

МБОУ «СШ №7»

ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

Учителя музыки Зинковой Ирины Васильевны

**По теме: «Педагогические условия
использования новаторских технологий К.
Орфа обучении детей музыке»**

Г. Нижневартовск

СОДЕРЖАНИЕ:

1. Введение

2. Биография и творчество К. Орфа

3. Педагогический аспект

4. Психологический аспект

5. Практическая часть

6. Список литературы

Педагогические условия использования новаторских технологий К. Орфа в обучении детей музыке.

1. Введение.

Происходящий на наших глазах процесс реформирования общественной жизни затронул, в частности, систему музыкального образования, в рамках которой, наряду с традиционными типами учебных заведений и широко распространенными методическими приемами, все большую роль приобретают альтернативные формы обучения. Процесс этот будет, вероятно, нарастать: новые условия жизни, новая система общественных приоритетов неминуемо приведут к изменениям музыкального быта и музыкальных потребностей различных слоев населения, что, в свою очередь, потребует подготовки музыкантов-педагогов нового профиля, способных удовлетворить разнообразные запросы общества. В поисках новых форм и методов обучения незаменимую роль может сыграть изучение истории музыкальной педагогики, накопившей богатый арсенал приемов и методов обучения, которые обеспечивают передачу от одного поколения к другому достижений музыкальной культуры и художественного мастерства. В каждой стране формируются более или менее яркие национальные педагогические школы, следующие определенным художественным идеалам, хранящие и развивающие национальные традиции музыкального образования. Между этими школами осуществляется обмен опытом, происходит процесс культурного, в частности педагогического взаимодействия. Надо заметить, что в музыкальной педагогике, как и вообще в культуре, процессы межнационального взаимодействия протекают достаточно противоречиво: далеко не всегда им можно дать однозначную оценку. С одной стороны, культурные и музыкально-педагогические влияния одних стран на другие приводят к обогащению опытом, дают дополнительные импульсы для их развития. С другой стороны, эти влияния могут вести к потере культурного своеобразия. Причем отрицательное, по существу разрушительное действие неорганичных для данной культуры заимствований и нововведений может обнаруживаться далеко не сразу. Многое при этом зависит от силы культуры, от ее способности к ассимиляции чужеродных элементов. Современная белорусская школа ищет новые личностно-ориентированные подходы к образованию, стремясь совместить их с образовательными стандартами, существующими предметными программами. Этот процесс, к сожалению, почти не касается музыкального образования, ведь в сегодняшнем понимании все, что связано с музыкой, на фоне важности преобразований в школьной системе, не выглядит серьезно и важно. Между тем, в образовательных системах западных стран всерьез проводят реформу музыкального воспитания в школах, поскольку новые достижения психологии и педагогики доказали важную роль музыкальных уроков не только в эстетическом, но и в интеллектуальном развитии детей. В результате таких изменений все большее внимание уделяется активным формам работы детей на музыкальных занятиях. Это значит, что тот ребенок, который практически занимался музыкой, думает, чувствует, развивается иначе, чем тот, который, о ней лишь говорил и слушал.

Психолог Маслоу А. написал: «Мы должны учить детей быть творческими личностями, способными к восприятию новизны, умению импровизировать. Нам сегодня необходим человек другого качества, который чувствует себя достаточно сильным и отважным, чтобы смело входить в современную ситуацию, уметь владеть проблемой творчески. Во времена быстрых перемен, подобных нашему, дети нуждаются в гибкости и независимости мышления, вере в свои силы и идеи, мужестве пробовать и ошибаться, приспособляться и менять, пока удовлетворительное решение не будет найдено. Немецкий педагог и музыкант Карл Орф разработал систему комплексной музыкальной деятельности, которая строится на интеграции движения, пения и игры на специально созданных ударных музыкальных инструментах. В результате его экспериментальной музыкально-педагогической работы было создано пособие по музыкальному воспитанию «Шульверк». Приобщение к музыке по мнению К. Орфа должно основываться на активной творческой деятельности, приносящей радость и чувство удовлетворения. Большое внимание уделяется музыкально-ритмическому воспитанию. Оно осуществляется в движении, игре на элементарных музыкальных инструментах, в мелодической декламации. Значимость приобретает слово как элемент, речи и поэзии, его метрическая структура, мелодико-интонационное звучание. Это не только отдельное слово, но и рифмы, пословицы, поговорки, детские считалки, дразнилки и т.д.

Цель исследования: на основе использования системы К. Орфа развить музыкальные способности детей разного возраста. Объектом исследования явился процесс подготовки детей по музыкальной дисциплине. Предмет исследования: педагогические условия использования новаторских технологий К. Орфа в обучении детей музыке.

Задачи исследования:

1. Изучить литературу психолого-педагогического и методического направления по проблеме исследования.
2. Проверить целесообразность применения этих материалов в практической работе.
3. Обобщить материал, сделать выводы.

Для решения поставленных задач использовались следующие методы исследования: теоретического анализа, моделирования, обобщения опыта, эмпирические.

2. Биография и творчество Карла Орфа.

Орф родился в Мюнхене и происходил из баварской офицерской семьи, которая принимала большое участие в делах немецкой армии и в которой музыка постоянно сопровождала жизнь дома. Полковой оркестр его отца, по всей видимости, часто играл произведения молодого Орфа. Орф научился играть на пианино в 5 лет. В возрасте девяти лет он уже писал длинные и короткие музыкальные отрывки для своего собственного кукольного театра. В 1912–1914 годах Орф обучался в Мюнхенской музыкальной академии. В 1914 он продолжил

