МБУ ДО «Вёшенская ДШИ»

**Методический доклад**

**на тему:**

**«Психолого – педагогические основы развития музыкальности на уроках в музыкальной школе»**

преподаватель 1 категории Хижкин М. В

Вешенская 2018 г.

Про­цесс становления музыканта выделяется среди многих видов специального образования очень длительным сроком обучения. Характерным мо­ментом при этом является то, что на протяжении 5 – 7 лет обучения в музыкальной школе значительное количество дисциплин изучается в процес­се индивидуальных занятий. Почему же многие выпускники после окончания музыкальной школы не стремятся продолжить близкое общение с музыкальным искусством? На взгляд многих корифеев музыкальной педагогики, Г.Г.Нейгауза, Г.М.Когана, А.П.Щапова и других, это происходит из-за психолого-педагогических недостатков учебного процесса. Явно недостаточно используются огромные преимущества системы индивидуальных за­нятий. В самих же занятиях основная цель обучения – **воспитание личности музы­канта, развитие его способностей** отодвигается на задний план, а педагогический процесс сводится к выучиванию музыкальных произведений. Неверное представление о главной задаче воспитания учащихся в музыкальной школе искажают и пред­ставления о модели её выпускника, что, в свою очередь, затрудняет целенаправлен­ность процесса обучения и воспитания, делает его «флюсообразным», ибо основной задачей процесса обучения явля­лось развитие психомоторики. Психомоторика (исполнительская техника) как бы отрывается от фундамента музыкальности и бесконтрольно возносится над всеми уровнями структуры профес­сионально-важных качеств, а порою, и личности. Начинается доминирование вто­ростепенного над главным, частного над общим, средства достижения цели дея­тельности над самой целью. Особое внимание в данном контексте заслуживает тот факт, что существующая система музыкального образования создает исключительно благоприятную почву для подобных явлений. Имеется огромное число пособий, хрестоматий, различных «школ беглости», сборников технических упражнений, направленных на развитие психомоторики. И практически отсутствует достаточно обоснованный в научно - психологическом отношении, а тем более систематизированный для практического применения материал для формирования музыкальности.

Наиболее глубоким исследованием структуры музыкальности

уже свыше пяти­десяти лет остается работа Б.М.Теплова (1947). Заслугой автора является то, что он впервые диалектически рассматривает музыкальность как новое качество, появив­шееся в результате сочетания определенных музыкальных способностей. В структу­ру музыкальности Б.М.Теплов включил три основные музыкальные способности:

- ладовое чувство, понимаемое как перцептивный (чувственный) компонент музыкального слуха;

- способность к слуховому представлению;

- музыкально-ритмическое чувство.

 Од­нако следует помнить указание Б.М.Теплова, что музыкальность "конечно, не ис­черпывается этими способностями". Впоследствии он включает в число способно­стей, относящихся к музыкальности, и музыкальную память, определяя ее как "способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал".

Как же развить музыкальность на уроках в музыкальной школе?

Б. Асафьев писал: « музыкальность, нуждающаяся в многообразных способах «уловления», «у одного может проявиться в способности воспроизводить музыку, а у другого – в чутком разговоре по поводу испытанного впечатления».

 Обратимся к опыту ведущих преподавателей музыкальных школ.

 Например, Гореликова М.В. Её система обучения опирается на задачи, которые основаны на высказывании В. Медушевского: «Животворная сущность урока музыки в том, что он является самой жизнью ребенка на уроке в звуках и образах… ведущая по пути познания мира, по пути самосовершенствования… Духовному началу подчинены знания, умения, навыки, которыми овладевает учащийся»

 И так первая задача:

 **1.**Подчинение обучающей функции урока  духовно-нравственному началу. Урок музыки должен быть явлением иной, отличной от обыденной, жизни, вводящим ребенка в мир облагороженных чувств, мыслей, образов, форм общения. «Нужно навсегда исключить из сознания ученика, какой бы то ни было прозаический взгляд на музыку» (В. Ражников).

**2.**Обеспечить «индивидуальный вход» в систему знаний и мастерства. Необходимо предоставить  максимальную степень свободы учащемуся: возможность сотворчества в выборе формы урока, форм музыкальной деятельности на уроке, в планировании (постановка целей и задач)… Таким образом, формы и содержание урока ориентируются на создание условий для проявления самосознания ученика, инициативы, воли к совершенствованию, к познанию.

**3**.  В отличие от традиционной акцентности урока на цели передачи опыта мастерства, главным в работе сделать опыт самосовершенствования, и что еще важнее– радость самосовершенствования.

