**ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖИО В МЛАДШИХ КЛАССАХ ДШИ**

# Работа выполнена в рамках профессиональной переподготовки по программе «Педагогика в учреждениях дополнительного образования (теория музыки). Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ДМШ, ДШИ»

Автор: Мингалёва

Ф.И.О. Светлана Петровна

Должность: преподаватель фортепиано и теоретических дисциплин

Место работы: МКУДО «ДШИ п.Комсомольский»

п. Комсомольский 2020

**СОДЕРЖАНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ………………………………………………………………………..3

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА……………………………………………………..6

* 1. Сущность и содержание понятия «музыкальное мышление», принципы его развития……………………………………………………………….6
  2. Психолого-педагогические основы обучения сольфеджио детей младшего школьного возраста………………………………………….11
  3. Специфика обучения сольфеджио детей в учреждениях дополнительного образования…………………………………………17

ГЛАВА 2. ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ В ПРЕПОДАВАНИИ СОЛЬФЕДЖИО В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ…………………………………………….22

2.1. Современные методики развития музыкального мышления………….22

2.2. Игровой метод формирования основ музыкального мышления в младших классах…………………………………………………………………………..25

2.3. Применение метода проектов в процессе формирования основ музыкального мышления………………………………………………………30

ЗАКЛЮЧЕНИЕ………………………………………………………………….37

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ………………………………………………………39

**ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность темы.** Образование в современном измерении не может существовать вне процессов постоянной модернизации. Реалии обусловливают неотложность развития первого ее звена – начальных художественных учебных заведений.

Важной частью музыкального образования является музыкально-теоретические дисциплины, в частности предмет сольфеджио, который закладывает основы музыкально-теоретических знаний и нацелен на всестороннее развитие музыкальных и общих способностей детей, но который сейчас остался наименее затронутым инновациями.

Задачи, стоящие перед учебной дисциплиной сольфеджио, заметно расширились, усложнились и нацелены теперь на обретение тех навыков, умений, которые нужны учащимся для охвата широкого спектра современных музыкально-языковых явлений.

Включение в учебный процесс музыки XX века без целенаправленной методики само по себе проблемы не решает. Необходима существенная перестройка концепции обучения, опирающейся, по меньшей мере, на два главных постулата. Первый из них обусловлен требованием исторического подхода к освоению музыкального языка; второй – совершенствованием самой методики преподавания, которая должна быть направлена на оптимизацию работы всех механизмов музыкального развития учащихся в целом, и музыкального мышления в частности.

Перед Детскими школами искусств как учреждениями дополнительного образования стоят серьезные задачи: сформировать такие качества музыкального мышления, которые позволяют ему самостоятельно, творчески усваивать и перерабатывать музыкальную информацию, постоянно пополнятся; вооружить его общим методом овладения новыми знаниями.

**Проблема** исследования проистекает из ее актуальности: изучение современных методов преподавания сольфеджио должно привести к выработке системы методов для инновационной практической работы, направленной на развитие музыкального мышления учащихся.

**Объектом** исследования послужили инновационные процессы, вносимые в работу по сольфеджио в аспекте развития музыкального мышления учащихся.

**Предметом** исследования стали формы и методы работы развития музыкального мышления на уроках сольфеджио в младших классах ДШИ.

**Цель работы** состоит в том, чтобы на основе изучения истории, теории и практики преподавания сольфеджио, выработать систему инновационных форм и методов работы по развитию музыкального мышления учащихся младших классов, как в системе дополнительного образования, так и в общеобразовательной школе.

В соответствии с целью перед работой были поставлены следующие **задачи**:

1. Определить сущность и содержание понятия «музыкальное мышление», принципы его развития.
2. Обозначить психолого-педагогические основы обучения сольфеджио детей младшего школьного возраста.
3. Выявить специфику обучения сольфеджио детей в учреждениях дополнительного образования.
4. Рассмотреть современные методики развития музыкального мышления.
5. Проанализировать игровой метод формирования основ музыкального мышления в младших классах.
6. Представить примеры применения метода проектов в процессе формирования основ музыкального мышления.

**Методологической основой** работы послужили труды классиков русской педагогики и музыкальной психологии К.Д. Ушинского, Б.М. Теплова, Л.С. Выготского, Е.В. Назайкинского, Б. В. Асафьева, М.Г. Арановского, М. Бонфельда, А. С. Соколова, А. Н. Сохора, В. Г. Ражникова, Ю. А. Цагарелли, В.С. Цуккермана, Б.Л. Яворского.

В основе исследования лежали разработки таких педагогов-музыкантов как Э.Б. Абдуллин, Л.А. Баренбойм, Н.М. Ладухин, И.В. Способин, практическая и теоретическая деятельность выдающихся педагогов Д. Огороднова и Г.В. Струве и сольфеджистов-новаторов Ю.Козырева, С.М. Мальцева, Т.Э. Тютюнниковой, Г.И. Шатковского и др.

**Научная новизна** исследования состоит в том, что достижения в инновационной работе по сольфеджио апробируются в занятиях с детьми поселковой провинциальной реальности: общеобразовательной и музыкальной школ.

**Структура работы:** работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы из 74 наименований и приложений.

**ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ У ДЕТЕЙ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

* 1. **Сущность и содержание понятия «музыкальное мышление», принципы его развития**

Общим для музыковедов (Б. Асафьев, М. Арановский, М. Бонфельд, Н. Дьяченко, Г. Павлов, А. Соколов, А. Сохора, В. Ражников, Ю. Цагарелли, В. Цуккерман, Б. Яворский и другие) является взгляд на музыкальное мышление как на социально и исторически обусловленное явление, которое отражает личностное отношение человека к музыкальному искусству и, по своей сути, является проявлением самостоятельных музыкально-познавательных способностей. В основе музыкального мышления лежат психофизиологические закономерности, характерные для мышления человека вообще. Оно имеет рефлекторную природу, является аналитико-синтетической деятельностью, осуществляется под воздействием объектов внешней среды, как и все виды мышления имеет активный характер.

Следует отметить, что почти все теоретическое музыковедение – от мелодии и ритма до формы и драматургии, – так или иначе касается музыкального мышления, раскрывая его аспекты. То есть, музыкальная теория освещает то, что составляет содержание музыкального мышления или

то, каким образом с ним связано.

Чтобы понять сущность музыкального мышления, прежде всего, необходимо выходить из положения, что музыка является одним из средств коммуникации. Музыкальное сообщение, которое функционирует в музыкальной коммуникационной системе, которая состоит из музыкальных информационных элементов. Именно эти элементы и являются содержанием музыкального мышления.