обучение у Германа Зильчера. В 1916 он работал капельмейстером в Мюнхенском камерном театре. В 1917 во время Первой мировой войны он отправился на добровольную службу в армию в Первый Баварский Полевой Артиллерийский полк. В 1918 году его пригласили на должность капельмейстера в Национальный Театр в Мангейме под руководством Вильгельма Фуртвенглера, а затем он стал работать в Дворцовом Театре Великого Герцогства Дармштадта. В этот период возникают ранние произведения композитора, однако они уже пронизаны духом творческого экспериментаторства, стремлением объединить несколько различных искусств под эгидой музыки. Орф обретает свой почерк не сразу. Подобно многим молодым композиторам, он проходит через годы исканий и увлечений: модным тогда литературным символизмом, произведениями К. Монтеверди, Г. Шютца, И.С. Баха, удивительным миром лютневой музыки XVI в. Композитор проявляет неистощимую любознательность буквально ко всем сторонам современной ему художественной жизни. В кругу его интересов оказываются драматические театры и балетные студии, разноликий музыкальный быт, старинный баварский фольклор и национальный инструментальный народный музыкальный быт Азии и Африки. В 1920 году Орф женился на Алисе Зольшер (Alice Solscher), через год родился его единственный ребёнок, дочь Годела, а в 1925 году он развёлся с Алисой. В 1923 году он познакомился с Доротеей Гюнтер и в 1924 совместно с ней создал школу гимнастики, музыки и танца («Гюнтершуле» [«G? nther-Schule»]) в Мюнхене. С 1925 года и до конца своей жизни Орф являлся главой отделения в этой школе, где работал с начинающими музыкантами. Имея постоянный контакт с детьми, он разработал свою теорию музыкального образования. Несмотря на то, что связь Орфа (или её отсутствие) с нацистской партией не была установлена, его «Carmina Burana» была весьма популярна в нацистской Германии после её премьеры во Франкфурте в 1937 году, исполнялась множество раз (хотя нацистские критики называли её «дегенеративной» – «entartet» – намекая на связь с возникшей в то же время печально известной выставкой «Дегенеративное искусство»). Нужно отметить, что Орф был единственным из нескольких немецких композиторов во время нацистского режима, кто отреагировал на официальный призыв написать новую музыку для пьесы Шекспира «Сон в летнюю ночь», после того как музыка Феликса Мендельсона была запрещена – остальные отказались принимать в этом участие. Но опять же, Орф работал над музыкой для этой пьесы в 1917 и 1927 годах, задолго до пришествия нацистского правительства. Подлинный успех и признание принесла Орфу премьера сценической кантаты «Кармина Бурана» (1937), ставшей впоследствии первой частью триптиха «Триумфы». В основу этого сочинения для хора, солистов, танцоров и оркестра были положены стихи к песни из сборника бытовой немецкой лирики XIII в. Начиная с этой кантаты Орф настойчиво разрабатывает новый синтетический тип музыкально-сценического действия, сочетающего в себе элементы оратории, оперы и балета, драматического театра и средневековой мистерии, уличных карнавальных представлений и итальянской комедии масок. Именно так решены и следующие части триптиха «Катулли кармина» (1942) и «Триумф Афродиты» (1950–51). Жанр сценической кантаты стал этапом на пути композитора к созданию новаторских по своей театральной форме и

музыкальному языку опер «Луна» (по сказкам братьев Гримм, 1937–38) и «Умница» (1941–42, сатира на диктаторский режим «третьего рейха»). Во время второй мировой войны Орф, подобно большинству немецких художников, отошел от участия в общественной и культурной жизни страны. Своеобразной реакцией на трагические события войны стала опера «Бернауэрин» (1943–45). К вершинам музыкально-драматического творчества композитора также принадлежат: «Антигона» (1947–49), «Царь Эдип» (1957–59), «Прометей» (1963–65), образующие своеобразную античную трилогию, и «Мистерия конца времени» (1972). Последним сочинением Орфа явились «Пьесы» для чтеца, говорящего хора и ударных на стихи Б. Брехта (1975). Особый образный мир музыки Орфа, его обращение к античным, сказочным сюжетам, архаике – все это было не только проявлением художественно-эстетических тенденций времени. Движение «назад к предкам» свидетельствует прежде всего о высоко-гуманистических идеалах композитора. Своей целью Орф считал создание универсального театра, понятного всем во всех странах. «Поэтому», – подчеркивал композитор, – «и темы я выбирал вечные, понятные во всех частях света... Я хочу проникнуть глубже, заново обнаружить те вечные истины искусства, которые сейчас забыты». Музыкально-сценические сочинения композитора образуют в своем единстве «Театр Орфа» – самобытнейшее явление в музыкальной культуре XX в. «Это тотальный театр», – писал Э. Дофлейн. – «В нем особым образом выражается единство истории европейского театра – от греков, от Теренция, от драмы барокко вплоть до оперы новейшего времени». К решению каждого произведения Орф подходил совершенно своеобразно, не стесняя себя ни жанровыми, ни стилистическими традициями. Поразительная творческая свобода Орфа обусловлена прежде всего масштабами его таланта и высочайшим уровнем композиторской техники. В музыке своих сочинений композитор добивается предельной выразительности, казалось бы, самыми простыми средствами. И только пристальное изучение его партитур обнаруживает, как необычна, сложна, изысканна и вместе с тем совершенна технология этой простоты. Выдающиеся заслуги Орфа в области музыкального искусства снискали всемирное признание. Он был избран членом Баварской академии искусств (1950), академии Санта-Чечилия в Риме (1957) и других авторитетных музыкальных организаций мира. В последние годы жизни (1975–81) композитор был занят работой по подготовке восьмитомного издания материалов его собственного архива. Могила Карла Орфа в Андексе. Орф был близким другом Курта Хубера, одного из основателей движения сопротивления «Die Weiße Rose» («Белая роза»), приговоренного к смерти Народным судом и казнённым нацистами в 1943 году. После Второй мировой войны Орф заявил, что он был участником движения и был сам вовлечен в сопротивление, но нет никаких доказательств, кроме его собственных слов, и различные источники спорят насчет этого заявления (например, [1]). Мотив кажется ясен: заявление Орфа было принято американскими денацификационными властями, позволив ему продолжать заниматься композиторством. Орф похоронен в церкви, построенной в стиле барокко, пивоваренного бенедиктского монастыря Андекского аббатства на юге Мюнхена.

3. Педагогический аспект.

«Удобрения обогащают землю и позволяют зернам прорасти, и точно так же музыка пробуждает в ребенке силы и способности, которые иначе никогда бы не расцвели» – так считал Карл Орф. Орф внес неоценимый вклад в область детского музыкального воспитания. Уже в молодые годы, в период основания им в Мюнхене школы гимнастики, музыки и танца Орф был одержим идеей создания педагогической системы. В основе ее творческого метода – импровизация, свободное музицирование детей в сочетании с элементами пластики, хореографии, театра. «Кем бы ни стал в дальнейшем ребенок», – говорил Орф, – «задача педагогов воспитывать в нем творческое начало, творческое мышление... Привитые желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка». Созданный Орфом в 1962 г. Институт музыкального воспитания в Зальцбурге стал крупнейшим интернациональным центром подготовки музыкальных воспитателей для дошкольных учреждений и общеобразовательных школ. Свою систему музыкального воспитания Карл Орф создавал, учитывая опыт педагогов-предшественников: это Н. Песталоцци – Ганс Негель, швейцарский педагог-практик, доказавший, что в основу музыкального развития должно быть положено воспитание ритмического начала; Иоганн Готфрид Гердер, утверждавший, что музыка, слово и жест в их взаимосвязи открывают новый путь для художественного творчества; Эмиль Жан Далькоз, создавший систему музыкально-ритмического воспитания; Бела Барток по-новому взглянувший на фольклор, на народные лады и ритмы всего этого в детском музыкальном воспитании.

Идея К. Орфа состоит в том, что в основе обучения лежит «принцип активного музицирования» и «обучение в действии», по мнению педагога-музыканта, детям нужна своя музыка, специально предназначенная для музицирования на первоначальном этапе, первоначальное музыкальное образование должно быть полно положительных эмоций и радостного ощущения игры. Комплексное обучение музыке на уроке предоставляет детям широкие возможности для творческого развития способностей. К. Орф считает, что самое главное – атмосфера урока: увлеченность детей, их внутренний комфорт, то, что позволяет говорить о желании детей проявить себя на уроке музыки в роли активного участника.