**4.** Как сказал Я.А. Коменский: «Главное в начале обучения, чтобы ученик не возненавидел то, что еще не успел полюбить». Для этого необходимо, чтобы активность и проявление воли учителя соответствовали активности и энергии устремления ученика. Не «рецептура навыков и приемов, но прежде всего принципы и «смыслы».

Рассмотрим конкретные формы решения поставленных задач.

Принципы целесообразности и соизмеримости являются ведущими при подходе к планированию и организации урока, в выборе формы урока и его продолжительности: каждый ученик должен получать помощь учителя в той форме и мере, которая является для него актуальной, то есть осознанной, желаемой.

Таким образом, урок предстает в трех «взаимосвязанных ценностных аспектах:

-        «урок-общение» (принцип энергии);

-        «урок - совместное творчество» (принцип активности);

-        «урок - актуальная помощь» (принцип соизмеримости).

Развитие музыкальности и музыкальных способностей происходит так же на уроках сольфеджио и музыкальной литературы.

 На уроках сольфеджио у Панфёровой Е. М. развитие музыкальности происходит за счёт развития тех музыкальных способностей, которые входят в понятие музыкальности (по определению Б.Теплова, о котором говорилось выше).

По мнению преподавателя, успешное развитие музыкального слуха зависит от многих факторов, но особенно от своевременного, как можно раннего погружения в мир музыки. В основе развития музыкальности на уроках сольфеджио, в первую очередь, лежит развитие музыкального слуха.

Музыкальный слух включает в себя несколько видов:

–мелодический,
–звуковысотный,
–полифонический,
–гармонический,
–внутренний (музыкально – слуховые представления),

– тембро-динамический.

**Мелодический слух** – это проявление звуковысотного слуха по отношению к одноголосной мелодии. Для развития мелодического слуха у учащихся на уроках сольфеджио рекомендуется:

–  проигрывание номеров для сольфеджирования на фортепиано.
– сольфеджирование мелодии с сопровождением и без сопроовождения.
– работа с устными диктантами. Этот вид работы часто незаслуженно бывает забыт на уроках, но, тем не менее, устные диктанты удобны в работе. Занимаясь в классе, учащиеся могут быстро повторить мелодию голосом,  на фортепиано или просольфеджировать и просольмизировать диктант. Устные диктанты развивают музыкальную память учащихся, способствуют осознанному восприятию мелодии.

– работа с одноголосными музыкальными диктантами.

 Елена Васильевна Давыдова писала: «в методике диктанта следует исходить с самого начала из того, что звуковысотные и метроритмические соотношения неотделимы друг от друга, и только в их единстве образуется логика и смысл мелодии». Музыкальный диктант является одной из важнейших и сложных составляющих в курсе сольфеджио. В работе над диктантом синтезируются все знания и навыки учащихся, определяется их уровень слухового развития.

– досочинение мелодий помогает освоить целостность музыкального фрагмента, а также проявить творческие способности, закончить мелодию на основе предложенного ритмического рисунка.

**Звуковысотный слух** – по словам Теплова «не может быть музыкальности без слышания музыкальной высоты».

– На развитие высотного слуха в значительной мере влияет сольфеджирование, особенно в сочетании с игрой. При правильном подходе к процессу обучения можно воспитать и довести звуковысотный слух до совершенства.
– Сольфеджирование одного из 2-х, 3-х голосов (инвенции И.С.Баха).
– Чтение с листа с предварительным анализом и определением мелодических и ритмических сложностей, интервалов, аккордов и.т.д.
– Написание мелодических и устных диктантов.

**Полифонический слух:**умение воспринимать и оперировать (на инструменте) несколькими музыкальными линиями. Для развития полифонического слуха рекомендуется:

– написание двухголосных музыкальных диктантов.
– сольфеджирование одного из 2-х, 3-х голосов. (двухголосные номера по сольфеджио, инвенции И.С.Баха).

**Гармонический слух –**это проявление слуха к созвучиям: комплексам различной высоты в их одновременном сочетании. Это более высокое развитие слуха в сравнении с мелодическим. Сюда входят: умение отличать консонирующие и диссонирующие созвучия, слуховое восприятие ладовых функций аккордов и их тяготений. Все это требует серьезной работы на уроках по формированию таких навыков и умений:

– написание двухголосных музыкальных диктантов.
– сольфеджирование одного из 2-х, 3-х голосов.

– определение на слух интервальных последовательностей.
– определение на слух аккордовых последовательностей.

