что для всего Дальневосточного региона ритм имеет особое значение. Это видно уже из того, какое место он занимает в таком древнем явлении, как шаманизм.

Истоки шаманизма следует искать в культурах стран Северной Азии. Основой корейского шаманизма является почитание неба, от которого исходят, по мнению корейцев, все блага земные: произрастание злаков, сохранение урожая, избавление от болезней и т.д. Корейцы одухотворяют и природу, наделяя все ее предметы бесчисленными духами или демонами. Эти демоны, по верованиям корейцев, наполняют землю, воздух и море и сопровождают все этапы жизни человека.

Шаманизм связан с верой в вечное обращение и является не просто религиозным феноменом, но и имеет глубокое влияние на общество и традиционное искусство в целом. Так, например, шаманский обряд (кут) от начала и до конца состоит из музыки, танцев и драмы. При этом достаточно трудно дифференцировать каждый элемент этого обряда, однако несомненно, что объединяющим моментом является ритм в самых разных его формах и значениях.

Для мировоззрения шаманистов характерен анимизм, поэтому широко использовались музыкальные инструменты, отождествляющие крики животных - деревянные пищалки, свистки, трещотки. Но самым главным и неизменным атрибутом каждого обряда является бубен, представляющий собой не просто

инструмент, но средство передвижения в другие миры. Бывает так, что за неимением бубна, а также в его дополнение, используются другие музыкальные инструменты - барабаны.

Как известно, барабан в культуре многих народов олицетворяется с голосом космической энергии. В шаманизме барабан, изготовленный из шкуры священного животного и из священного дерева, приобретает мистический смысл, трансформирует сакральную энергию шамана в ритм и звук.

Второстепенное значение имеет и форма инструмента. Например, барабан в форме песочных часов (дянго) символизирует противоположность и «взаимоотношения» двух миров (мир живых и мир умерших).



Дянго



Бук

Барабан в форме бочонка (бук) – ассоциируется с громом и молнией и т.д.

Большинство исследователей, изучавших специфику корейских ритмов, считают их достаточно трудными для анализа, так как специфика их заключается в том, что под понятием «ритм» скрывается не только последовательность из длительностей звуков, но и их высота, сила (динамика, акцентирование) и окраска (тембр). К тому же акценты могут иметь разную интенсивность и разное количество ударов в одной ритмической формуле.

Возможно, благодаря этому исполнитель на ударных инструментах (дянго или буке) расценивается как очень важный, так как играет роль своеобразного дирижера. Распространено высказывание среди музыкантов: «сначала барабанщик, затем певец». Существует такое мнение, что певец, независимо хорош он или нет, не сможет успешно справиться с работой, если барабанщик не столь хорош.

Корейские ритмы, как и саму традиционную музыку, можно классифицировать на придворные и народные ритмы. Ритмы придворной музыки имеют очень медленный темп, достигающий $\frac{1}{4}$ равной 30, поэтому ее ритм не ощущается. Такая музыка была предназначена для успокоения человека и его повседневных страстей.

Народной же музыке присущ довольно быстрый темп, а также трёхдольный ритм. Цифра «3» в корейской нумерологии имеет особое значение и отражает гармонию и космическую закономерность. Большинство ритмов в корейской традиционной музыке базируется на трёхдольном размере. Двухдольный ритм существует, но встречается редко, обычно он комбинируется с трёхдольным, формируя длинный ассиметричный ряд.

В классе корейских ударных инструментов в МБОУДОД «Детская школа искусств «Этнос» в программу обучения входит такой жанр крестьянской инструментальной музыки, как «Ноннак». Несмотря на бытовавшее ранее предубеждение среди «высших слоев корейского общества» о том, что этот жанр нельзя отнести к категории музыки, а следует назвать скорее «первобытные игрища», с годами именно этот жанр возымел все большую популярность и снискал огромную любовь и гордость у населения Кореи.

«Самульнори» как разновидность жанра «Ноннак» подразумевает игру на четырех инструментах- кенгари, дянго, буке и чине, с годами модернизировался и стал настолько популярен не только в Корее, но и далеко за ее пределами. Ни одно празднование в Корее не проходит без исполнения ударных инструментов. «Самульнори» давно стал визитной карточкой страны.



Инструменты «самульнори»



Жанр «Самульнори»

записи, а передавалась из рук в руки.

Специфика ритмов крестьянской инструментальной музыки заключается в том, что в зависимости от региона ритмы довольно существенно отличаются друг от друга, но при этом сохраняя общую закономерность, присущую каждому жанру. К тому же, считается, что из-за неграмотности крестьян, данная музыка никогда не имела нотной

Основные жанры крестьянской инструментальной музыки, сохранившиеся до наших дней: самульнори (уттари пхунмуль, еннам карак, самдоннак карак), дянгонори (сольдянго, куткори, фиммори, чадинмори, донсальпури), санмонори (пханкут). Данная музыка исполнялась на сельских ритуалах, при сельскохозяйственных работах, а также на сельских зрелищных мероприятиях. Одни ритмы сопровождали обряд моления о благополучии и процветания деревни, другие предназначались для изгнания злых духов.



Сельское мероприятие

Из музыкальных инструментов использовались все ударные и некоторые духовые, особенно тэпёнсо. При этом исполнители не только играли на своих инструментах, это было комплексное явление, включающее в себя танцы и различные трюки. Так например, ритуал «Пханкут»,

исполнявшийся на сельских зрелищных мероприятиях, подразумевает танец всех участников ансамбля, за исключением тэпёнсо (духовой инструмент). По окончании хороводных элементов начинаются индивидуальные сольные выступления каждого участника с демонстрацией техники вращения санмо (бумажные ленты и черенок из птичьих перьев). Этот жанр имеет название «санмонори».

исполнявшийся на сельских зрелищных мероприятиях, подразумевает танец всех участников ансамбля, за исключением тэпёнсо (духовой инструмент). По окончании хороводных элементов начинаются индивидуальные сольные выступления каждого участника с демонстрацией техники вращения санмо (бумажные ленты и черенок из птичьих перьев). Этот жанр имеет название «санмонори».