Несмотря на широкое музыкально-педагогическое наследие, посвященное указанной проблеме, большинство исследователей, говоря о музыкальном мышлении, почти всегда имеют в виду исключительно творческую, композиторскую деятельность. Так, В. Бобровский, отвечая на вопрос «Что такое музыкальное мышление?» прослеживает путь создания музыкального произведения, в котором отмечены только основные этапы реализации творческого замысла [6, с. 41]. Однако музыкальное мышление не только генерирует музыкальную мысль, но и осознает, познает, оценивает проникающую в него музыкальную информацию. Соответственно, им обладают все участники музыкальной коммуникации. Поэтому, говоря о музыкальном мышлении, целесообразно иметь в виду не только композитора, но и исполнителя, слушателя.

Так, музыкальное мышление, как составная часть общего мышления, осуществляет отображение и познание действительности в специфических музыкальных представлениях. Эта действительность, прежде всего, охватывает само бытие музыки, а через нее и окружающие человека жизненные реалии. Соответственно, самая высокая цель музыкального мышления – это познание мира с помощью специфических музыкальных средств.

Сформированность определенного феномена у будущего музыканта есть важнейшим фактор формирования и развития его музыкальной культуры, который позволит учащимся самостоятельно, творчески усваивать и перерабатывать музыкальную информацию, которая постоянно пополняется, вооружит его общим методом овладение музыкальным материалом.

Основным источником мышления являются ощущения, возникающие

как отражение свойств предметов и явлений действительности в результате их воздействий на чувственные органы. Взаимодействие человека с музыкой происходит через слуховые, зрительные и тактильные ощущения. С помощью слуха в сознании отображается целый комплекс ощущений. Сюда входят такие свойства звука, как высота, громкость, тембр и др. Зрительные ощущения образуются при взгляде на визуальный музыкальный образ, зафиксированный в нотном тексте. Здесь важны не только форма и расположение нотных знаков, которые воспринимаются в процессе чтения нотного текста, но и их внутреннее интонирования. Тактильные ощущения связаны с добычей музыкального звука, когда прикосновением к клавише или струнам, напряжением губ или голосовых связок при звучании музыки устанавливается непосредственный контакт со звуковым материалом. К этим ощущениям можно отнести и физическое прикосновение к акустической вибрации самого звукового потока, так как резонансные свойства окружающей среды позволяют музыке особым образом (когда колебания воздушных потоков воспринимаются не с помощью слуха, а самим телом) влиять на человека, вызывая душевное волнение и трепет.

С накоплением опыта и развитием музыкального мышления учащихся, их чувства становятся более дифференцированными. В результате увеличиваются точность и адекватность отражения, а также открывается способность к отражению новых свойств музыкальной материи: степени ее напряжения, плотности и глубины звучания, усиливаются тембровые и артикуляционные градации звучания. Перечисленные ощущения, с помощью которых происходит взаимодействие человека с музыкой, наполняют сознание определенным содержанием, которое представляет собой совокупность отраженных свойств музыкального бытия. Каждое из этих ощущений является носителем той или иной музыкальной информации. Поскольку ощущение образуют базу мыслительных процессов, они образуют первичные музыкальные информационные элементы, которыми оперирует музыкальное мышление. Соответственно, зрительные, слуховые и тактильные ощущения, которые отражают музыкальную действительность, обеспечивают функционирование музыкального мышления.

Мышление, в определенном смысле, противоположное чувством, как рациональное и эмоциональное. Оно оперирует логическими абстракциями, которые имеют определенную связь с чувственным предметным миром. Особенность музыкального мышления заключается в том, что в перцептивном образе эмоциональное и рациональное сливаются в целостный феномен, названный В. Бобровским «эмоция-мысль» [6, с. 8]. Это означает, что музыкальное мышление оперирует как информационными единицами не только материальными, но и духовными категориями, которые составляют неотъемлемую часть информационного содержания музыки. Оперирования чувственными состояниями как информационными единицами – непременное качество музыкального мышления. Так, моделирование процесса создание музыки на компьютере приводит к отсутствию в ней художественно значимого результата, так как в качестве информационных единиц рассматриваются акустические эффекты (звук, интервал, интонационный оборот и т.д.), но никак не чувства, которые выражаются этими средствами. Итак, сформирован в сознании человека перцептивный образ «эмоция-мысль» представляет собой неразрывное единство его материальной основы и чувственного переживания. Единство материально-звукового и эмоционального является непременным условием существования музыкального образа. Поэтому для музыкального мышления необходимо оперирование чувственными состояниями как особыми музыкальными информационными единицами.

Музыкальное мышление, как и мышление вообще, не гарантирует стопроцентную идентичность окружающей действительности мыслительным представлениям. Особенности перцептивного образа обусловленные структурой индивидуальной сознания, формируется благодаря социальной, культурной опыта и индивидуальным качествам личности. Уникальность этого образа заключается не только в совокупности личностных представлений, но и в содержательной интерпретации, которая благодаря работе мышления становится неотъемлемой частью целостности данного образа.

В целом, музыкальное мышление понимается как:

1.Музыкальное мышление, будучи частью общего мышления, подчиняется его основным законам. При этом его специфика проявляется в оперировании музыкальными информационными единицами, обусловленными интонационной природой музыкального искусства, образностью, семантикой музыкального языка, композиционной и драматургической логикой тому подобное.

2.Музыкальное мышление, познавая действительность, создает новую реальность в виде материальных интеллектуальных продуктов: нотных и акустических текстов, которые становятся достоянием музыкальной культуры.

3.Музыкальное мышление, осуществляет познание и создание музыкального бытия, охватывает внутренний мир человека. Музыкальные информационные элементы составляют содержание музыкального мышления, обусловливают его функционирования, но не являются главной целью его деятельности. Познавая и создавая музыкальную реальность, человек ,прежде всего, создает и познает самого себя, а следовательно творит свой собственный духовный мир.

Л.А. Баренбойм, изучая проблему музыкального мышления, выделяет две его основные функции. Эмоциональную реакцию человека на выразительность интонации автор определяет как первую и более простую функцию. «Характерной чертой первой функции является то, что она имеет преимущественно слуховую природу. И все же музыкальное произведение – это в первую очередь определённая организация ритма, метра и темпа, а также мелодии, гармонии и лада. Поэтому понимание сути музыкального содержания, умение осмыслить и соотнести средства музыкальной выразительности с художественным образом произведения обеспечивается более сложной функцией музыкального мышления» [4, с. 71].

Сложность второй функции, по мнению Л.А. Баренбойма, заключается в том, что «во-первых, она обусловлена не только перцептивными, эмоционально-чувственными, а и интеллектуальными проявлениями со стороны индивида. А во-вторых, она предполагает определенную сформированность, развитость музыкального сознания» [4, с. 72].