Развитие гармонического слуха необходимо начинать с младших классов, постепенно накапливая слуховые впечатления. Вначале осваиваются последовательности с главными трезвучиями и их обращениями, далее включаются в слуховой анализ более сложные гармонии и их сочетания:

– сольфеджирование аккордовых и интервальных последовательностей.
– сольфеджирование и игра на фортепиано гармонических последовательностей.
– подбор гармонического сопровождения к мелодиям.

**Внутренний слух –** это музыкально-слуховые представления. «Музыкальный слух, как способность воспринимать и представлять музыкальные образы, неразрывно связан с образами памяти и воображения» (С.Рубинштейн).

 Развитие внутреннего слуха – одна из сложных и главных задач на уроках сольфеджио:
– подбор по слуху мелодий, транспонирование. Учащимся предлагается подобрать мелодию (знакомую песню и т.д.), а затем правильно записать ее. Если учащийся правильно выполнил данное задание, ему предлагается транспонировать данную мелодию;

- чтение с листа мелодии;

– запись знакомой мелодии по памяти. Учащимся следует предлагать запись знакомой мелодии по памяти (в качестве домашнего задания). Полезно, также, записывать мелодии, ранее прочитанные с листа. Это помогает запомнить и осознать просольфеджированную мелодию и укрепляет связь услышанного звучания с его нотным изображением;
– запись мелодии, предварительно выученной с текстом. Мелодия сначала выучивается наизусть с текстом, после чего записывается учащимися без проигрывания.

**Тембро-динамический слух –**высшая форма функционирования музыкального слуха, которая очень важна во всех видах музыкальной практики, начиная со слушания музыки, но особенно в ее исполнительстве.

**Музыкально-ритмическое чувство –**способность активно переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его. Музыкально-ритмическое чувство образует основу эмоциональной отзывчивости на музыку.

***Методы развития:***

– написание ритмических диктантов:

 1) учащиеся записывают мелодию вне звуковысотности (ритмический рисунок).

 2) преподаватель записывает на доске звуки мелодии точками или нотами одинаковой длительности, а учащиеся оформляют мелодию метроритмически.
– сольмизирование номеров.

**Музыкальная память –** О важной роли музыкальной памяти во временном искусстве музыки говорил еще Р.Дрейкурс (австро-американский психологи педагог 1897 – 1972).

 Музыкальная память, по его мнению, самостоятельная музыкальная способность. Б.М.Теплов считал, что «способность к слуховому представлению образует основное ядро музыкальной памяти и музыкального воображения. Память человека – это сложный процесс отбора и переработки огромного количества внешних воздействий, впечатлений, собственных усилий и переживаний, направляемые потребностями, мотивами и интересами для осуществления настоящей и планируемой деятельности. Все эти психические явления сопровождаются мнемическими (память) процессами. По времени и характеру мнемических процессов в музыкальной памяти различают временные системы памяти:

**Ультракороткая память.** Мгновенная память – отпечаток коротких звуков, главным образом признаков звука  – высоты, тембра. Длительность ультракороткой памяти 0,1 – 0,5 секунд).

**Кратковременная память –**отличается большим объемом запоминаемой звучащей музыки. Обеспечивает запоминание отдельных блоков – мотивов, фраз мелодий.

**Оперативная память** – использует материал непосредственно кратковременной памяти, а так же материал ранее усвоенный. Основное ее содержание обслуживание непосредственно протекающей музыкальной деятельности – исполнительской, композиторской и т.д.

**Долговременная память –**многократные воздействия одного и того же музыкального материала длительностью более 15 – 20 минут, его повторение приводят к прочному закреплению воспринятого. Это долговременная память, которая сохраняет надолго все запечатленное.

**Двигательная память** – проявляется у музыкантов в том, что хорошо запоминаются исполнительские движения и их комплексы.

**Эмоциональная память**–память на пережитые чувства и эмоции. Она окрашивает все восприятие, действия и поступки человека в определенную «тональность» в зависимости от того, какими чувствами сопровождалось восприятие музыки или ее исполнение. Эмоциональная память основа ладового чувства и музыкальности.

**Словесно-логическая память –**проявляется в облегченном запоминании обобщающих и осмысленных комплексов – формы и структуры музыкальных произведений, исполнительского анализа и плана исполнения.

***Методы развития музыкальной памяти:***

– диктант для развития музыкальной памяти.

 Учащиеся, прослушав короткую мелодию несколько раз подряд, должны запомнить её и записать сразу целиком.