Жанр «Санмонори»



Жанр «Сонбан»

Техника использования санмо включает в себя несколько элементов:

Ильса – постоянное вращение в одном направлении

Янсан ильса- поочередное вращение в обе стороны (направо и налево) по одному разу

Янсан иса- поочередное вращение в обе стороны (направо и налево) по два раза

Тольсави – постоянное вращение тела на одном месте вокруг оси (центра) при одновременном вращении санмо

Чабан твиджиги –вращение в воздухе под наклоном при одновременном вращении санмо

Чигомсан – санмо поворачивают налево, затем направо на каждую долю, на третью долю его хвост поднимается вверх, на четвертую опускается вперед



Тэпёнсо

Санмонори считается самым сложным жанром в технике исполнения народной инструментальной музыки Кореи. Прежде чем приступить к его освоению, необходимо владеть техникой игры на инструментах самульнори в

достаточной мере. Это первый этап на пути к мастерству владения санмо. Вторым этапом является работа в жанре «Сонбан» («Сонбан» означает «Стоя», т.е. исполнение на любом из ударных инструментов в позиции «стоя на ногах», позиция «сидя» называется «Андинбан»).

Основные упражнения в жанре «Сонбан»:

«Шаг вперед», «Шаг назад», «Приставной шаг», «Ложный» шаг», «Подскоки», «Приседания», «Вращение на месте», «Вращение по прямой», «Вращение по кругу».

Все упражнения должны сопровождаться ритмическим аккомпанементом сначала со стороны, т.е. концертмейстером или педагогом в классе, затем после полного освоения всех упражнений целесообразно попробовать весь цикл, одновременно исполняя на инструменте.

В современном мире корейская традиционная музыка не только живет, но и активно развивается. С одной стороны, став достоянием сценического воплощения, она начинает уходить от своего первоисточника. С другой стороны, появляются все более новые жанры, ритмы и музыкальные направления. Так, например, жанр «Букнори» - исполнение ритмических композиций на таком ударном инструменте, как бук, ранее использовавшийся только в контексте самульнори. Теперь же этот инструмент овладел новыми возможностями - появились различные подставки под него, отличающиеся размером и высотой.



Модымбук



Жанр «Букнори»



Бук

Также с развитием данного жанра, новые барабаны Модымбук (по форме бук, но более удлиненные, могут достигать в длину до 1 метра). Соответственно – новые технические возможности, новые ритмы, новые образы.

появились и напоминающие достигать в

Несмотря на веяния современной эпохи, в корейской традиционной музыке остается неизменным одно неуклонное правило: вся музыка, независимо от жанра, построена на концепции «через дыхание сквозь ритм». Дыхание – это первоначало любой разновидности корейской традиционной музыки и, чтобы понять и прочувствовать ее, нужно научиться дышать в том же ритме и в том же темпе, глубоко погружившись в этот процесс. Поэтому знакомство с ритмами корейской традиционной музыки нужно начинать с освоения дыхательных упражнений. Только при полном восприятии дыхания ритма возможно проникновение в удивительный мир корейской культуры.

Музыкальная игра – как одно из действенных средств музыкального развития ребенка.



Урюпина И.В., преподаватель, обладатель Почетной грамоты МК РФ и российского профсоюза работников культуры

Музыкальная игра является активным средством музыкального воспитания дошкольников. Яркая художественная форма, которая выражается в музыкальной теме, игровая ситуация, необходимость следовать определенным правилам вызывают у детей повышенный интерес, эмоциональный отклик, что способствует активному восприятию музыки, быстрому

запоминанию и воспроизведению игры.

К музыкальным играм предъявляют следующие требования:

- Музыкальная игра - это художественное музыкальное произведение для детей в единстве его содержания и формы.
- Тематика и содержание музыкальных игр должны отражать знакомую детям окружающую действительность.
- Основной формой отражения деятельности в игре должен служить художественный музыкальный образ эмоционально - конкретный, выраженный в простой, доступной художественно – музыкальной теме;
- Музыкальная игра должна способствовать воспитанию у детей творческих способностей и приобретению навыков согласованного движения с музыкой.

Игра – спектакль рассматривался ведущими педагогами-музыкантами как один из целесообразных методов музыкального воспитания дошкольников и развития их творческой активности. Каждый ребенок при передаче своей роли проявляет особую, свойственную только ему выразительность, творческую инициативу в передаче игрового образа.

Музыка в музыкальных играх усиливает эмоциональную окрашенность переживаний детей. Дошкольники с большим желанием включаются в передачу музыкально – игровых образов, привыкают не только слышать, но и слушать музыку, осознанно реагируя на особенности её формы, жанра, средств музыкальной выразительности.

Классификация музыкальных игр.

Игры под инструментальную музыку	Сюжетные, не сюжетные, инсценировки
Игры с пением	Хороводы, инсценирование песен, народные игры с пением
Музыкально дидактические игры	На развитие звуковысотного слуха, чувства ритма, тембрового и динамического слуха, музыкальной памяти, на развитие

	ладотонического и гармонического слуха
Ритмические игры со словом	На развитие чувства ритма, на развитие ориентировки в пространстве
Игры - спектакли	Музыкально – драматические, ритмопластические, на обрядовой основе, на основе певческих импровизаций

Рассмотрим каждый вид отдельно.

Игры под инструментальную музыку

Сюжетные игры определяются наличием несложного сюжета, конкретных персонажей. Дети передают в этих играх образы, согласуя свои движения с музыкой, реагируя на особенности её характера, используя характерные имитационные движения для персонажей. Примеры сюжетных игр: «Зайцы и Лиса», «Поездка» муз. В. Герчик, «Пастух и козлята», р.н.п. в обр. В. Трутовского.

Несюжетные игры – наиболее привлекательный тип игры для детей за счет элемента соревнования. С особой точностью дети должны реагировать на начало и окончание музыки, смену частей, чередование музыкальных фраз, сильные и слабые доли, особенности ритмического рисунка. Примеры несюжетных игр: «Будь ловким!», муз. Н. Ладухина, «Игра с бубном», муз. М. Красева.

Инсценировки под инструментальную музыку построены на основе конкретного сюжета. Сначала педагог знакомит детей с сюжетом, они прослушивают музыкальные характеристики всех персонажей, а затем им предлагают поиграть в сопровождении музыки (без пения), используя пластику, характерные движения персонажей, передавая их действия и развитие сюжета. Педагог ограничивается небольшими репликами или текстовыми связками. Примеры таких игр: «Волк и козлята», муз. Т. Ломовой, «Зимняя сказка», муз. Е. Туманян.