Прогрессивные идеи К. Орфа:

- всеобщее музыкально-творческое развитие;
- детское музыкальное творчество как метод активного музыкального развития и становления творческой личности;
- связь детского музыкального творчества с импровизаторскими традициями народного музицирования.

Основные принципы методики:

1. Самостоятельное сочинение детьми музыки и сопровождения к движению, хотя бы в самой скромной форме.

2. Обучение детей игре на простых музыкальных инструментах, не требующее большого труда и дающее ощущение радости и успеха. С этой целью Орф придумал некоторые простые инструменты и использовал уже существующие. Главный

инструмент ребенка – он сам: руки и ноги. Ребенок свободно пробует хлопать, топать, щелкать, шлепать и т.д.

3. Коллективность занятий детей младшего возраста. Минимальная группа состоит из двух участников, каждому из которых обеспечено равноправное участие в воспроизведении или импровизационном оформлении пьесы. Максимальное количество участников группы практически не ограничено, т.е. для такого музицирования переполненные школьные классы – не помеха.

4. Предоставление детям известной свободы на занятиях: возможности хлопать, топать, двигаться.

5. Уделение с первых же дней внимания дирижированию, с тем чтобы каждый ученик мог управлять исполнением.

6. Работа со словом, ритмизация текстов, речевая основа которой – имена, считалочки, простейшие детские песни. Помимо музыкальных целей, воспитывается подсознательное ощущение гармоничности и стройности родной речи, языка. Это – основа восприятия поэзии и шире – литературы вообще.

7. Постигание учеником импровизационным путем значения интонаций при выборе наиболее точной для данного контекста. Из интонации возникает ладовая конструкция и затем – переход к пятиступенному звукоряду.

8. Музицирование в пределах пятиступенного звукоряда в течение как минимум одного учебного года, а возможно и дольше. Органичное существование ученика в пятиступенном звукоряде обеспечивает мягкое вхождение в семиступенный звукоряд

Суть системы Орфа:

Развитие свободного, не скованного условностями восприятия и отношения к музыкальному искусству. Пройдя через собственное творчество, узнав законы элементарной музыки, можно предположить, что слушатель будет подготовлен к общению с музыкальной культурой в целом, куда он войдет как неотъемлемая ее часть. Это в какой-то степени игра, но это еще и труд, поэтому привитое желание трудиться, воспитанная потребность в собственном творчестве будут затем перенесены на более широкие области деятельности. Поэтому «Шульверк» – система целостного музыкально-эстетического воспитания. Педагогические пробы К. Орфа привели к созданию «Шульверка» (SCHULWERK) – пособие по музыкальному воспитанию детей. Werk происходит от слова wirken – действовать и нацеливает на активное действие, собственное «формирование» музыкального материала, сотворчество (термин «Schulwerk» – немецкое слово, означающее «школьная работа»); музыка является основой и соединяет вместе движение, пение, игру и импровизацию. Учитывая этот акцент, можно сделать вывод, что «Шульверк» – это пьесы-модели, созданные талантом крупного мастера на основе народного материала и предназначенные для того, чтобы стимулировать музыкальное творчество детей, одаренных и менее способных, вызывать к жизни детское музицирование, в первую очередь коллективное. В известном смысле это роднит «Шульверк» с народным музицированием, участники которого нередко продолжают коллективно творить на основе уже созданного и вносят в устоявшееся что-то свое. Основным предназначением Шульверка является первичное

приобщение всех детей к музыке, независимо от их талантов. Т.к. Карл Орф занимался созданием своей системы музыкального воспитания, то следует раскрыть термин «музыкальная педагогика». Музыкальная педагогика – область музыкальной культуры, обеспечивающая ее сохранение и развитие. Основные задачи музыкальной педагогики состоят в передаче от поколения к поколению всей совокупности музыкального опыта – специфических знаний и навыков, обеспечивающих слышание, исполнение и создание музыкальных произведений. Она развивает музыкальные способности, формирует ценностные ориентации. В задачу музыкальной педагогики входит также формирование у музыкантов понимания функций искусства, его места в общественной жизни и в культуре в целом. Наконец, музыкальная педагогика включает в себя этический момент: она воспитывает в каждом музыканте отношение к своим коллегам и к самому себе как к деятелю музыкальной культуры. Понятие музыкальной педагогики имеет два аспекта. С одной стороны, это практическая деятельность по музыкальному воспитанию и обучению. С другой стороны, это наука, изучающая данный вид деятельности, обобщающая и осмысливающая накопленный исторический опыт. Музыкальная педагогическая деятельность представляют собой органичное единство воспитания и обучения. Под музыкальным воспитанием следует прежде всего понимать формирование музыкального эстетического чувства, воображения, художественного мышления, вкуса как механизма ориентировки в музыкальной среде и средства эстетической оценки музыки. Сюда входит также развитие музыкального слуха как инструмента, позволяющего проникать в материально-звуковую ткань музыки, постигать ее структуры. Под обучением музыке следует понимать формирование умений и навыков конкретной музыкальной деятельности, связанной прежде всего с исполнением и сочинением музыки, а также сообщение знаний о музыке и музыкальной культуре. Обучение музыке, составляющее задачу музыкального образования, ориентировано, в основном, на подготовку музыкантов-профессионалов. Противопоставляя понятия воспитания и обучения (образования), нужно видеть и их близость, сопряженность и неразрывность. В связи с этим небезынтересным может оказаться небольшой этимологический анализ. В немецком языке слова Bildung (образование) производно от Bild (образ, изображение) и может означать также «оформление», «формирование» и даже «создание». Слово «педагог» греческого происхождения, буквальный его смысл – руководитель, воспитатель детей (paidos = дитя + agogos = ведущий). Старославянское «образовать» производно от «образ» (подобие) и означает «создать», «составить». Теоретическое знание, получаемое музыкально-педагогической наукой, используется в практической работе для обоснования содержания и форм обучения, выбора соответствующих его задачам методов, для оптимальной организации учебного процесса. Вместе с тем музыкально-педагогическую деятельность можно считать своеобразным видом искусства, требующим от учителя не только глубоких знаний, но и яркой индивидуальности, проявлений творческой интуиции и психологического чутья. Это необходимо как для постижения содержания музыкального произведения, так и для творческих контактов с учащимися, которые могут осуществляться лишь при условии личностной эмпатии, совместного