По мнению Д.К. Кирнарской, при достаточно высоком уровне развития музыкального мышления в его структуру могут включаться и художественные «общности» – формообразующего, жанрового, стилевого порядка. Такой уровень развития может характеризоваться осознанием не только данного конкретного произведения, но и осмыслением стиля, эстетики его эпохи. Высокоразвитое музыкальное мышление демонстрирует способность проникать в самые глубинные пласты музыкального искусства, аккумулировать наиболее утонченные и сложные художественно-поэтические идеи, творческие концепции. При чем, образ выступает здесь одновременно «и переживанием, и идеей, и идеалом» [15, с. 55].

Творческое и музыкальное мышление, несмотря на яркие различия, в целостном сложный мыслительный процесс. Личность, которой свойственно такое мышление высшего порядка – умная, способная распознавать проблемы, обладает комплексом мыслительных операций, целостностью восприятия, способна генерировать идеи, формировать субъективный опыт в продуктивной художественно-творческой деятельности, что необходимо для ее творческой самореализации.

**1.2. Психолого-педагогические основы обучения сольфеджио детей младшего школьного возраста**

Рассматривая основы обучения музыкальному искусству детей младшего школьного возраста, их нельзя рассматривать отдельно от характеристики возрастных особенностей. Как справедливо отмечает В.А. Петровский, «каждый возраст является качественно особым этапом психического развития и характеризуется множеством изменений, составляющих в совокупности своеобразие структуры личности ребенка на данном этапе ее развития. При этом важно, что основные линии интеллектуального, личностного развития, развития деятельности по-разному реализуются на каждом из возрастных этапов» [20, с. 67].

Важно отметить, что вся концепция обучения и воспитания должна быть согласована с физиологическим, познавательным, психоэмоциональным развитием детей представленной возрастной группы.

В исследованиях Л.С. Выготского обозначено, что «обучение создает «зону ближайшего развития», пробуждает в ребенке внутренние процессы развития, которые сначала проявляются во время взаимоотношений с окружающими, сотрудничества с товарищами, а позже становятся достоянием самого ребенка» [9, с. 3].

Также Л.С. Выготский подчеркивает, что «при этом следует помнить о двух взаимосвязанных зонах развития – актуального и ближайшего, из которых зона ближайшего развития в качестве критерия умственного развития ребенка и показателя индивидуальных различий детей способствует прогрессу в обучении. Все, что находится в этой зоне, совершенствуется и переходит на уровень актуального развития. А это ребенок может сделать уже сам в следующей возрастной фазе» [9, с. 3].

Развитие, воспитание и обучение тесно взаимосвязаны и выступают как звенья единого процесса. По мнению С.Л. Рубинштейна, «ребенок не развивается и воспитывается, а развивается, воспитываясь и обучаясь» [25, с. 102]. Рассмотрим несколько подробнее развитие ребенка на этапе младшего школьного возраста.

Младший школьный возраст соответствует возрасту от 6-7 лет до 10-11 лет (I-IV классы). В психолого-педагогической литературе он обозначен как младший школьный возраст и считается активным этапом развития личности.

И.В. Дубровина указывает, что «развитие нервной системы характеризуется повышением подвижности нервных процессов, увеличением уравновешенности процессов возбуждения и торможения, возрастанием роли второй сигнальной системы в высшей нервной деятельности» [12, с. 120].

Р. Кайшева определяет психолого-педагогические особенности развития младших школьников:

1. Восприятие – «дети чувствительные к восприятию всего яркого, готовые к восприятию новых впечатлений с достаточно быстрой адаптацией ко всему новому.
2. Воображение – развитие творческого воображения, умения находить заменяемые предметы.
3. Внимание – развитая механическая, наглядно-образная, двигательная, эмоциональная память, доминирует непроизвольное запоминание.
4. Мышление – конкретность и опора на наглядные образы и примеры.
5. Воля – способность к включению в совместную деятельность; соподчинение мотивов» [14, с. 136–137].

Для того чтобы процесс обучения сольфеджио носил эффективный и творческий характер, а формирования музыкального мышления происходило последовательно и постепенно, необходимо учесть возрастные особенности развития детей. В контексте сказанного следует отметить, что в шесть-семь лет повышается роль второй сигнальной системы в анализе и синтезе впечатлений внешнего мира.

В этот период ребенок более активно впитывает в себя гамму звуков, цветов, запахов, процесс обучения побуждает к более активному анализу собственных впечатлений – активно формируется чувственная сфера, образуются новые временные связи, которые в условиях целенаправленного упражнения могут переходить в более устойчивые структурные единицы.

Ребенок еще не умеет управлять своими чувствами, но он к этому стремится, что создает предпосылки для занятий по постановке голоса, выверению интонации и развитию творческих возможностей.

Как известно, воспитание чувственной сферы ребенка невозможно без организации творческой деятельности, в которой включено активное интеллектуальное и эмоциональное восприятие красоты окружающего мира. Задача педагога по сольфеджио – через эмоционально яркие и понятные образы показать красоту музыки, научить ребенка видеть, слышать, чувствовать прекрасное.

Запечатленные в памяти образцы ребенок стремится отразить в творческой деятельности. Если в этот период вокруг ребенка создана соответствующая социальная среда, она снабжена профессионально подготовленным педагогом то происходит осознанное запоминание доступного материала текста, интонаций, тембровых красок для создания того или иного образа. Это важный период по накоплению словарного запаса, культуры звукообразования, накопление впечатлений и ощущений, которые могут быть использованы в дальнейшей работе.

Детям младшего школьного возраста свойственно подражание и повышенное внушение. Эти факторы могут привести как к положительным, так и к отрицательным последствиям в процессе обучения сольфеджио. Дети могут последовать нежелательным формам поведения, некорректным высказываниям, неадекватным проявлениям чувств, плохим привычкам, таким, например, как громкое пение или подражание в пении низкого мужского голоса. Все это пагубно может сказаться на дальнейшем их становлении как личности и как музыканта. Но когда младшие школьники в качестве образца выбирают поведение любимых педагогов, заботливых родителей, лучшие образцы музыкального искусства и др., такое подражание облегчает усвоение духовных норм, правил поведения и приобретения лучших умений и навыков музыкального развития.

Характерной возрастной особенностью детей младшего школьного возраста является неразвитое произвольное внимание. У них доминирует непроизвольное внимание, поэтому эффективнее воспринимаются ими яркие, неожиданные, захватывающие объекты. Именно поэтому яркие музыкальные образы, особенно те, с которыми дети встречались в реальной жизни, и имеют определенные положительные впечатления, захватывают их внимание и откладываются в памяти.

Параллельно с активным функционированием непроизвольного внимания идет развитие и произвольного внимания, которое направляется целями, что ставятся перед ребенком учителями и родителями. Но следует отметить, что внимание детей в значительной степени зависит от того, насколько важными для себя они считают занятия сольфеджио, насколько их заинтересовал и захватил творческий процесс. Еще одной причиной активизации детского внимания может стать доступность учебных задач, а также восприятие и одобрение окружающими (родителями, педагогами, друзьями) результатов музыкально-познавательной деятельности на уроках сольфеджио.