Игры с пением.

Хороводы построены на основе игровых песен, в которых игровые действия детей соответствуют тексту песен, характеру мелодии. В хороводах используются плясовые и имитационные движения для передачи игровых образов. Примеры хороводных игр: «Со вьюном я хожу», р.н.п.; «Кот Васька», муз. Г. Лобачева, сл. Н.Френкель.

Инсценирование песен. Используются песни с развернутым сюжетом, наличием нескольких образов. Действия детей определяются содержанием песни и конкретным характером персонажа. Воображение, детская фантазия, установки педагога помогают ребенку в передаче образа, выборе нужных выразительных движений. Для инсценировки песен могут использоваться как народные, так и авторские песни («Теремок», «Пошла млада за водой», р.н.п., «Тень – Тень», муз. Вик. Калиникова, сл. народные)

Народные игры с пением - игры, которые передаются из поколения в поколение, имеют глубокие исторические корни и с годами не изменяются («Бояре», «Гори-гори ясно», «Колпачок»)

Чаще всего их используют на фольклорных праздниках и на прогулках.

Музыкально – дидактические игры

Игры на развитие сенсорных способностей. Музыкально – дидактические игры – спокойные по характеру, требуют от детей устойчивого произвольного внимания, способствуют различению свойств музыкальных звуков (высота, длительность, динамика, тембр), упражняют в узнавании музыкальных инструментов, знакомых мелодий, песен («Музыкальное лото», «Сколько нас поет?», «Тихие и громкие звоночки»).

Ритмические игры со словом.

Эти игры способствуют развитию такой важной способности, как чувство ритма. Благодаря своему эмоционально-образному содержанию они упражняют детей в основных и танцевальных движениях, помогают им лучше ориентироваться в пространстве («Барашеньки – крутороженьки», «Как на горке снег»).

Игры – спектакли.

Здесь речь пойдет не о постановочных спектаклях, а о спектаклях игровых, театрализованных, построенных на основе импровизационных действий участников, где ведущую роль играет педагог. Игры – спектакли успешно решают образовательные и воспитательные задачи. Дошкольники учатся передавать чувства, переживания с помощью различных выразительных средств. Главное здесь – переживания детей; игровые действия должны соответствовать музыкальным характеристикам образов. Такого рода игры опираются на все виды музыкальной деятельности: восприятие, исполнительство, творчество, музыкально – образовательная деятельность.

Музыкально – драматические спектакли синтетического характера могут включать в себя в качестве полноправных элементов художественное слово, пение, танец, пантомиму. Сюжеты к таким играм не должны быть сложными («Муха – цокотуха», «Заюшкина избушка»).

Ритмопластические спектакли. Основным действием в этих спектаклях являются танцевально - игровые импровизации детей.

Спектакль на основе певческих импровизаций. Наиболее сложный вид игр, требующий от детей устойчивых певческих навыков. Сюжеты к этим играм выбираются самые простые, дети свои монологи, партии в диалогах пропевают, используя простейшие танцевальные движения («Колобок», «Репка», «Кот, петух и лиса»).

Игры – спектакли на обрядовой основе.

Этим играм присуща интегративность – в них используются песни, хороводы, народные игры с пением, инсценировки, игровое действие к обряду (украшение березки лентами, плетение венков, изготовление оберегов). Фольклорные праздники, которые проводятся в школе, должны выстраиваться по законам игры – спектакли. Использование музыкальных игр предполагает систему игровых упражнений, назначение которых – развитие основных и танцевальных движений, отработка их ритмичности и

пластичности. Музыкально – ритмические упражнения по характеру подвижные, а по содержанию и задачам – дидактические. Они формируют у детей музыкально – ритмические навыки. Музыкально – ритмические упражнения способствуют освоению детьми двигательных навыков. Для этого используются основные движения (ходьба, бег, подскоки, прыжки), доступные элементы народного, современного и классического танца.

Таким образом, музыкальные игры являются действенным средством не только музыкального развития ребенка, но и развития познавательных и психических процессов, двигательных навыков.

Литература:

1. Алпарова Н.Н., Николаев В.А. «Музыкально – игровой материал», Москва, 2004 г.
2. Горбина Е.В., Михайлова М.В. « В театре нашем поем и пляшем» - Ярославль, академия, К⁰, Академия Холдинг 2000 г.
3. «Праздники для дошкольников» (песни, сценарии, игры) – Ярославль, Академия, К⁰ Академия Холдинг 2000 г.
4. Сборник песен, потешек, игр для детей «Ладушки – ладошки», Москва, 2000
5. Коротаева С.А. «Голосовые игры» (журнал «Музыкальная палитра»), Москва 2005 г.
6. Е.Маканцева «Скворушка» (музыкально-речевые игры для дошкольников) Москва, 2001г.
7. Щербакова. Н.А. «От музыки к движению и речи» Москва, 2001г.
8. Сорокина Н. «Театрально – музыкальные занятия» Москва, 2001г.
9. Михайлова М.А, Н.В. Воронина «Игры и песни с превращениями» Ярославль, 2008 г.
10. Перунова Н. П. «Музыкальная азбука» Санкт - Петербург, 2009 г.

Особенности преподавания корейского танца в разных возрастных группах детского хореографического ансамбля в ДШИ «Этнос»



*Че Ген Сун, педагог-хореограф
корейского национального танца,
руководитель ансамблей корейского
танца «Миндылле», «Мугунхва», «Чиндалле».*

В культурном наследии корейского народа бережно сохраняются национальные традиции, обычаи, которые возникли на протяжении его многовековой истории. В его основе лежит уважение к природе, традициям почитания семьи.

Танец - своеобразная летопись жизни народа. Преобразования в жизни народа отражаются на развитии народного искусства. В хореографию приходят новые темы, сюжеты, образы. За последнее время корейский танец заметно

обогатился техникой, стал более выразительным, сложным. Но по-прежнему в этих танцах отражается душа народа, подчеркивается та или иная манера исполнения.

На протяжении всей истории корейцев им была свойственна любовь к музыке и танцу. Танцы, рожденные талантом народа, передаются из поколения в поколение. Некоторые из них видоизменяются и исчезают совсем, другие становятся традиционными на долгое время. Они передают дух нации, чувства и переживания людей, в них отражаются обычаи и вера народа.