художественного переживания. Значение отмеченных моментов для музыкальной педагогики особенно велико, поскольку они совпадают с коренными признаками музыкальной одаренности, имеющей, как известно, коммуникативную природу. В целом музыкальная педагогика может рассматриваться как часть эстетического воспитания. Поэтому актуальной представляется разработка общих основ художественной педагогики, применимых ко всем формам профессионального художественного образования, а также к общехудожественному воспитанию молодежи. Пробы создания «Шульверка» начались еще в середине 20-х годов в период расцвета немецкой музыкально-педагогической мысли. В обстановке реформ и споров в 1931 году был создан первый вариант «Шульверка», но вскоре, как говорил К. Орф, «политическая волна смысла развиваемые в «Шульверке» идеи как нежелательные. Спустя почти два десятилетия появилась вторая версия «Шульверка». И если смысл первой концепции можно охарактеризовать словами: «Из движения – музыка, из музыки – танец», то в «Шульверке» 50-х годов Карл Орф также исходя из ритма, опирается не только на основу движения и игры на музыкальных инструментах, но, прежде всего, на речь, музыкальную декламацию и пение. Слову – элементу речи и поэзии, слову, из которого рождается пение; его метрической структуре, его звучанию – светлому или гулкому, прозрачному или грустному, легкому или вязкому, – уделяет теперь особое внимание. И, конечно, не только отдельному слову, но рифмам, поговоркам, пословицам, детским дразнилкам, считалкам и т.д. Записанные пьесы «Шульверка» нельзя рассматривать как произведения искусства, предназначенные для концертного исполнения. Это модели для музицирования и изучения стиля элементарной импровизации. Они были записаны Орфом, чтобы дать толчок фантазии педагога для «варьирования звуковых одежд» и облачения записанных пьес в новые наряды, для творческой, импровизационной работы с моделью. Нотные записи партитур в «Шульверке» служат пособием для учителя, а не нотами для исполнения детьми. Запись моделей «Шульверка» показывает лишь «способ делания», изучать который по записи и интерпретировать затем вместе с детьми предлагается педагогу. Элементарная музыка предназначена не для воспроизведения, а для творческого самовыражения детей. Орф был против раннего ограничения музыкального слуха ребенка рамками классической музыки и мажорно-минорной гармонии. Он считал это неоправданным и стремился в «Шульверке» создать условия для восприятия детьми в будущем разноразнонациональной музыки как прошлого, так и настоящего. Это было главной заботой Орфа: воспитать «открытый миру» слух и вкус, не замыкать ребенка в кругу европейской музыкальной классики 18–19 веков. Карл Орф был убежден, что для детей нужна своя особая музыка, специально предназначенная для музицирования на первоначальном этапе. Она должна быть доступна переживанию в детском возрасте и соответствовать психике ребенка. Это не чистая музыка, а музыка. неразрывно связанная с речью и движением: петь и одновременно приплясывать, выкрикивать дразнилку и чем-нибудь звенеть. Чередовать речь и пение для детей так же естественно, как и просто играть. Такая музыка есть у всех народов мира. Детская элементарная музыка любого народа генетически нераздельно связана с речью и движением. Ее Орф назвал элементарной музыкой и

сделал основой своего «Шульверка». Орф в «Шульверке» как бы обращается к тем временам, когда музыка существовала в единстве со словом и движением. Это попытка возвратиться к гармоническому синтезу речи и движения как важнейшим праосновам музыки, к ее коренным истокам. Но Орфа интересовала, конечно, не историческая реставрация давно забытого прошлого, а новые подходы к музыкальному воспитанию, которые бы учитывали интересы, возможности и потребности детей. Он предлагает взглянуть на музыкальное воспитание шире, чем просто на традиционное приобщение детей к исполнению и слушанию музыки профессиональной традиции. Дети должны не только слушать и воспроизводить сочиненную другими музыку, но и в первую очередь создавать и исполнять свою детскую элементарную музыку. Вот почему антология Орфа называется «Шульверк». Музыка для детей Карл Орф создает для музыкального воспитания детей специальный комплект инструментов, так называемый «Орфовский набор». В «Шельверке» сразу бросается в глаза большое количество ритмико-речевых упражнений для новых не встречающихся на практике в 20-х годах инструментах. Это ставшие для нас уже привычными штабшпили (ксилофоны, гlockenspieli – колокольчики (от нем. – колокольчик) и металлофоны), образующий основной мелодический инструмент, блокфлейты, литавры и другие инструменты. Но гlockenspieli, это не колокольчик в традиционном значении. Так называют разновидность металлофона (маленького размера) за чудесный звонкий, чистый и очень высокий звук. В европейской музыке его впервые использовал В.А. Моцарт в хоре «Волшебные колокольчики» из оперы «Волшебная флейта». Все эти инструменты принято называть ударными (по способу игры). Они разделяются на мелодические (звуковысотные): ксилофоны, металлофоны, гlockenspieli и шумовые различных видов. Разнообразие шумовых колористических инструментов, используемых на Орф – уроках, трудно даже перечислить: треугольники, бубенцы и колокольчики, браслеты с колокольчиками, пальчиковые тарелочки, бубны и тамбурины, деревянные коробочки, ручные барабаны и бонго, литавры, ручные тарелочки и многие другие их разновидности, имеющиеся в изобилии у каждого народа. Завораживающая, чарующая красота звучания орфовских инструментов притягательна для детей, что дает возможность педагогу с первого занятия привлечь их внимание к разнообразию мира звуков: ярких и тусклых, прозрачных и бархатных, хрустящих. Ведь знакомство с различными звуками должно быть первой ступенькой ребенка в мир музыки. Интерес детей к орфовским инструментам неиссякаем. Они хотят играть на них всегда. Растормаживающий и побуждающий оркестр этих инструментов в музыкальной педагогике ни с чем не сравним. Техническая легкость игры, способность инструментов тотчас же откликнуться на прикосновение чудесными звуками располагают и побуждают детей к игре ими и далее – практическим импровизациям. Детей привлекают не только звучание и вид инструментов, но и тот факт, что они могут сами извлекать из них столь красивые звуки. С помощью этих инструментов может реализовано творческое музицирование с группами всех степеней одаренностей, и достигнута взаимосвязь элементарной музыки и движения. Комплект орфовских инструментов позволяет играть в ансамбле любым составом детей, независимо от их дарований, т. к. каждый

в нем может получить задачу, соответствующую его способностям. Инструментарий Орфа позволяет музицировать всем. Это его главное педагогическое достижение. В музыкально-педагогической системе Карла Орфа подразумевается более широкое толкование слова «музыка», не ограниченное узкими рамками понятия «классическая композиция». Элементарная музыка – это игра звуками детских музыкальных инструментов, человеческого тела, шумами предметного мира и природы. Разнообразие звуков, тембров и красок принимается как окружающий ребенка «звуковой космос», из которого рождается музыка. Особое, очень важное внимание концепции Орфа уделяется музицированию с аккомпанементом «звучащих жестов». Звучащие жесты – это игры звуками своего тела: хлопки, шлепки по бедрам, груди, притопывание ногами, щелчки пальцами. Идея использовать в элементарном музицировании те инструменты, которые даны человеку самой природой, была заимствована Орфом у неевропейских народов и отличается универсальностью, важной для массовой педагогики. Пение и танцы с аккомпанементом звучащих жестов позволяет организовать элементарное музицирование в любых условиях, при отсутствии других инструментов. Четыре основных тембра – это четыре природных инструмента: притопы, шлепки, хлопки, щелчки. Чрезвычайно развитая и изобретательно используемая Орфом система темброво-ритмического восприятия на основе звучащих жестов позволяет создавать не только аккомпанемент, но и целые композиции по всем строгим законам музыки. Звучащие жесты являются не только носителями определенных тембров – их использование вносит движение в освоение детьми ритма. Это является важным методическим моментом, т. к. ритм осознается и осваивается только в движении. Воспитание чувства ритма и тембрового слуха, развитие координации, реакции с использованием звучащих жестов обладают очень высокой эффективностью. Прекрасное сочетание орфовских инструментов и звучащих жестов я использовала в «Полонезе» муз. Огинского. Пожалуй, звучащие жесты как форма темброво-ритмической работы не имеет аналога в педагогической практике по доступности к своим творческим возможностям, особенно в сочетании с речью и движением. В занятии проведенном сегодня Показались необычными, даже непонятными в рамках традиционного представления о музыке. В данном занятии уделяется много места звукотворчеству детей, разнообразно использовалась игра звуками речи.