В этом возрасте очень бурно и ярко развивается воображение детей. Постепенно оно становится все более управляемым, и таким образом на базе приобретенного опыта интенсивно формируется творческое воображение. От

произвольного комбинирования представлений дети постепенно переходят к логически обоснованному выстраиванию новых музыкально-художественных образов.

Наблюдается скорость и интенсивность образования новых образов, и растет требовательность детей к произведениям собственного воображения.

В младшем школьном возрасте много детей, у которых недостаточно развитый музыкальный слух, следовательно, они имеют плохую интонацию. Но, кроме этого, наиболее частой причиной плохой интонации младшего школьника является низкий уровень возбуждения центрального воспринимающего слухового аппарата, а также нетренированность мышечных органов, участвующих в процессе голосообразования. Поэтому чтобы активизировать деятельность слухового аппарата ребенка, необходимо создать условия для повышения возбуждаемости нервных центров.

Главным условием для повышения возбуждаемости нервных центров является возбуждение интереса к самим занятиям сольфеджио. Ведь если педагог заинтересовал ребенка, то тем самым он вызвал эмоциональный отклик у ребенка, а, следовательно, задействовал дополнительные силы, которыми располагает эмоциональная система.

В.А. Сухомлинский утверждал, что «любая программа обучения в любой сфере деятельности – определенный уровень, круг знаний, но не живой ребенок. К этому уровню, кругу знаний разные дети идут по-разному. Нужно уметь определить, каким путем, с какими трудностями ребенок может подойти к уровню, предусмотренному программой, как конкретно реализовать программу в умственном труде каждого ученика» [Цит. по: 5, с. 49].

Именно здесь важны знания педагога о различных формах преподавания и их соответствие психолого-педагогическим особенностям школьника. Перед тем, как оказывать ребенку педагогическую поддержку, учитель должен изучить индивидуально-личностные черты учащихся и психолого-педагогическую характеристику на него.

Как отмечают авторы Н.Н. Михайлова и С.М. Юсфин, определяют иерархическую структуру педагогической поддержки: «забота ⇒ защита ⇒ помощь ⇒ взаимодействие ⇒ содействие» [17, с. 88].

Экстраполируя данную иерархическую конструкцию педагогической поддержки выделим главные ключевые элементы концепции педагогической поддержки: проблема защита ⇒ самостоятельность.

Также Н.Н. Михайлова и С.М. Юсфин подчеркивают, что ««проблема» отражает негативное состояние школьника в тот конкретный момент, когда имеется расхождение реального и ожидаемого результатов деятельности. «Защита» предусматривает помощь в решении проблемы с соблюдением интересов и прав ребенка. «Самостоятельность» – способность ребенка решать свои проблемы без посторонней помощи, но при поддержке – «страхование» педагога помогает овладеть способом выявления и решения “проблемы”»» [17, с. 88].

Следовательно, формирование музыкального мышления является составной частью комплексного музыкального воспитания и должно происходить с учетом указанных выше компонентов в определенной научно-обоснованной последовательности, начиная с самых элементарных приемов усвоения того или иного навыка.

Произвольность психических процессов, а также осознание младшими школьниками своих собственных изменений в результате развития учебной деятельности являются основными психологическими новообразованиями представленного возраста.

**1.3. Специфика обучения сольфеджио детей в учреждениях дополнительного образования**

Детские школы искусств, дающие начальное музыкальное образования и любителям музыки, и будущим профессионалам, с недавнего времени переведены в систему дополнительного образования, что, впрочем, не меняет их предназначения: вводить детей в мир музыки и развивать музыкальный слух. Поэтому сольфеджио можно рассматривать в этой системе образования как дисциплину, основополагающую, ведь сольфеджио не только решает специфические развивающие задачи, но и способствует музыкально-эстетическому воспитанию учащихся, расширяет их общий музыкальный кругозор, формирует музыкальный вкус.

Важность предмета сольфеджио в музыкальном воспитании и обучении трудно переоценить, но, как показывает практика, именно данный предмет нередко вызывает у учащихся негативное отношение к занятиям в детской музыкальной школе, которое переносится и на отношение к музыкальному искусству в целом. По мнению И.И. Буториной, «это связано в первую очередь «с акцентированным вниманием педагогов сольфеджио на решении узко технологических задач предмета, которые вызывают определенные трудности у детей, а также разрывом между концептуальными новациями в сфере музыкальной педагогики и практикой преподавания сольфеджио в детской музыкальной школе» [7, с. 16].

Большинство преподавателей замечают отношение учащихся к сольфеджио как к «скучному» и неинтересному уроку. Интерес к предмету теряется из-за большого количество «сухих», оторванных от «музыкальной жизни» письменных заданий. Часто в ходе урока тщательная проработка задач по формированию навыков чистого интонирования, запоминания и осмысления элементов музыкального языка превращаются в однообразные упражнения, внимание учеников ослабевает, исчезает интерес, важные теоретические понятия не остаются в памяти.

Если в других отраслях образования идет активный поиск и внедрение нетрадиционных, инновационных форм работы на уроке, которые улучшают и повышают эффективность усвоения знаний, то в преподавании предмета сольфеджио преобладают пассивные методы, а именно лекционно-практическое изложение материала и классические формы работы на уроке без учета возрастных особенностей развития. В области музыкально-теоретического образования, в частности сольфеджио, для младшего школьного возраста менее разработаны педагогические технологии и нововведения, чем для других возрастных категорий.

Современная музыкальная школа испытывает проблему оторванности обучения от жизни, акцентуации на теоретические знания, а не на практические навыки, основанные на этих знаниях. Во многих отраслях педагогической науки в XXI веке: математике, физике, астрономии, иностранных языках, истории, уже начали широко использовать проективные методы обучения. К сильным сторонам проектного обучения следует отнести его ориентированность на развитие у учащихся умений самостоятельно приобретать знания, ориентироваться в информационном пространстве, формировать критическое мышление [20, с. 61].

Важно подчеркнуть, что использование метода проектов в младших классах создает уникальные предпосылки для развития ключевых компетенций учащихся и самостоятельности в постижении нового, стимулируя их естественную любознательность и творческий потенциал.

Метод проектов показывает полную согласованность обучения с жизнью, с интересами учеников, он ставит ученика в положение взрослого человека. И тогда теоретические знания становятся средством творческих поисков. В конце концов, активно развивается мышление с опорой на науку. К сильным сторонам проектного обучения следует отнести его ориентированность на развитие у учащихся умений самостоятельно приобретать знания, ориентироваться в информационном пространстве, формировать критическое мышление.