В далеком прошлом сельские жители отмечали окончание полевых работ и сбор урожая песнями и плясками, которые легли в основу народной музыки и танца, популярных в наши дни.

Значительные возможности для приобщения учащихся к богатству корейского национального искусства предоставляет обучение корейскому национальному танцу, который является одним из основных предметов и является неотъемлемой частью всего цикла образовательных дисциплин отделения корейского национального искусства муниципального образовательного учреждения «Детская школа искусств «Этнос» города Южно-Сахалинска.

Корейский танец является одним из важнейших средств эстетического воспитания детей. Работать с детьми - значит ежедневно отдавать ребенку свой жизненный опыт, формируя его личность, развитую всесторонне и гармонично.

Каждый урок корейского танца в ДШИ «Этнос» начинается и заканчивается поклоном. Урок состоит из вводной и основной части.

Вводная часть состоит из технического комплекса, включающего в себя тренажи. Каждый из тренажей состоит из танцевальных упражнений, направленных на развитие мышц и суставов различных отделов корпуса. Каждый тренаж готовит мышцы к более интенсивным нагрузкам для последующих частей занятия, развивает координацию движения, гибкость суставов, увеличивается скорость и амплитуда движения.

Основной комплекс тренажей:

- «Сонмог тончаг» (тренаж для развития лучезапястных суставов);
- «Пхаль тончаг» (тренаж для развития мышц и суставов рук);
- «Баль тончаг» (тренаж для развития мышц и суставов голеностопа);
- «Дольги» (тренаж для развития техники вращений и поворотов);
- Прыжковые комбинации на середине.

Основная часть занятий посвящается изучению новых танцевальных элементов и закреплению старых.

Постановочная работа заключается в разучивании комбинаций и рисунков танца, необходимых для танцевальных постановок.

Работа над постановкой корпуса - это работа с позициями рук, ног; положением ног, рук стоя и сидя. Эта часть урока может исполняться как вначале, так и по завершению урока для восстановления дыхания.

Особенностью корейского тренажа является то, что отсутствует классический станок и тренажи исполняются на середине зала.

При разучивании корейского танца учитываются возрастные особенности детей в ДШИ «Этнос». У детей 5-6 лет появляется уверенная и твердая поступь, движения их становятся более осознанными. Все это дает возможность усложнять предлагаемые движения и приучать детей к самостоятельному выполнению заданий. Чтобы танцевальный материал был более понятен и интересен детям, желательно подбирать музыку в соответствии с возрастом танцующих: на сюжетной основе, игровой, изображением животных. Для этого возраста характерны следующие танцы: танец с корзинками, «Сан токки», «Лесная прогулка» и др.

Танец с корзинками-сюжетный танец, раскрывающий образ девочки (мягкий, спокойный) и мальчика (важный, ленивый). Но, несмотря на разность характеров, дружба побеждает. Танец состоит из простых движений и простых форм композиционных построений: круг и линия.

«Сан токки»- танец зайчиков. Лексика движений данного танца помогает раскрытию образа животных. Немаловажную роль играет музыкальное сопровождение, которое также помогает детям раскрытию образов. Характер танца веселый, прыгучий.

«Лесная прогулка»- сюжетная постановка. Дети оказываются в лесу и знакомятся с природой. Характер танца веселый и игривый.

К 6-7 годам дети полностью могут управлять своим телом и способны координировать движения. Чтобы заинтересовать их занятиями корейского танца, способствуя тем самым их дальнейшему физическому и эстетическому развитию, необходимо подбирать более сложные движения и построения, рассчитанные на быструю смену ориентиров. Постановки, предлагаемые для этого возраста: «На пруду», «Соне чум», «Марионетки» и др.

«На пруду» - танец лягушек, сюжетная постановка. Характер танца яркий и игривый, ритмически усложненный. Комбинация повторяется несколько раз со сменой рисунков. Движения с хлопками и прыжками.

«Соне чум» - танец с атрибутом (веером), сюжетный. Образ игривой, кокетливой девочки. Простые движения на открывание и закрывание веера.

«Марионетки» - сюжетный, парный танец, который рассказывает о взаимоотношениях девочки и мальчика в игровой форме. Основные движения: ходы с пятки, прыжки с поджатыми ногами, имитация езды на лошади, игра в прятки.

В 8-9 лет дети обладают наглядно-образным характером запоминания, поэтому личный показ движений педагогом наиболее эффективен. Характер еще только складывается, но дети уже обладают некоторой настойчивостью, способны ставить перед собой определенные цели. Постановки, предлагаемые для этого возраста: «Праздник Тано», «День свадьбы», «Сого» и др.

«Праздник Тано»- постановка, отображающая бытовое празднество, который отмечался летом после окончания весеннего посева и подготовке к прополке и пересадке рисовой рассады, с пожеланиями богатого урожая. Это парный танец. Характер веселый, игривый.

«День свадьбы»- сюжетная постановка. Костюмы у танцующих с очень длинными рукавами. Движения усложнены выпадами, поворотами, вращениями. Рисунок меняется на более сложный, такие как: диагональ, клин, прочес, змейка. Характер легкий, торжественный.

Важным параметром успешного обучения является устойчивый интерес к занятиям, который проявляется в регулярном посещении занятий каждым учеником, стабильном составе групп. Эти показатели постоянно анализируются педагогом и позволяют ему корректировать свою работу. В конечном итоге, успех обучения характеризуется участием ребят в концертах, конкурсах, фестивалях, где они могут показать танцевальных постановок.