4. Психологический аспект.

Анализируя роль И. Песталоцци, П.Ф. Каптерев утверждает, что «Песталоцци понимал все обучение, как дело творчества самого учащегося, все знания как развитие деятельности изнутри, как акты самодеятельности, саморазвития». Однако в то же время, согласно П.Ф. Каптереву, «...преувеличение им (Песталоцци) влияния метода в обучении и некоторая склонность к механизации школьных приемов и способов преподавания очевидны. Живая личность учителя как видный фактор школы еще не понята. Вообще психологическая сторона образовательного процесса, его основ, частных путей и форм разработана Песталоцци весьма недостаточно». Оценивая вклад И. Гербарта в развитие педагогической психологии,

П.Ф. Каптерев подчеркивает, что «...дидактика Гербарта имеет существенные достоинства: она дает психологический анализ педагогического метода, она серьезно ставит чрезвычайно важный вопрос об интересе обучения, она неразрывно связывает обучение и воспитание. К недостаткам дидактики Гербарта нужно отнести ее односторонний интеллектуализм и недостаточную разработку некоторых вопросов, например об интересах учащихся». Здесь следует отметить, что понятие «воспитывающее обучение» берет начало из концепции И. Гербарта. Восприятие – это отражение в коре головного мозга предметов и явлений, воздействующих на анализаторы человека. Восприятие – не просто механическое, зеркальное отражение мозгом человека того, что находится перед его глазами или того, что слышит его ухо. Восприятие всегда активный процесс, активная деятельность. Оно является первым этапом мыслительного процесса, следовательно предшествует и сопутствует всем видам музыкальной деятельности. Восприятие музыки осуществляется уже тогда, когда ребенок не может включиться в другие виды музыкальной деятельности, когда он еще не в состоянии воспринимать другие виды искусства. Восприятие музыки – ведущий вид музыкальной деятельности во всех возрастных периодах дошкольного детства. Слышать, воспринимать музыку – это значит различать ее характер, следить за развитием образа: сменой интонации, настроений. Известный музыкант-психолог Е.В. Назайкинский предлагает различать два термина: восприятие музыки и музыкальное восприятие – в зависимости от того, состоялось ли оно. Музыкальным восприятием он называет состоявшееся восприятие – прочувствованное и осмысленное. «Музыкальное восприятие есть восприятие, направленное на постижение и осмысление тех значений, которыми обладает музыка как искусство, как особая форма отражения действительности, как эстетический художественный феномен». В противоположном случае музыка воспринимается как звуковые сигналы, как нечто слышимое и действующее на орган слуха. Важно формировать именно музыкальное восприятие. Восприятие у ребенка и у взрослого в силу различного музыкального и жизненного опыта не одинаково. Восприятие музыки детьми раннего возраста отличается произвольным характером, эмоциональностью. Постепенно, с приобретением некоторого опыта, по мере владения речью, ребенок может воспринимать музыку более осмысленно, соотносить музыкальные звуки с жизненными явлениями, определять характер произведения. У детей старшего дошкольного возраста с обогащением их жизненного опыта, опыта слушания музыки восприятие музыки рождает более разнообразные впечатления. Восприятие музыки взрослым человеком отличается от детского тем, что музыка способна вызвать более богатые жизненные ассоциации, чувства, а так же возможностью на ином, чем дети, уровне осмыслить услышанную музыку. Вместе с тем качество восприятия музыки не связано только с возрастом. Незрелое восприятие отличается поверхностностью. Оно может быть и у взрослого человека. Качество восприятия во многом зависит от вкусов, интересов. Если человек рос в «немзыкальной» среде, у него зачастую формируется негативное отношение к «серьезной» музыке. Такая музыка не вызывает эмоционального отклика, если человек не привык сопереживать выраженным в ней чувствам с детства. Н.А. Ветлугина пишет: «Развитие

музыкальной восприимчивости не является следствием возрастного созревания человека, а является следствием целенаправленного воспитания». Таким образом восприятие зависит от уровня музыкального и общего развития человека, от целенаправленного воспитания. В восприятии произведений искусства участвуют как эмоции, так и мышление. При слушании музыки роль эмоционального компонента особенно велика. Если человек обладает развитым восприятием, то он постигает смысл музыкального произведения даже при одном прослушивании. При повторных прослушиваниях воспринятый музыкальный образ углубляется, произведение открывается новыми гранями. Поэтому в детстве, когда опыт восприятия музыки еще мал, как правило, требуется несколько прослушиваний, что бы восприятие произведения стало более осмысленным, прочувствованным. Поэтому так необходимо развивать музыкальное восприятие дошкольников, тренировать его. Различие нюансов музыки развивается у детей, начиная с раннего возраста. На каждом возрастном этапе наиболее яркие выразительные средства ребенок различает с помощью тех возможностей, которыми он обладает – движение, слово, игра и т.д. Следовательно, развитие музыкального восприятия должно осуществляться посредством всех видов деятельности. На первое место здесь можно поставить слушание музыки. Прежде чем исполнить песню или танец, ребенок слушает музыку. Получая с детства разнообразные музыкальные впечатления, ребенок привыкает к языку интонаций народной классической и современной музыки, накапливает опыт восприятия музыки, различные по стилю, постигает «интонационный словарь» разных эпох. Знаменитый скрипач С. Стадлер однажды заметил: «Что бы понять прекрасную сказку на японском языке, надо хотя бы немного его знать. Восприятие музыки осуществляется не только через слушание, но и через музыкальное исполнительство – пение, музыкально-ритмические движения, игру на музыкальных инструментах. Как уже было сказано, все виды музыкальной деятельности взаимодействуют между собой. Музыкальное восприятие ребенка не будет развиваться и совершенствоваться в полной мере, если оно основано только на слушании музыкальных произведений. Важно для развития музыкального восприятия использовать все виды музыкального исполнительства. Главная беда классической системы образования состоит в том, что она не предназначена для раскрытия собственных творческих способностей ребенка, не учит музыке или искусству, а нацелена на воспроизводство системы навыков вне всякой зависимости от склонностей и способностей детей, вне какой-либо зависимости от духа времени. Такое законсервированное непонятное «неизбежное» зло! Зло, с которым ребенку можно, претерпев стресс, только смириться. Нельзя сказать, чтобы попытки выйти из этой ситуации не предпринимались. Есть система Судзуки, почти неизвестная у нас, но распространенная в США – особенно в области преподавания игры на скрипке. Предпринимал попытки обучать детей современному искусству композитор и перформер Маурисио Кагель. Наиболее известной и широко распространенной системой художественного (прежде всего музыкального) образования в мире является система немецкого композитора Карла Орфа. Возможно, Орф за пределами нашей страны известен именно своей системой образования (у нас преимущественно благодаря «Кармине Буране» в эстрадных