На этих уроках педагог воспитывает у учащихся любовь к народной музыке, творчеству русских композиторов-классиков, советских композиторов, лучших представителей зарубежной музыки, развивает их музыкальные данные (слух, память, ритм), знакомит с теоретическими основами музыкального искусства, помогает выявлению и развитию творческих задатков учащихся.

Полученные на уроках сольфеджио знания и навыки помогают учащемуся в его занятиях на инструменте, по музыкальной литературе и хору. И хотя времени, отводимого на решение сложнейших задач не так много – всего 1,5 академических-ученических или 1 час 10 минут астрономических в неделю – за этот промежуток преподаватель может достигнуть желаемого результата.

Программа курса сольфеджио включает в себя разделы:

* вокально-инструментальные навыки;
* сольфеджирование и пение с листа;
* воспитание чувства метроритма;
* музыкальный диктант;
* воспитание творческих навыков;
* теоретические сведения.

Гармоническое развитие музыкального слуха, музыкальной памяти, мышления учащихся в классе сольфеджио может быть осуществлено лишь в том случае, если все формы работы, предусмотренные программой, будут находиться между собой в тесной взаимосвязи.

Программой по сольфеджио для детских школ искусств, как основные в работе, определяются сольфеджирование, слуховой анализ и запись диктантов, а интонационные, ритмические и творческие упражнения – вспомогательными.

Теоретические знания, получаемые учащимися в процессе занятий, должны быть связаны с практическими навыками. Знание исторических основ способствует воспитанию музыкального мышления учащихся, вырабатывает сознательное отношение к изучаемым музыкальным явлениям. Но любое явление в музыке не может быть осмыслено вне связи его с конкретным звуковым выражением. Поэтому одной из важнейших задач педагога по сольфеджио является выработка у учащихся слуховых представлений. Вся теоретическая работа должна опираться на внутренние слуховые представления, наличие которых играет огромную роль в процессе обучения музыке. Они необходимы для успешной исполнительской практики учащегося, а также для дальнейшей деятельности, как музыканта-профессионала, так и любителя.

Большую роль играет планирование учебного процесса в целом, а также тщательная подготовка каждого урока, подбор музыкального материала с насыщением его народными песнями и обработками.

Основные знания и навыки учащиеся приобретают на уроке, что возможно лишь при условии постоянной фронтальной работы со всей группой по всем разделам программы (сольфеджирование, вокально-интонационные навыки, анализ на слух, музыкальный диктант и др.)

Программой по сольфеджио предусматриваются как еженедельные, так и итоговые формы контроля. Так, даются рекомендации о том, что «домашние задания на закрепление пройденного в классе материала должны быть небольшими по объему и доступными по трудности. Это могут быть задания на сольфеджирование, пение, интонационных упражнений, выполнение ритмических упражнений, транспонирование, подбор мелодии и аккомпанемента (и другие творческие задания), анализ произведений, в старших классах – письменные теоретические задания.

**ГЛАВА 2. ИННОВАЦИОННЫЕ МЕТОДЫ В ПРЕПОДАВАНИИ СОЛЬФЕДЖИО В КОНТЕКСТЕ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ**

**2.1. Современные методики развития музыкального мышления**

Обращаясь к истории методической составляющей сольфеджио, отметим, что во второй половине XX века начинается новый этап в становлении российского сольфеджио.  Методика преподавания  разрабатывается такими выдающимися педагогами, как  А. Агажанов, Б.  Алексеев, Д. Блюм, Е.Давыдова, Т. Мюллер, A. Островский, Б.Незванов,  И.Способин, и представляет собой мощную, развитую  систему детально разработанных приёмов освоения языка классической музыки. Долгое время казалось, что этого вполне достаточно.  В 60-е годы традиционное сольфеджио развивается по линии накопления материала и  усиления дидактической базы. Создаются новые учебники, хрестоматии по слуховому гармоническому анализу, сборники диктантов.

К началу 80-х годов стала ощущаться необыкновенно остро  необходимость  коренной  перестройки методики сольфеджио  с целью сокращения разрыва между уровнем подготовки музыкантов и требованиями современной музыкальной практики.

Так, A. Островский выдвигает  концепцию преодоления ладовой инерции при восприятии и интонировании музыки XX века. В цикле из четырех учебников сольфеджио он воплощает идею стилевого воспитания музыкального слуха. Заметным явлением стали сборники диктантов Н.Ф. Тифтикиди на материале музыки С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича.

Преподавание сольфеджио на *стилевой основе*становится одним из важнейших направлений в современной музыкальной педагогике.

В рамках этого направления  О. Хромушин  стал автором первого в России «Джазового сольфеджио», а также «Учебника джазовой импровизации для ДМШ», которые направлены на расширение педагогического репертуара детских музыкальных школ за счет классического и современного джаза.

Продолжает  в XX-XXI веках    развиваться и *ладовое сольфеджио*,   которое  помогает  подготовить слух к  освоению  стилей и направлений современной музыки.  Вслед за «Ладовым сольфеджио» В. Блока  появляются «Детское музыкальное творчество на  русской народной основе» Б. Шеломова,  «Японское сольфеджио» М. Карасевой и др. пособия.

Рождаются неожиданные оригинальные  идеи, позволяющие изменить само отношение к предмету. Так появляется *проект нового сольфеджио* Е.В. Назайкинского, который открывает невиданные горизонты и кажется столь же привлекательным, сколь и фантастичным. В нем сольфеджио трактуется как психотехника музыканта, управляющая исполнительским процессом.  Появляется  понимание, что сольфеджио призвано «обслуживать» специальность.

Глубокого исследования  заслуживает методика  американца с русскими корнями  В.Б. Брайнина, автора  музыкально-педагогической системы «Развитие музыкального интеллекта у детей».  Принципиальное отличие его метода от других   –  в направленности  каждого упражнения на развитие внутреннего «ожидающего слуха» и выстраивание всего здания музыкальной культуры на фундаменте постепенно разрастающегося словаря.

Известный отечественный музыковед-теоретик, ведущий педагог училища им. Гнесиных В. П. Середа,  видит  перспективы  формирования основ музыкального мышления у детей  в  опоре на смысловой анализ мелодики и создание  интонационного сценария произведения. Технологические упражнения по сольфеджио он называет «мертвой», бесполезной и даже вредной музыкой на уроках сольфеджио.

Система  развития общих способностей на основе музыкально-творческого воспитания положена в основу программы известнейшего педагога В.В. Кирюшина«Одновременное развитие многомерного интеллекта ребенка через освоение уникального языка музыки».    Она построена  на  музыкальных мифах-сказках, в которых детям самого разного  возраста (от ясельного до школьного) даются основные понятия музыкальной грамоты, теории музыки,  гармонии и сольфеджио, а также вся музыкальная  терминология в доходчивой и понятной для ребенка форме.