Литература:

1. Ан Сон Хи, Ткаченко Ю.Т., Львов Н. Корейский танец. –М.: Искусство, 1956. -148с.
2. Барышникова Т. Азбука хореографии. –М.: Рольф, 1999. -272с.
3. Бекина С.И. и др. Музыка и движение (Упражнения, игры и пляски для детей 5-6 лет). Из опыта работы муз.руководителей дет.садов/ Авт.-сост.: С.И. Бекина, Т.П. Ломова, Е.Н. Соковнина. -М.: Просвещение, 1983. -208с.,
4. Вавилов Е.Н. Учите бегать, прыгать, лазать, метать. -М.,1983.
5. Веретенников И.И. Методические рекомендации. –Белгород, 1988.
6. Захаров Р. Сочинение танца. –М., 1983.
7. Коренева Т.Ф. Музыкально –ритмические движения для детей дошкольного и младшего возраста: в 2-х частях. –Учеб. -метод.пособие. (Воспитание и дополнительное образование детей). / Б-ка музыкального руководителя и педагога музыки. –М.: Гуманит.изд. центр ВЛАДОС, 2001.
8. Ларина Л.М. Уроки ритмики. Первый год обучения. –Методическое пособие. - Хабаровск, КТО «Культура», 1995.
9. У Ген Ир. Введение в корейскую национальную музыку. –Петрозаводск, 1997.
10. У Чхан Соб. Хореографическая азбука. Система чамо. –Корея, Пхеньян,.
11. История возникновения и классификация корейского танца http://www.ru.wikipedia.org/wiki/Корейский_танец
12. Корейский классический танец. http://belcanto.ru/ballet_korea.html

Основные приёмы звукоизвлечения при игре на 12 – струнном каягыме



*Чео Н.С., преподаватель, концертмейстер,
руководитель ансамбля каягымов.*

Подобно корейскому искусству и корейской истории, корейская музыка - столь емкое явление, что о ней трудно рассказать в двух словах. Помимо 60 национальных музыкальных инструментов, 45 из которых звучат и в наши дни, корейская музыка имеет оригинальные репертуар и

музыкальные формы. Самое раннее произведение корейской инструментальной музыки (его исполняют и сейчас) - **сучжечхон**, форма придворной музыки, появившаяся более тысячи лет назад. Она исполняется инструментальным ансамблем, в состав которого входят **тэгым** (большая поперечная бамбуковая флейта), **пхири** (цилиндрический гобой), **каягым** (двенадцатиструнная цитра), разнообразные барабаны и другие ударные инструменты.

Каягым — корейский многострунный щипковый музыкальный инструмент, один из самых распространённых в Корее струнных инструментов. Появление каягыма относят к веку. Каягым имеет плоский резонаторный корпус удлинённой формы с двумя отверстиями на одном из концов. Число струн может быть различным, но наиболее популярен 12-струнный каягым. Каждой струне соответствует особая передвижная подставка («кобылка»), при помощи которой осуществляется настройка инструмента.



VI

Каягым - самый знаменитый корейский инструмент. Он занимает примерно ту же позицию в корейской культуре, что и балалайка — в русской. Истинно народный инструмент. Помимо 12 струнного каягыма бывают 17, 18, 21, 25 и 28 струнные. Эти инструменты отличаются большим богатством звука и более широким диапазоном звучания, что позволяет исполнять самые разные произведения, в том числе и те, которые первоначально не были предназначены для этого инструмента.

В ДШИ «Этнос», в классе каягыма я в основном преподаю 12-струнный каягым. Обучение начинается с азов: правильная посадка за инструментом, положение правой и левой руки, освоение приёмов исполнения в игре на каягыме. Эти приёмы являются универсальными, базовыми, некоторые из них могут быть использованы при игре на 21, 25, 28- струнных каягымах.

Играют на каягыме сидя. Инструмент используется соло и в сочетании с поперечной флейтой четтэ. Большой популярностью пользуются ансамбли



каягымисток.

Каягым был изобретен У Рыком в королевстве Гая по приказу короля Касыл. После того, как стала страна не спокойной, У Рык, взяв Каягым, эмигрировал в королевство Силла, что привело к массовому распространению Каягыма. Каягым сегодня является одним из самых любимых национальных музыкальных

инструментов жителей Кореи. В последнее время появились различные виды модернизированного Каягыма.

Каягым, изобретенный У Рыком, называется Пхунню-Каягым. На нем играли в королевском дворце или в Пхуннюбане (дом любителей музыки) для дворян. Другой вид Санчжо-Каягым, который появился в конце династии Чосон, пользовался для игры Санчжо или пения Минё (народная песня). Размер и расстояние между струнами, по сравнению с Пхунню-Каягым, у него получается меньше, что позволяло исполнять мелодии с более быстрыми ритмами, требующие определенной техники игры.

В настоящее время 25-струнный Каягым широко используется в сфере музыкального творчества. Санчжо — это произведение для исполнения соло. Она коренится на традиционной корейской музыке. В конце 19 века появилось первое санчжо именно для каягыма и только позже распространилось на другие музыкальные инструменты. Санчжо называется «цветком традиционной музыки», так как при исполнении произведения, играющий на музыкальном инструменте, имеет возможность продемонстрировать свое высокое мастерство, а также выразить в музыке свои чувства. Исполнение начинается с медленного ритма Чинянчжо, а затем его темпы нарастают под ритмы Чунмори, Чунджунмори и Чаджинмори. Так изображаются чувства радости, гнева, горя и веселый настрой человека. В Санчжо используются различные мелодии, и они называются по именам того, кто сочинил ее впервые, например, пишется название школы и добавлялась «-лю».

Существует несколько базовых, основных приемов исполнения на каягыме.

Первый прием «Тульче, сетче тыги». Извлечение звука из инструмента вторым, затем третьим пальцем. Звук извлекается щипковым движением, при этом палец, извлекающий звук, находясь в исходной позиции, обхватывает струну снизу, упираясь подушечкой. Струна должна проходить по середине подушки. После каждого извлечения звуков, необходимо расслаблять запястье и пальцы.

Второй прием для правой руки «Тыкки». Прием выполняется вторым пальцем правой руки при повторении одного звука (ударом по струне-«щелбан») При этом первый палец согнут, прижимает следующую струну, надавливая на нее. Вторым пальцем, совершая «щелбан», бьет по нужной струне из под первого, затем выпрямляется, принимая такую же позицию как и остальные пальцы.

Прием для правой руки «Двойной тыкки». Прием выполняется двойным ударом («щелбаном») по струне третьим и вторым пальцами правой руки поочередно (при повторе одного и того же звука). Прием аналогичен приему «Тыкки». Но здесь сначала бьет третий палец (из под второго), затем второй (из под первого). Опора также на запястье и на первый палец.



Прием для **правой руки «Чипки»**. Второй палец скользит со струны на следующую струну, при этом первый палец опирается на струну, затем третий палец подменяет второй, четвертый и пятый пальцы опускаем на первоначальную струну одновременно с первым пальцем.