обработках). Орф построил свою систему на ритмах биологической жизни, голосах природы. Ритм, движения тела первичны – затем архаические элементы культуры, народные песни, считалки, присказки, дразнилки. Инструменты – преимущественно ударные, часто собственного изготовления. Такая система образования позволяла прежде всего раскрыть собственные возможности ребенка, помочь начать импровизировать и творить. Возможно, она не так эффективна для воспитания виртуозов в области классической музыки (хотя все же не следует сбрасывать со счетов и то, что австрийское правительство разместило центр орфовской системы в Моцартеуме в Зальцбурге), зато совершенно точно среди взрослых, прошедших в детстве орфовский Шульверк – намного меньше невротиков и психотиков.

5. Практическая часть.

На своих уроках я применяла приемы и методы работы с ребятами, предложенными К. Орфом и его последователями. Безусловно, что это направление помогает в практической реализации общей концепции музыкального воспитания Д.Б. Кабалевского, а так как основное направление в технологии К. Орфа – игровые модели занятий, то они наиболее приемлемы в начальной школе. На протяжении нескольких лет работы в школе я пришла к выводу, что лозунг «За деятельностное обучение», выдвинутый К. Орфом, приносит положительные результаты. Овладевая языком музыки, познавая из урока в урок средства ее выразительности и применяя их в своей исполнительской практике, дети и разумом, и чувствами вовлекаются в творение музыки. Навыки, знания и умения приобретаются в процессе разносторонней деятельности к видам которой можно отнести следующее:

- пение и движение под музыку
- речевая декламация и ритмические упражнения
- освоение теории музыки в исполнительской практике и моделирование выразительных средств
- театрализация как совокупность интонационного, ритмического, двигательного в
 - музыкальном воспитании
 - слушание музыки с постепенной выработкой ценностного отношения
 - игра на элементарных детских музыкальных инструментах

Описание творческих работ.

Тематическое музыкальное занятие по принципам Карла Орфа для детей 1 класса.

В начале урока побеседуйте с детьми о том, кто такая Весновка (девочка, которая приходит очень рано, до весны, и приносит с собой ее первые приметы). Пусть они сами рассуждают, высказывают разные мнения о том, какая она, во что одета, на кого похожа, какой у нее характер, зачем она приходит на землю. Слово «прибаутничек» также необходимо пояснить: прибаутка – это присказка, а прибаутничек – веселое, легкое развлечение с играми, приговорами, шутками.

Начать урок можно с приговорок: «Зима задувает – Весновка согревает», «Зима снегом засыпает – Весновка землю открывает», «Весновка почки разрывает, Весновка птичек зазывает».

ВЕСЕННИЕ ГОЛОСА

Фонопедическое упражнение (модель сочинена студентами Т. Боровик). Дети располагаются на стульчиках: так им будет удобнее наблюдать друг за другом, координировать свои действия с действиями других. Скажите им, что в этом веселом задании они сами будут подражать различным звукам природы, которые можно услышать весной. Текст говорит педагог, дети же его озвучивают.

Пригрело весеннее солнце. (Все поднимают руки вверх, как бы приветствуя солнце и каждый поет свой звук в фальцетном регистре. Дети должны слушать звучащий кластер и не петь очень громко.)

С пригорка побежал веселый ручеек. (Дети болтают языком, изображая бульканье ручейка.)

До краев наполнил большую глубокую лужу. (Все на глиссандо опускаются голосом в нижний регистр.)

Перелился через край. (Несколько рядом сидящих детей по знаку педагога на фоне «бульканья» остальных делают голосом «волну» – вверх-вниз.)

И дальше побежал. (Половина детей «булькает» на фоне звучащего солнца – кластер.)

Выбрались из-под коры жучки (жжж-жжжж, в низком регистре) и букашки (ззз-зззз, в более высоком), расправили крылышки (крш, с повышающейся интонацией) и полетели кто куда (тр-тр-тр, шепотом на разной высоте, у кого на какой получится).

Вдруг под кучей хвороста что-то зашуршало (шур-шур, шур-шур).

И вылез ежик. (Сопит носом, энергично втягивая и выдувая воздух.)

Ожил под теплым весенним солнцем и муравейник. (Каждый поет острые, веселые звуки в разных регистрах.)

Лес наполнился птичьими голосами. (Имитация птичьих голосов всеми одновременно.)

Вот и пришла весна. (Каждый поет свой звук, как в начале упражнения.)

Звучит кластер, который можно затем свести в унисон в удобном для всех детей речевом регистре.)

РУЧЕЕК

Русская народная песня

1. Дети (говорком).

Мотылек-витилек, Птичье щебетанье,

Принеси нам ветерок, Ручейка журчанье!

2. Дети (говорком после второго исполнения песни). Мотылек-витилек, И травинки, и цветы

Принеси нам ветерок, От красавицы весны!

Игровая песня с движением. Ее исполняет без сопровождения педагог, играя вместе с детьми в традиционный «ручеек». Дети могут подпевать, если с мелодией их познакомить заранее. В этой модели пение педагога чередуется с речевыми

репликами детей, которые говорком зазывают весну. При втором проведении игры дети спокойно двигаются «змейкой» со сменой ведущего. Для движения в этой песне могут быть использованы и другие хороводные формы.

СОЛНЫШКОКОЛОКОЛНЫШКО

Русская народная заличка

1. Солнышко-колоколнышко, выгляни из-за гор-горы.
2. Видело ль ты свою сестру, видело ль красну весну?
3. Видело ль ты другу сестру, старую ведьму зиму,
4. Что стужу да в мешке несла, холодом на землю трясла?
5. А потом оступилася, под гору повалилася.

Игровая песня со звучащими жестами и шумовыми инструментами. Дети стоят свободно, на столах разложены различные шумовые инструменты и предметы, издающие звуки (пучки нарезанной бумаги, связки крупных пуговиц, ключей и т.п.). Каждую строку поют, сопровождая пение звучащими жестами. Педагог может исполнять партию барабана. В конце строки после свободного глиссандирования голосом дети берут инструменты, бегают на месте и звенят ими, приговаривая последние слова (из-за гор-горы, унисон в удобном для всех красну-весну и т.д.) по тексту песни. Звук барабана может быть условным сигналом, чтобы снова остановиться и продолжить пение и игру.

ШАЛОВЛИВЫЕ СОСУЛЬКИ

1. Шаловливые сосульки

Сели на карниз.

Шаловливые сосульки

Посмотрели вниз.

2. Посмотрели, чем заняться,

Стали каплями кидаться.

3. Целый день идет трезвон:

Дили-дили, дили-дон!

Две сосульки вниз смотрели

И на солнышке звенели.