–запись устных диктантов

– запись знакомой мелодии по памяти.

 – запись мелодии, предварительно выученной с текстом.
–сольфеджирование номеров наизусть;

– заучивание диктантов наизусть.

Комплекс способностей, требующихся для занятия именно музыкальной деятельностью, который называют музыкальностью, конечно, не исчерпывается этими способностями. Но они образуют основное ядро **музыкальности**, а сущность музыканта – это его музыкальность

 Новый подход к музыкальному обучению в музыкальных школах, требует серьёзных изменений и в области обучающих технологий. Наряду с уже известными, апробированными методами, современному педагогу, идущему в ногу со временем, просто необходимо использовать новые методы и формы обучения – инновации.

**Инновационные методы обучения музыке** – это современные, новые или значительно преобразованные в музыкально-педагогической практике наиболее эффективные способы достижения цели и решения задач музыкального образования, способствующие творческому личностно-ориентированному развитию учащегося. К числу инновационных методов, применяемых при обучении музыке, Н. Н. Савина относит следующие:

– по характеру познавательной деятельности:

а) метод образной визуализации – это способ зрительного исследования объекта, результатом которого является перцептивный (чувственный) образ; его учащиеся могут вербализировать, нарисовать, показать и т. п. Например, звучание какого-либо музыкального инструмента рождает яркий визуальный образ;

– по основанию «изменение угла зрения познавательной деятельности»:

а) метод рецензий– это анализ учеником содержания креативного продукта своего товарища, столкновение разных перцептивных гипотез и возможность их понимания и принятия. Более того, и сама рецензия является креативным продуктом, который может оценивать уже сам учитель;

б) метод рефрейминга (Кипнис, 2004) – это изменение точки зрения на ситуацию для придания ей иного значения. Суть рефрейминга заключается в том, чтобы увидеть вещи в разных перспективах и в разном контексте. Рефрейминг является неотъемлемой частью креативного мышления. Методика рефрейминга должна быть оформлена в некий жанр – переосмысление какого-либо качества объекта или субъекта в виде песни, сценки, рисунка, комикса – в форме, которая максимально отражает переосмысленное качество. Чем убедительнее рефрейминговый перевертыш, тем успешнее результат задания;

– по характеру эмоционально-ценностных отношений к изучаемому:

а) метод адидактических ситуаций. Французский дидакт Ги Бруссо, будучи учителем, на своих уроках исходил из «жизненных ситуаций», чем вызывал интерес учащихся к обучению. Адидактическая ситуация – это ситуация не на материале учебника, а из повседневной обыденной жизни ученика. Объяснение нового материала происходит посредством решения житейских задач;

б) метод «учение через обучение» (Мартан, 1993), который основывается на трех компонентах: педагогическо-антропологическом, учебно-теоретическом и содержательном. Суть его заключается в том, чтобы научить учащихся передавать свои знания сверстникам;

в)проблемно-креативный метод синтезирует проблемное и креативное*(творческое)* обучение, обеспечивает создание учащимися личного «креативного продукта», направлен на развитие музыкально-творческих способностей учащихся.

 Как было установлено Б.М.Тепловым, «музыкальность – это способность чувствовать эмоциональную выразительность звукового движения: способность произвольно оперировать музыкально-слуховыми представлением; способность чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его». Обычно говоря о наличии музыкальности у того или иного ученика, педагоги подразумевают, наличие у него музыкального слуха, связанного с более или менее тонким различением звуков по высоте. Основной признак музыкальности – переживание музыки как выражение некоторого содержания**. «Меня волнует все, что происходит на белом свете, – политика, литература, люди, – писал о себе Р.Шуман, – обо всем этом я раздумываю на свой лад, и затем все это просится наружу, ищет своего выражения в музыке»**.

Развитие музыкальности – это верный путь от сердца ребёнка к музыкальному искусству. Пусть в будущем выпускники музыкальных школ приобретут профессии не связанные напрямую с музыкальным искусством, но музыка всё же навсегда останется с ними.

**Литература**

1. Балуева З.В. «Инновационные методы обучения музыке в учреждениях дополнительного образования на примере детской музыкальной школы»
2. Гореликова М.В.«Урок в музыкальной школе»   Методическая работа
3. Панферова Е.М, «Развитие музыкальности и музыкальных способностей на уроках сольфеджио», методическая работа
4. Цагарелли Ю.А. «Психология музыкально исполнительской деятельности» Учебное пособие Издательство «Композитор • Санкт-Петербург» 2008