Прием для **правой руки на освоение октав**. Приём выполняется поочередно третьим, потом первым пальцами, сразу обхватив октаву. При этом запястье на опоре, остальные пальцы опущены и находятся на подставке.

Прием для **левой руки «Роннен»**. На расстоянии 10-15 см. по левую сторону от колка опущены второй и третий палец левой руки, первый палец согнут и приставлен ко второму, четвертый и пятый прямые, вытянуты вдоль струны. При совершении этого приёма необходимо следить за свободой движения всей руки, уметь направлять силу от плеча к пальцам, активной работой в области запястья. При разучивании данного приёма целесообразно разучить упражнения «Игра с мячом», «Батут».

Приём для **левой руки «Твесон пё»**. Приём выполняется вторым и третьим пальцами левой руки. Заранее одновременным нажатием с помощью запястья повышаем звук на пол тона, извлекаем необходимый звук и плавно возвращаемся, приподнимаем запястье вверх, отпуская струну.

Все эти приёмы являются базовыми, они помогают в изучении необходимого нотного материала, в исполнении ансамблевых пьес и произведений. Такой приём, как **тульче, сетче тыги** помогает в изучении звукоряда и в расположении октав на каягыме. Используется, например, в таких пьесах: «Пом натыри», «Тара тара», «Ариран». Приёмы **«тыкки», «чипки», «двойной тыкки», «чипки»** применяются в таких произведениях, как «торади», «миллян ариран», «онара», «косари кынча», «пандаль», «мудогок», этюды: №17,19,24, 26 и т.д. Приём на **«освоение октав»**, используется в пьесах: «когту кагщи», «нодыльганбён», «тэпёнга», в упражнениях для левой руки. А с помощью приёма **«роннён»** можно исполнять любые произведения. Этот приём считается самым сложным и требует много времени на постановку левой руки и правильного

звукоизвлечения. В исполнении этого приёма необходимы определённые умения и навыки. Приём «твесон пё» встречается в таких произведениях: Хван Пён Ги «Чим хян му», Сон Гым Рён(Рю) «Каягым санчо», Че Ок Сан(Рю) «Чальбын санчо», в упражнениях для развития приёмов левой руки и т.д.

Корея имеет богатые музыкальные традиции, музыка ее достаточно самобытна. Каягым является одним из корейским инструментов, звучание которого отличается нежностью и чистотой тона, способностью передать самобытность народной музыки.

Литература:

1. Мун Че Суг. Каягым чоткорым. Сеул: Хёндэ ымаг чульпанса, 2008.
2. Чон Гиль Сон. Каягым чеми иссоё. Сеул: Хёндэ ымаг чульпанса, 2005.
3. Хан Ён Суг. Каягым кёпон. – Пхеньян: Есуль кёюг чульпанса, 1994

Постановка дыхания на уроках хореографии



*Шубникова Н.В., преподаватель
фольклорной хореографии*

Большой ежедневный тренаж мышц учащихся, занимающихся хореографией, требует хорошего развития дыхательной и сердечнососудистой систем. Овладение рациональным дыханием с детского возраста оказывает общеукрепляющее и оздоровительное воздействие на организм, помогает выполнять сложнейшую танцевальную нагрузку со значительно меньшим утомлением, чем без специальной тренировки.

Принципиальной отличительной чертой системы дыхания является фиксация внимания на паузе, которая наступает после выдоха и предваряет последующий вдох. Пауза используется для того, чтобы вдох осуществлялся самопроизвольно, как естественная потребность. Именно этому важнейшему моменту в большинстве существующих систем дыхания не уделяется достаточного внимания. Произвольный насильственный вдох нарушает привычный, естественный автоматизм дыхания. Очередной вдох всегда должен возникать как естественная потребность в газообмене. При насильственном вдохе получение лишнего запаса воздуха образуется за счет активного растягивания легких вниз и в стороны, т. е. за счет использования, так называемого резервного объема легких.

Система трехфазного дыхания не перегружает легкие излишним растягиванием, при выдохе и вдохе используется естественный дыхательный объем воздуха и тот воздух, который может еще быть использован после обычного выдоха. Тренировка дыхательной системы в таких условиях оказывается весьма эффективной, а затрата дыхательных усилий наименьшей.

При неконтролируемой физической нагрузке отдышка, чрезмерная потливость вызывается избытком углекислого газа в организме. Длительный

упругий выдох хорошо очищает легкие от углекислоты, а вдох после паузы заполняет кислородом. При тренировках особенно важно и трудно научиться длинному, ровному выдоху через рот. Вдох производится через нос.

Большая часть упражнений для тренировки дыхательного аппарата связаны с развитием контроля над мышцами, благодаря которым осуществляется процесс дыхания. Многие для этого предлагают на выдохе шепотом считать активно произнесенные согласные звуки, которые создаются благодаря артикуляционным препятствиям вытекающей воздушной струе, таким образом, что механизм выдоха остается без изменений. Либо используются различные звуковые сочетания.

По мере освоения заданий, изложенных по нарастающей сложности, дыхание, идущее от естественной потребности вдоха после паузы, начнет осуществляться самопроизвольно и независимо от выполняемых движений. Однако это наступит не очень скоро.

Сама система правильного дыхания не придумана, а «подслушана» и проанализирована у спящего человека, когда он дышит естественно, в крепком сне. Ведь спящему человеку для полноценного отдыха необходимы главным образом две вещи: достаточный запас кислорода и хорошая отдача углекислоты, иначе человек не отдохнет. Организм диктует такое дыхание, которое обеспечивает человеку полноценный отдых.

Как же дышит крепко спящий человек? Почти всегда он спокойно выдыхает воздух через слегка сомкнутые губы, потом останавливается, а затем легко и быстро вдыхает носом. Это дыхание, которое снимает стресс и не допускает переутомления организма. Главным назначением сна является отдых, поэтому во сне все физиологические системы организма, если можно так выразиться, "заняты восстановительной деятельностью", прежде всего это относится к дыханию. Дыхание человека во сне не контролируется сознанием, управление процессом дыхания целиком передается дыхательному центру, поэтому процесс дыхания осуществляется оптимальным, естественным образом. И складывается оно не из двух, как мы привыкли думать моментов – вдоха и выдоха, а из трех:

- 1) Выдох через сомкнутые губы.
- 2) Пауза.
- 3) Легкий носовой вдох.