Графическая партитура

Звукоподражательная игра и пение. Дети, стоя свободно, располагаются по залу, опустив кисти рук перед собой со свободно «болтающимися» пальцами, которые изображают сосульки. До слов «стали каплями кидаться» они поют мелодию, которую можно сопровождать игрой на треугольнике. На слова «стали каплями кидаться» выполняют щелчки в воздухе первым и третьим пальцами. Затем свободно движутся, озвучивая графическую партитуру, которую для занятия можно вместе с детьми нарисовать крупно. Движение можно удачно озвучить также спонтанной, свободной игрой на металлофоне, гlockenspielе.

Упражнения для работы на уроках (1–3 класс)

(с применением рекомендаций Шульверка Карла Орфа)

Ритмично декламируемые прибаутки, стихи:

Играет кот на скрипке,

На блюде пляшут рыбки,

Танцуют чашки, блюдца,
А лошади смеются!
Под горою у реки живут гномы-старик.
У них колокол висит, позолоченный звонит:
Диг-диги, диги-дон –
Посмотри, откуда звон!
Черти в озере купались,
Черти рожками бодались,
Черт чертенка как толкнул,
И чертенок утонул!
Мой игрушечный петух
Развивает утром слух!
Песню слышно далеко
- Кукареку! Ко-ко-ко!

Стихи произносим ритмично, ритм четверостиший поддерживаем шумовыми инструментами. Дети подбирают инструменты, звучание которых соответствует содержанию стихотворения.

Фонопедическое упражнение-игра «Весенние голоса».

Пригрело весеннее солнышко (дети поднимают руки вверх, как бы приветствуя солнце, каждый поет звук в своем регистре, петь не очень громко)

С пригорка побежал веселый ручеек (дети болтают языком как бы изображая бульканье ручейка)

До краев наполнил большую глубокую лужу (все на глиссандо опускаются голосом в нижний регистр)

Перелился через край (несколько детей булькают, остальные на этом фоне делают голосом «волну» – вверх-вниз)

И дальше побежал (булькаем)

Выбрались из под коры жучки (жжж-жжж в низком регистре) и букашки (ззз-ззз в более высоком регистре) расправили крылышки и полетели кто куда (тр-тр-тр шепотом на разной высоте кто как хочет)

Вдруг под кучей хвороста что-то зашуршало (шур-шур)

И вылез ежик (сопим носом, энергично втягивая и выпуская воздух)

Лес наполнился веселыми весенними голосами (имитация птичьих голосов всеми одновременно)

Вот и пришла весна (каждый изображает свой «весенний звук» – дети выбирают звук сами)

Говорю ребятам, что в этой веселой игре они сами будут придумывать и изображать разные звуки, которые можно услышать весной. Я говорю текст, а дети его озвучивают. Используем шумовые инструменты, которые есть в школе, а также изготовленные из баночек, пластиковых бутылочек с использованием крупы, гороха и т.д.

Развиваем воображение

«В доме моем тишина» сл. и муз. Т. Боровик

1. В доме моем тишина,

В доме моем я одна,
Только где-то шуршунчики шуршат (2 раза)
2. В доме моем тишина.
В доме моем я одна,
Только слышно – стукунчики стучат (2 раза)
3. В доме моем тишина,
В доме моем я одна,
Только слышно – звучунчуки звучат (2 раза)
4. В доме моем тишина,
В доме моем я одна,
Только слышно – бурчунчуки бурчат (2 раза)
5. В доме моем тишина,
В доме моем я одна,
Только слышно – скрипунчики скрипят (2 раза)
6. В доме моем тишина,
В доме моем я одна,
Только слышно – сопунчики сопят. (2 раза)

Эту игру можно назвать «звук дома». На стадии разучивания предлагаю детям самим поискать варианты озвучивания текста, при этом аккомпанемент должен звучать тихонечко, не нарушая общего настроения домашнего уюта и тишины. После разучивания прошу ребят придумать, как могут выглядеть персонажи песенки – шуршунчик, бурчунчик, сопунчик и другие. По желанию ребята рисуют этих героев, обычно получаются очень интересные персонажи на грани реального и фантастического, дети с удовольствием рассматривают выставку рисунков

Речевая диалогическая игра по песенке «Таря-Маря»

Учитель: – Таря-Маря в лес ходила...

Дети: – В лес ходила?

Учитель: – Таря-Маря шишки ела...

Дети: – Шишки ела?

Учитель: – Шишки ела, вам велела.

Дети:

– Шишки ела, нам велела

А мы шишек не хотим,

Таре-Маре отдадим.

Речевая диалогическая игра для развития ритмического и интонационного слуха. Когда эту игру использую на уроке, стараюсь, чтобы ребята исполняли ее сопровождая выразительной мимикой и жестами, Это помогает рождению выразительной интонации. Придумываем, как может выглядеть эта Таря-Маря, какой у нее характер, какое настроение. Все это передаем через яркое исполнение, а может и в рисунке. Активизирует творческую активность детей на уроке прием создания музыкальных зарисовок. Из различных упражнений и песенок создается картинка того или иного явления из окружающей жизни. Часто дети предлагают проиллюстрировать музыкальную картинку своим рисунками и получаются интересные выставки детского творчества

Осенняя картина

В зарисовку включается

- звуковая импровизация звучащие жесты «Дождик накрапывает»
- речевая интонационная игра «Осенины»
- песня об осени

Звучащие жесты:

«Дождик накрапывает»

(игра с использованием звучащих жестов)

Мелкий дождик моросит

Кап – кап – кап – кап! (удары пальчиками по парте)

В листьях сада шелестит

Кап – кап – кап – кап! (шуршим «ладошками»)

Мокнет мячик у ворот,

Кап – кап – кап – кап! (шлепаем по коленям ладошками)

Мокнет поле, огород

Кап-кап-кап-кап! (Степанов В.)

Дети простукивают ритм, подражая каплям дождя. Обращаю внимание детей на необходимость играть тихо и осторожно, передавая характер звуков дождя.

Речевая интонационная игра

«Осенины, осенины»

Осенины, осенины –

У дождинок именины.

Осенины, осенины –

Паутинок именины

Осенины, осенины –

Разных красок именины

Осенины, осенины-

Тихих звуков именины.

Работая над этим текстом, важно создать атмосферу «тихой золотой» осени. Используем «естественные» звуки – шлепки по коленям, щелчок пальцами, шуршание бумагой. Все это создает ощущение шуршащих осенних листьев.

По желанию дети дорисовывают картину осени в своих рисунках (домашнее задание)

Картинка «Куклы»

Использовала при изучении тем «Детская жизнь, подслушанная композиторами» в 1 классе.

В зарисовку включаю

- игру «Матрешки»
 - песенку «Неваляшки»
 - музыкально-ритмическая импровизация на музыку Лядова
- «Музыкальная шкатулка»

Матрешка

Ты, матрешка, попляши,

- Ух-ах! Ух-ах!

Нам платочком помаши!

- Ух-ах! Ух-ах!

Мы похлопаем в ладошки.

- Ух-ах! Ух-ах!