На основе методики В.В. Кирюшина всего за два-три года  осваивается  база музыкального образования, на  которую  по традиционным методикам затрачивается  иногда и до 10 лет.  При этом каждый ученик приобретает развитый абсолютный музыкальный слух.

Отличительной чертой развития  сольфеджио на  рубеже XX-XXI веков стала компьютеризация и привлечение  информационных технологий. Среди исследователей данного направления выделим Г.Р. Тараеву, Е. Хайнер, Д. Берджа, Б. Арнольда и т.д.

Современные методики музыкального воспитания разных стран во многом соприкасаются с традициями музыкального воспитания в нашей стране. Общие черты современных методик музыкального воспитания следующие:

* наглядность обучения;
* активность ученика в процессе добывания знаний;
* обилие музыкального материала, имеющего большое значение в деле воспитания вкуса ученика;
* «живое» воспитание чувства ритма (метод «инкорпорирования»);
* опора на народную песню и детские песни европейских стран;
* игра как основа развития эмоционального восприятия музыки, импровизация.

        Отметим, что в целом, сольфеджио на современном этапе – это практический способ воспитания и обучения через музыку и творчество.  Оно  направлено,  прежде всего,  на развитие человека, поддержание его целостности, улучшению контакта с собой и миром.

**2.2. Игровой метод формирования основ музыкального мышления в младших классах**

Создание живой творческой атмосферы на уроках сольфеджио является одной из основных задач педагога. Для усвоения и закрепления пройденного материала есть множество форм работы на уроке, которые учащиеся выполняют с большим удовольствием.

Большой педагогический потенциал содержат дидактические игры. Л. Выготский считал, что игра является подготовительной ступенью художественного развития ребенка. Он отмечал, что «в школьном возрасте игра и занятия, игра и труд образуют два основных русла, по которым протекает деятельность школьников». Л. Выготский видел в игре «неиссякаемый источник развития личности, сферу, определяет «зону ближайшего развития»» [10, c. 62-68]. Несмотря на то, что игровая деятельность является ведущей в дошкольном возрасте, значимость ее не снижается и у детей следующего возрастного периода – младшего школьного возраста.

На занятия, наполненные движением, музыкой, игрой, ученики идут с большим удовольствием, как на концерт или своеобразный праздник.

Применение игрового метода напрямую связано с пением и движениями под музыку.

Следует отметить ряд наиболее популярных игр: разложение ритмов (диктанта, упражнений) карточками, цветные кубики, ритмо-интонационное домино, простофиля-торопыга, ритмическое и мелодическое эхо, игры на опережение, где за основу взять настольные игры (которые имеют фишки и

поле с шагами), «Музыкальные игры на уроках сольфеджио» Т. Огороднова-Духанина. Рассмотрим их более подробно.

Очень распространены настольные игры, где учитель использует поле с шагами и фишки. Каждому ученику раздаются разные фишки, которые в случае правильного ответа ученик передвигает на один шаг свою фишку. Это игры на опережение – чем больше правильных ответов, тем скорее ученик

дойдет до финиша и одержит победу. Таких игр множество. «Ритмическое и мелодическое эхо» – игра, знакомая всем преподавателям сольфеджио. Детям предлагается повторить за учителем, как «эхо», ритмический рисунок.

Ритмическая игра «Эхо» развивает точность слухового восприятия, музыкальное мышление, память и чувство формы.

Игра состоит в следующем: учитель простукивает ритмичную последовательность, которую дети должны затем правильно повторить, не нарушая общего движения. В том случае, если не все дети сумели точно повторить ритм, учитель его повторяет снова. Роль ведущего в определенный момент может быть передана кому-то из учеников. Интересными могут быть парные или групповые варианты игры, добавляющие элемент состязательности.

Ритм, который в игре «Эхо» учителем был просто воспроизведен, может стать поводом для творческой аранжировки детьми в виде различных громких жестов. В группе это может стать увлекательным соревнованием, когда несколько детей смогут предложить каждый свой вариант инструментовки «громкими жестами» одной и той же ритмической последовательности. При всей простоте подобных задач они развивают сам импульс к творчеству, что является залогом успешного импровизационного музицирования в дальнейшем.

Игра «Ритмоинтонационное домино», предложенная Г.С. Ветошкиной [8], представляет собой настольную музыкальную игру по принципу домино. Игра состоит из 28-ми косточек, дощечек или картонных прямоугольников. Вариантов игры может быть несколько: ритмичное, интонационное и ритмоинтонационное домино для младших классов. Виды исполнения могут быть разными, здесь можно предложить учащимся пофантазировать: в интонационном домино может быть голосовое звучание с ручными знаками или без них, а в ритмическом – исполнение ударами со счетом, ритмослогами, различными движениями и тому подобное. Игра в интонационное домино предусматривает заданную тональность и лад (мажор и минор трех видов, с альтерацией или без нее, лады народной музыки).

Самой любимой для детей остается игра-движение, игра-танец (навыки польки, вальса, хоровода), круговые танцы народов мира. Большое количество круговых танцев-игр предлагает Орф-педагогика.

С первых уроков детей следует готовить, знакомить с тремя китами-жанрами: песня, танец, марш и учить двигаться под эту музыку. Можно использовать следующий алгоритм разучивания песни для игры:

* песня разучивается с голоса педагога;
* осознается и записывается ритм к песне, исполняется песня ритмослогами;
* запись песни на доске;
* исполнение песни с ритмическим остинато;
* подбор на фортепиано;
* игра «узнай песню».

Особую актуальность сегодня приобретают проблемно-моделирующие игры, которые характеризуются тем, что в них происходит игровая деформация структуры художественного произведения с тем, чтобы выявить специфическую роль конкретных средств художественной выразительности. Предложенные в них нестандартные ситуации требуют от детей самостоятельного творческого решения.

К проблемно-моделирующим играм можно отнести такие формы игровых ситуаций:

1. Самостоятельное создание музыкального сопровождения к предложенному рассказу, картине. Например, учитель говорит: «В сказочном городе начинается день. Какой бывает утро? »Ответы: солнечный, теплый, холодный, осенний, весенний, дождливый. «С какого утро начинается наша сказка? Какой будет наша сказка: доброй, веселой или страшной? Давайте изобразим утро ». Вариантов создания музыкальных сопровождений к сказкам, рассказам, картинам очень много: можно использовать вокальные импровизации, различные детские инструменты, а также ритмо- пластичные движения.
2. Выполнение проблемных упражнений. Детям предлагаются предложения, в которых они голосом могут выделять различные слова, или ставить знаки препинания так, чтобы менялся смысл фразы в соответствии с поставленной задачей. Например, предлагается предложение: «Мы отдыхали на Черном море». Задача формулируется так: «Докажите интонацией, что: а) не кто, а мы отдыхали на Черном море; б) мы отдыхали не в реке, а на Черном море; в) мы не случайно оказались на Черном море, так отдыхали там ». Благодаря таким играм дети усваивают, что определенная интонация зависит от того, о чем хочешь сказать.
3. Импровизация на домысливание. Например, дети должны подобрать слово, пропущенное в стихотворении, рассказе, а также звук, пропущенный в мелодии, песни. Для этого следует подбирать неизвестные детям произведения, поскольку цель таких задач - не закрепленные механической памяти, а развитие творческого воображения, дети заканчивают рассказ, сказку, стихотворение, мелодию, песню (начало прочитано или спето учителем).