Эти три момента принято называть фазами.

Первая фаза — выдох, выполняется через рот. Он должен быть длинным, упругим и ровным, но одновременно дозированным, то есть он никогда не выполняется до предела возможностей ваших легких. Иначе появится неприятное ощущение, паузы не получится, а вдох окажется судорожным. Правильность выдоха, как и всего цикла, контролируется неподвижностью плеч. Плечи и грудь при выдохе не должны резко опускаться. Это случается только при неровной воздушной волне, а нужно добиваться выдоха упругого и плавного.

Вторая фаза — пауза. Это очень важный этап дыхания, определяющий оптимальность газообмена при различных состояниях организма. Именно пауза определяет количество воздуха, необходимого для вдоха. Она должна быть естественной и приятной. Затягивать с паузой не рекомендуется т.к. возникают неприятные ощущения и нарушается вдох - он получается вынужденным и непроизвольно втягивается излишний объем воздуха, что ведет к деформации легких, используется резервный объем легких, что недопустимо, так как это нарушает всю систему трехфазного дыхания.

Третья фаза — вдох производится автоматически носом, не затягивая воздух, естественно без шума или почти бесшумно.

Очень многие при слове “вдох” стремятся втягивать воздух в себя. Это нецелесообразно. Чтобы избавиться от такого действия, нужно вообразить процесс дыхания упрощенно: вы выдохнули и ждете, когда появится естественное желание вдохнуть, и тогда воздух за счет движения ребер и диафрагмы войдет в легкие и заполнит их, насколько требуется. Чтобы подчеркнуть естественность третьей фазы. Заменяем привычное слово “вдох” условным термином “возврат дыхания”. Тогда три фазы дыхания будут выглядеть так:

- выдох (через слегка сомкнутые и поджатые с легким усилием губы);
- пауза (ожидание до естественного желания вдохнуть);
- возврат дыхания (непроизвольный вдох носом).

Для выработки правильного трехфазного дыхания рекомендуем освоить специальные упражнения, построенные главным образом на использовании речи, так как она выполняется на выдохе. Постепенно в занятия вводятся упражнения, связанные с движением.

Следует сформулировать ряд основных критериев правильности дыхания и соблюдать их, так как они являются основными и чрезвычайно важными:

1. Ни при каких случаях не следует насильственно "втягивать" в себя воздух, а тем более ртом;
2. Ни при каких обстоятельствах не следует выдыхать весь воздух из легких до "конца";
3. Возврат дыхания должен осуществляться исключительно через нос;
4. В процессе дыхания грудная клетка должна оставаться в спокойном состоянии;
5. Дыхание должно осуществляться в основном за счет работы главной дыхательной мышцы- диафрагмы;
6. Комплексная тренировка всего дыхательного аппарата;
7. Выдох на звуках.

После выдоха наступает вторая фаза – пауза – ожидание возврата дыхания. Губы приводятся в обычное положение в ожидании возврата дыхания, при этом главная задача – взять его не раньше и не позже, чем появится необходимость организму. Затем через нос впускается воздух в легкие. При этом следует стараться не добавлять его, и сразу "подуть на свечу" со звуком "пффф". Опять резко прервать звук и подождать, когда появится желание

вдохнуть. Важно научиться, не увеличивать и не сокращать количество воздуха в легких, сохранять постоянный объем, т. е. подчиняться своему внутреннему приказу.

Использование упражнений на дыхание во время уроков помогают восстановить растроченные силы после интенсивной нагрузки во время разминки, переключить внимание учащихся на выполнение следующего задания. Маленькая пауза снимает напряжение, это можно заметить - дети начинают улыбаться, у них поднимается настроение и с новыми силами они приступают к дальнейшим упражнениям, которые они выполняют с большим энтузиазмом. Т.к. с помощью дыхания человек, пусть даже и неосознанно, снимает стресс, утомление, отдыхает.

Литература:

1. Лукьянова Е. А. Дыхание в хореографии: Учеб. пособие для высших и средних учеб. заведений искусства и культуры. — М.: Искусство, 1979.
2. Лукьянова Е. А., Сергиенко В. П., Ермолаев О. Ю. Учитесь правильно дышать // Спортивная жизнь России. — 1986. — № К).
3. Лукьянова Е.А., Ермолаев О.Ю., Сергиенко В.П.– Трехфазное дыхание www.e-puzzle.ru
4. Ермолаев О.Ю. – Дыхание на каждый день или учимся дышать правильно www.e-puzzle.ru
5. Попова Е. Я. Основы обучения дыханию в хореографии. М., 1968. <http://forum.balletfriends.ru/viewtopic>

Музыкальное образование сегодня.



*Юматова Ю.М., преподаватель,
концертмейстер отделения ОКФ.*

Свою статью хотелось бы начать с высказывания азербайджанского композитора, педагога и общественного деятеля Кара Абульфаз оглы Караева "Я думаю о том, что уже вместе с азбукой ребёнок должен бы знакомиться с основными звуками гаммы так же, как с основными красками спектра. Это сделает его богаче, сильнее, разностороннее. Потом, позже он поймёт, что сочетание красок даёт ему ощущение колорита, а сочетание звуков - чувство гармонии, мелодии... И пусть он в дальнейшем не станет ни художником, ни музыкантом: вы ведь не определяете будущую профессию ребёнка, когда читаете ему стихи Пушкина! Пусть дети умеют просто слушать Музыку! Поверьте - это откроет перед ними огромную, неведомую страну прекрасного, куда многие из них отправятся в поиски счастья и радости не только для самих себя, но и для всех людей..."

Сегодня еще можно встретить людей старшего поколения, которые, не имея никакого прямого отношения к музыкальной профессии, будучи специалистами в совершенно разных отраслях, показывают высокоразвитый музыкально – эстетический вкус, осязаемый интерес к классическому музыкальному наследию. Их уровень музыкальной образованности и воспитанности поражает нынешнее поколение, которое в недоумении удивляется тому, что эти познания они приобрели в процессе общего социального и культурного развития, не имея специального музыкального образования.