И попрыгаем немножко.

- Ух-ах! Ух-ах!

На слова «ух-ах» добавляем звучание шумовых детских инструментов, инструменты дети выбирают сами из имеющихся.

Можно ввести понятия высокие – низкие звуки: «ух» – звук высокий, «ах» – низкий.

Песня «Неваляшки»

После разучивания песни выбираем подходящие по тембру шумовые инструменты. Как правило, дети выбирают треугольники, бубенцы, металлофоны. Ребята предлагают добавить в исполнение песни движения кукол, появляется музыкально-ритмическая импровизация. В результате совместного творчества рождается зарисовка «Куклы». Кроме того, в разных видах деятельности в момент создания зарисовки, первоклассники сталкиваются с понятиями ритм, тембр, регистр и другими теоретическими понятиями. Часто на таком уроке ребята удовольствием рассказывают о своих любимых игрушках, что придает уроку теплую эмоциональную окраску.

На уроках применяла прием имитации игры на музыкальных инструментах.

В этой деятельности использую также имеющиеся в классе детские инструменты. Хрестоматийным примером такого вида работы можно назвать песню «Веселый музыкант».

Эту линию удачно продолжает песня-игра «Оркестр».

Класс делится на 5 групп, каждая группа исполняет партию того или иного инструмента, которые упоминаются в песне. (скрипка, флейта, труба, бубны, турецкие барабаны) и разучивают свои партии. Затем группы располагаются полукругом как музыканты в оркестре. Руководит оркестром дирижер. Сначала по знаку дирижера поют все общее начало. Затем поет первая группа, подражая игре на скрипке. Вновь общее начало. Во втором проведении куплета вступают скрипачи и вместе с ними вступают флейтисты. С каждым куплетом играют все больше инструментов. Звучит оркестр. Игра интересна, когда каждая группа, дойдя до своего инструмента, далее продолжает играть только на своем инструменте. В последнем проведении припева звучит уже весь оркестр под руководством дирижера. Если есть возможность добавить настоящие шумовые инструменты, то это украсит звучание оркестра.

Оркестр

Начало всех куплетов:

Мы славные артисты: на всем играть умеем,

У нас есть кларнетисты, а также и флейтисты.

ПРИПЕВЫ:

1. Вот, например, вот вам скрипка,

Пи-пи-пи, вот, вот, вот, вот как мы играем.

2. Вот, например, вот вам флейта,
Тю – лю – лю, вот, вот, вот, вот как мы играем
3. Вот, например, вот вам медная труба
Тра-та-та, вот, вот, вот, вот как мы играем.
4. Вот, например, вот вам бубны,
Дзин-дзин, бум-бум, вот, вот, вот, вот как мы играем.
5. Вот, например, вот турецкий барабан,
Шлем, бом-бом, вот, вот, вот, вот как мы играем

Конечно, говорить о внедрении системы обучения К. Орфа в полном объеме в условиях общеобразовательной школы нецелесообразно – специфический подход педагога к подбору музыкального инструментария, репертуару, основанному на национальной музыке Западных стран ограничивает возможности учебно-воспитательного процесса. Безусловно, необходимо обращаться к русскому, белорусскому фольклору, адаптируя идеи «Шульверка» к условиям конкретной школы, использовать возможности материально-технического оснащения в процессе обучения. Но элементы системы Карла Орфа очень органично вписываются в задачи новой школы. Считаю, что подход Карла Орфа безусловно интересен и продуктивен, т. к. позволяет сделать уроки музыки интересными и динамичными, ребенок – творец звуков окружающего мира и музыки. Урок музыки становится «обучением в действии». Исполняя и создавая музыку вместе, дети познают ее в реальном действии. Ребенок – соавтор и создатель собственного музыкального мира. В этом заложена успешность в обучении и воспитании активной творческой личности, стремящейся создавать и совершенствовать окружающий мир.

Заключение

Используя систему К. Орфа на занятиях музыкой дети разного возраста одинаково активно включаются в коллективное музыкальное творчество, с интересом сочиняют мелодии, танцевальные движения. Карл Орф подчеркивал, что элементарная музыка – это не музыка сама по себе: она связана с движением, танцем и словом; ее нужно самому создавать, в нее нужно включаться не как слушателю, а как ее участнику. Она питается земными соками, безыскусственна, связана с движением тела: каждый способен ее изучить и пережить; она близка детям.

Элементарное музицирование по системе Карла Орфа это уникальная возможность:

- развивать индивидуальность детей, их способность к импровизации, творчеству, умение фантазировать, видеть и слышать окружающий мир по-своему.
- воспитывать и развивать музыкальные способности в увлекательной эстетической игре с инструментами;
- проявить внимание к эмоциональному миру детей, их способности к сопереживанию,
- воспитывать навыки общения и сотрудничества в группе;
- тренировки различных видов внимания, точной и быстрой реакции, умения слушать, активно воспринимать;

Музыкально-педагогическая система Карла Орфа основана на триединстве музыки, движения и речи в процессе воспитания личности. Пьесы «Шульверка» рассчитаны не на особо одаренных, а на всех детей. Сам Орф в несколько томов «Шульверка» включил многонациональный фольклор наряду с загадками, считалками, сказками, а также произведения Софокла, Гете, Шекспира как лучшие образцы народной поэзии. По мнению немецкого композитора, детство обращается к старейшим языковым и музыкальным формам, которые духовно соответствуют ранним ступеням развития сознания. Несложные ритмические и мелодические музыкальные инструменты зовут к танцу, танец рождает музыку. Импровизированное музицирование формирует «танцующий хор», исполняющий драматизированные стихотворения и сценки. Все вместе это дает возможность развивать способности, заложенные в каждой личности.

6. Список литературы.

1. «Искусство в школе» №2, №3–2005 г., №5–2005 г.
2. «Музыка в начальной школе» М. «Просвещение» 1985 г.
3. «Музыка в школе» №1–1991 г.
4. Дмитриева Л.Т., Черноиваненко Н.М «Методика музыкального воспитания» М. «Академия» 2000 г.
5. Зимина А.Н. «Народные песни с пением» М. «ГНОМ и Д» 2000 г.
6. Каптерев, П.Ф. Дидактические очерки. Теория образования. // Избр. педагог. соч. М., 1982 г.
7. Князева М.М. Опыт музыкального воспитания за рубежом // Эстетическое воспитание в современном мире: Теория и практика эстетического воспитания за рубежом. – М., 1991 г. – с. 141–166
8. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки – М., 1980 г.
9. Программно-методические материалы «Музыка. Начальная школа» М. «Дрофа» 2001 г.
10. Сергеева Г.П. «Практикум по методике музыкального воспитания в начальной школе» М. «Академия» 2000 г.
11. Т.Э. Тютюнникова «Уроки музыки. Система обучения Карла Орфа» М.» Астрель» 2000 г.
12. Тельгарова Р.А. «Уроки музыкальной культуры» М. «Просвещение» 1991 г.
13. Ветлугина Н.А. Музыкальное воспитание в детском саду - М.: Просвещение, 1981 г.