Чтобы успешно справиться с задачей, дети обращают внимание на художественные детали, осмысливают логику их развития и максимально используют возможности своего воображения. В конце дети сравнивают свои творческие решения с авторской концепцией.

1. Коллективное создание рассказов, музыкальных сказок и т.п. на основе, например, карточек, на которые наклеены картинки с разных открыток, журналов. Извлекая карточки, участники игры поочередно интерпретируют их, продумывают движение мелодии, составляют попевки. Таким образом создается рассказы, моделируются музыкальные интонации.

К сложных формам творческих игровых ситуаций относят также театрализация, самостоятельное создание рассказов, пьес, а также постановка музыкальных спектаклей. Подготовительными могут быть следующие задачи: создать и передать в движениях, интонацией больную птицу, радостного человека, сильный ветер, колючий дождь и тому подобное.

Как показывает опыт работы в школе, интерес детей к написанию, сценического и музыкального воплощения пьес очень большой, поскольку этот вид коллективного творчества соответствует самым разнообразным творческим индивидуальностям: писательским, актерским, режиссерским, музыкальным, организаторским и т.д.

Почти каждая игра может быть проведена в упрощенном или усложненном варианте. Поэтому, организуя игры с детьми надо внимательно присмотреться к ним, оценить их индивидуальные особенности. Если ученики быстро и легко справляются с задачами, можно предлагать им более сложные и, наоборот, в случае осложнений, лучше немного дольше задержаться на простых. Ни в коем случае нельзя упрекать ребенка в том, что она что-нибудь не умеет, даже если это с легкостью делают ее сверстники.

Различные игры, объединенные одной учебной тематике, позволяют создать условия для разработки принципа «старый в новом» и тем самым помогают избежать скучной повторяемости, что имеет место в специфике предмета.

Итак, чем разнообразнее приемы и методы, тем шире кругозор детей в данной области, тем свободнее смогут пользоваться полученными знаниями и навыками. Деятельность учащихся на занятиях обязательно должна вызвать у них положительные переживания, быть привлекательной для них.

**2.3. Применение метода проектов в процессе формирования основ музыкального мышления**

Главными целями введения метода проектов в практику преподавания музыки, в частности сольфеджио, является:

* знакомство детей с новым материалом и привлечение их к учебному процессу;
* реализация интереса к предмету исследования и приобретение новых знаний;
* демонстрация уровня знаний в области музыки;
* достижение более высокой ступени развития;
* раскрытие творческого потенциала.

Очень медленно этот процесс вводится в практическое использование в музыкальной педагогике, особенно в преподавании музыкально-теоретических дисциплин. В современной печатной литературе приводятся примеры использования метода проектов в преподавании, в основном, предмету музыкальная литература, где этот метод применять в рамках программного материала практически по любой теме.

При изучении предмета сольфеджио метод проектов используются очень ограничено. Из предмета сольфеджио известны только уроки-концерты в старших классах, на которых дети представят свои творческие проекты –композиторские наработки, причем проективные методы более распространены в старших классах и почти не используются в младших классах.

Проектная методика может стать основой создания педагогом и учащимися (при желании и родителями) совместного творческого проекта «Квест-игра «Приключения в королевстве Музыка».

Цель данного проекта обобщить и закрепить знания детей о ритме. Педагог готовит задания к квесту и разделяет класс на несколько команд. Каждая команда выбирает для себя название, в котором должно присутствовать название любого цвета.

Перед началом игры, педагог размещает рисунки-остановки (изображение кодовых слов) на территории, отведенной для квеста (класс, актовый зал и т.д.). Конверты с задачей распечатываются на цветной бумаге таким образом, чтобы цвета соответствовали цветам команд.

Также размещаются рисунки, которые не соответствуют правильным ответам (кодовым словам) и пустые конверты рядом с ними, для предотвращения случайного угадывания. Можно продумать и подготовить материалы для справок. Например, в одном из заданий, нужно знать различные ритмические группы.

Педагог объявляет цель и задачи, которые ставятся перед учащимися. Например: Дети, в нашей ДШИ состоялось уникальное событие. Мы узнали, что на территории школы находятся древние сокровища. У вас есть шанс первыми добраться до них. Но для этого нужно выполнить задание, чтобы найти подсказки, которые приведут вас к сокровищам.

Вы получаете конверт с заданием. Каждое выполненное задание дает возможность получить слово-подсказку. Не спешите. Важно не ошибиться и выполнить все задачи полностью. Угадав кодовое слово, вы должны найти следующий конверт с заданием в месте, где прикреплен рисунок с вашим кодовым словом. Все рисунки находятся на территории класса. Помните, что можно брать только конверт того цвета, который соответствует вашему командном флажку. Если вы не ошибетесь и выполните всю цепочку заданий, последнее слово-подсказка приведет вас к сокровищам. Команда, которая первая выполнит все задачи и найдет сокровища, будет победителем.

Есть еще одно важное условие: участвовать в выполнении задач должны все члены команды. За каждой командой будет закреплен контролер, который будет следить за выполнением заданий и поведением игроков. Если он увидит нарушения, контролер имеет право штрафовать команду время. (2 минуты команда будет вне игры)

Далее учащиеся получают первое задание, выполняют его и переходят к другим. В качестве контролера могут выступать учащиеся старших классов или учителя.

Привлечение к данной Квест-игре родителей даст уникальную возможность взаимодействия детей и родителей в непривычной для них обстановке. Это будет способствовать решению не только учебных вопросов, но и налаживанию межличностного контакта и наработки навыков командной работы.

Еще одним способом применения метода проектов на уроках сольфеджио может стать использование мультимедийных технологий в процессе работы над музыкальным диктантом.

Т. Рейзенкинд отмечает, что «использование мультимедийных средств, присущее всем отраслям науки, но недостаточно охватывает дисциплины музыкально-теоретического цикла, поскольку не определены возможности применения компьютерных учебников и пособий, задач, упражнений в формировании готовности школьников к творческой деятельности» [25, с. 57].

Озвученная проблема является сегодня одной из главных в процессе музыкально-теоретической подготовки современной музыкальной школы.

О важности и своевременности решения этой проблемы все больше заявляют исследователи и педагоги-практики.