В наше время приходит много молодых родителей, которые хотят своим детям дать музыкальное образование. Опрос родителей «Почему они отдают своих детей учиться в музыкальную школу?» показал, что часть родителей приводят своих детей для того, чтобы ребенок постиг мастерство игры на музыкальном инструменте, другая часть родителей - для общего разностороннего развития личности ребенка, третья часть родителей желает, чтобы ребенок связал свою судьбу с музыкой, и только единицы родителей говорят о том, что музыка позволит ребенку лучше воспринимать красоту окружающего мира, развивает его внутренний духовный мир. Последнее мнение лучше всего описывает основное влияние музыкального образования на развитие творческой разносторонней полноценной личности.

Музыкальное образование способствует развитию доброты, толерантности, артистизма, усидчивости, а также многофункциональности (умению делать несколько задач одновременно).

Хочется отметить, что наша страна, пожалуй, единственная, где сохранилась такая система музыкального образования, потому что оно, по сути, довольно дорого обходится государству: такого количества индивидуальных занятий, сколько проводится в музыкальной школе, нет ни в какой другой образовательной системе. Музыкальное искусство настолько сложно, что научить ребенка играть на каком-либо инструменте невозможно, занимаясь с группой детей. Это должны быть только индивидуальные занятия, системные, а наши дети, зачастую, не имея дома инструмента, работают только в классе – это является большой проблемой музыкального образования. Нельзя также не учитывать и того, что перегрузка детей в общеобразовательной школе стала актуальной проблемой в дополнительном образовании.

Давать учащимся общее музыкальное образование, приобщать детей к искусству, воспитывая их эстетический вкус на лучших образцах советского, классического, русского и зарубежного искусства, подготавливать наиболее одаренных детей для поступления в соответствующие специальные учебные заведения – главная и очень ответственная задача, стоящая перед преподавателем музыкальной школы.

Сегодняшнее время характеризуется значительным ростом внимания к развитию музыкально-творческих возможностей учащихся, это время принесло с собой бурный рост средств массового распространения искусства — радио, телевидение, звукозапись, интернет-ресурсы, компакт диски и прочее.

Кажется, никогда еще во всей истории музыкального искусства не обнаруживалось столь острого, стремительного интереса к нему (музыкальному искусству) со стороны подрастающего поколения. О популярности этого вида искусства свидетельствует и посещение музыкальных концертов, и все возрастающее количество стихийно возникающих музыкальных групп-исполнителей, конкурсов (даже детских), и «заворожено» слушающих музыку молодёжь, везде, даже в транспорте.

Занятия с учеником - это каждый раз новая творческая задача. Ее успешное решение немыслимо без развитого педагогического мышления, опирающегося на достижения современной науки.

В своей работе мне нравится работать с пьесами малых форм, которые составляют значительную часть педагогического репертуара. Это сборники композиторов – классиков:

- П. Чайковский «Детский альбом»;
- Р. Шуман «Альбом для юношества»;
- А. Свиридов «Детский альбом»;
- В. Коровицын «Детский альбом»;
- С. Прокофьев «Детский альбом».

Учащиеся с большим удовольствием работают над пьесами малой формы и это вполне объяснимо:

- небольшой объем;
- разнообразие характеров и образов, позволяющие выбрать наиболее понравившееся произведение, которое покажет музыкальные достоинства ученика и даст ему возможность почувствовать себя исполнителем;
- возможность использовать такие произведения для участия в концертах.

Несмотря на такую любовь к этому жанру, работа над пьесами имеет свою специфику, свои задачи и свои трудности. А главная цель при изучении любого музыкального произведения - достижение понимания замысла композитора и передача его учащимся на хорошем исполнительском уровне.

При выборе произведения нельзя забывать о том, что они должны быть художественны и доступны восприятию ребенка. Желательно, чтобы музыкальный репертуар включал в себя несколько образов, так как это даст детям простор для творческой фантазии. Необходимо создать фабулу игры, ориентируясь на структуру музыкального произведения.

Своим ученикам я рекомендую слушать классическую музыку. «Классическая музыка – это море эмоций, красота звуков и разнообразие чувств. Современному человеку необходимо умение слушать и воспринимать классическую музыку. Она способна успокоить или подвигнуть на великие дела, сделать открытие или усомниться в знаниях. Главное, чтобы она была в жизни каждого человека, тогда в жизни будет меньше ханжества, злобы и эгоизма».

В современных социально-экономических условиях, когда приоритетными качествами является прагматизм и успешность, музыкальное образование утратило свою привлекательность, продолжая полагаться в своей

деятельности лишь на эстетическое воспитание различных социальных групп и использовать традиционные методы музыкальной педагогики. Это привело к снижению количества поступающих в музыкальные образовательные учреждения.

Сегодняшняя жизнь ставит новые проблемы перед музыкальным образованием. Фундаментальные сдвиги в системе ценностных ориентаций, связанные с экономическим кризисом, экологические катастрофы, которые разрушающе действуют на психику детей и многое другое – всё это сказывается на их духовном состоянии и на их психическом здоровье, сложности в расстановке приоритетов с общеобразовательной школьной программой; сложности в выборе подходящей музыкальной школы и педагога, ведь далеко не везде практикуется поддержание индивидуализации детей в угоду каким-либо статистическим показателям, что тормозит профессиональный рост учащихся;

Задача учителя музыки – не сводить проблемы музыкального воспитания и образования к информации, а средствами искусства учить мыслить, чувствовать, сопереживать, чтобы у школьников развивался не только интеллект, но и душа. Учитель должен ориентировать школьников в мире музыки, привить им вкус и приобщить средствами искусства к высшим духовным ценностям, частое повторение которых должно восприниматься как истина, указывающая путь через чувства прекрасного в искусстве к любви, состраданию, милосердию, чувства долга в жизни.

Кроме того, занятия музыкой вырабатывает у ребенка трудолюбие, усидчивость, отличную координацию движений, что пригодиться не только в музыке, но и в других профессиях и сферах человеческой деятельности.

Литература:

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства [Текст]: учебник /А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 415с.
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой: Из опыта работы педагога-пианиста с детьми дошкольного и младшего школьного возраста: Учебное пособие. – М., 1985.
3. Безбородова Л.А. , Алиев Ю.Б. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях. – М.: АКАДЕМА, 2002.
4. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика / Ростов – на – Дону, Феникс, 2002
5. <http://kurskdshi3.ru/7/24/294/>