Так, например, И. Красильников подчеркивает «важность мультимедийных технологий при аранжировке музыкальных произведений на музыкальных синтезаторах и предлагает значительное количество звуковых заготовок различного типа (сэмплов): ритмических рисунков ударных, баса, гитар, мелодических узоров синтезаторов, медных духовых, педалей струнных, звуковых эффектов, фраз, выполняются голосом и т.д.» [16, с. 58].

По-нашему мнению, использование мультимедийных технологий в качестве реализации метода проектов возможно и в процессе работы над музыкальным диктантом.

В связи с тем, что основной контингент учащихся музыкальных школ имеет существенные проблемы с техникой написание диктантов, сосредоточим внимание на методах начального обработки музыкального диктанта как средства развития музыкального мышления – то есть записи одноголосных диктантов. Для этого напомним основные этапы работы над музыкальным диктантом с тем, чтобы исследовать, что нового по сравнению с традиционной методикой способно привнести в этот процесс применения метода проектов средствами мультимедийной программы.

Обычно преподаватель сначала называет тональность, а затем переходит к ладовой настройке, после чего музыкальный фрагмент выполняется на инструменте с максимальным приближением к художественному образцу, то есть в соответствующем темпе, с нужной динамикой и выразительностью. Так же, при написании диктанта с использованием мультимедийной программы, только надев наушники, и включив компьютеры, учащиеся слушают предложенную настройку в указанной тональности, что уже зафиксирована на электронном носителе и предшествует каждому музыкальному фрагменту.

Однако после первого ознакомления с диктантом учащиеся не начинают нотную запись. Основная цель первого прослушивания – художественное переживание, поэтому учащиеся должны понять звуковое явление так, будто они слушали музыку не в классе, а на концерте. Здесь имеет место, так называемое, эмоциональное восприятие, то есть «влияние трех констант музыкального образа – эмоционально-эстетическое очертание, слуховая дифференциация слухового потока и ассоциативно-зрительная активность» [11, с. 56].

Отметим, что на формальном уровне этапы работы над музыкальным диктантом с использованием мультимедийной программы соответствуют общему алгоритму музыкального восприятия, описание которого находим в исследованиях Е. Назайкинского [20]. Так, к примеру, второе «проигрывание» музыкального фрагмента соответствует этапу слухового анализа произведения. То есть, процесса, когда происходит не только распознавания определенного звукового материала, но и дальнейшее его соотнесения с предшествующим и, определенным образом, упорядоченным внутренним слуховым опытом – интонационно-эстетическим модусом.

Одним из преимуществ мультимедийной программы является возможность самостоятельно регулировать количество проигрываний и их интервал. Однако педагогу следует следить за тем, чтобы учащиеся не злоупотребляли этой возможностью. С каждым прослушиванием музыкального фрагмента, надо стараться объяснить учащимся, чтобы они обращали внимание на моменты, которые были непонятны.

После этого проводится контрольное прослушивание диктанта. Учащиеся сверяют уже законченную запись и вносят необходимые изменения, дальше наступает этап синтеза – последнее прослушивания.

Изложенный выше процесс записи диктанта определяет три стадии: от общего впечатления, когда музыкальный образ «схвачено» в наиболее обобщенных чертах – анализ музыкального материала – детализация и повторная объективация – возникновение общего звукового образа, но уже четко осознанного, что активирует различные виды памяти: слухово-образную, двигательно-моторную, эмоциональную, конструктивно-логическую и зрительную.

Зафиксируем внимание на нескольких моментах, которые, по-нашему мнению, раскрывают преимущества применения мультимедийных технологий в процессе работы над развитием музыкального слуха на занятиях сольфеджио.

Практическая выгода использования мультимедийной программы заключается в том, что предложенная форма работы дает возможность дифференцированной записи различных музыкальных образцов одновременно несколькими учащимися, в зависимости от уровня их музыкально-теоретической подготовки, затем – создает почву к индивидуальному подходу в условиях групповых занятий.

Применение мультимедийной программы дает возможность усваивать значительно больший объем музыкальной информации за более короткое время, существенно повышая тем самым интерес учащихся к обучению.

Метод проектов позволяет обеспечить развитие творческой инициативы, самостоятельности учащихся и способствовать осуществлению непосредственной связи между приобретенными учащимися знаниями и умениями и применение их в решении практических задач.

На наш взгляд, использование метода проектов в процессе обучения «сольфеджио» развивает интерес к материалу, делает учащихся более ответственными, дисциплинированными, самостоятельными, целеустремленными и заинтересованными в конечном результате.

С помощью метода проектов на уроке сольфеджио можно достичь сразу несколько целей: расширение кругозора детей, закрепить изученный материал, способствовать раскрытию творческого потенциала, создать атмосферу доброжелательности и увлеченности.

Отметим, что существует множество методик преподавания сольфеджио, как традиционных, так и новаторских. Каждая из них направлена на решение конкретных проблем и задач. Но главной задачей современного музыкального образования, в частности урока сольфеджио – это прежде всего урок, на котором учитель умело использует все возможности для развития личности ученика, его активного умственного роста, осмысленного усвоения знаний и раскрытия творческого потенциала.

На наш взгляд, одной из важнейших задач уроков музыкально-теоретического направления, в частности сольфеджио, в современных реалиях – это формирование осознания не только теоретической составляющий предмета, но и важности практического применения знаний, умений и навыков на уроке сольфеджио.

Особенно это важно в начальном периоде обучения музыкальному искусству, которое является наиболее важным и ответственным этапом. От впечатлений и навыков, полученных на первых занятиях, зависят дальнейшие успехи учащихся.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Специфика предмета сольфеджио приводит к рутинности учебного процесса и, как результат, снижению интереса младших школьников к предмету. Педагогическая практика показывает, что в музыкальной школе специальность традиционно считается основным предметом, а сольфеджио – предметом вспомогательным, что формирует и соответствующее отношение учащихся к этому предмета как к второстепенному. Эти факторы являются причиной того, что посещаемость уроков по сольфеджио ниже посещаемость по другим дисциплинам в музыкальной школе, чем нарушается системность и основательность обучения

Сегодня особо остро встает вопрос о внедрение в музыкально-образовательный процесс инновационных технологий, поскольку современные тенденции развития музыкального образования предугадывают переход от информативных к активным методам музыкального обучения.

В детских школах искусств, по программе, ныне существующей, нет строгого диктата о применении форм и методов работы по сольфеджио. И хотя 1,5 часа в неделю – это очень мало, но и за это время вполне реально достигать существенных результатов.

Музыка – это продукт мышления, а значит, занятия музыкой, уже сами по себе формируют и развивают соответствующие механизмы. Но, с другой стороны, эти занятия не всегда бывают успешными, результаты в ряде случаев оказываются ничтожными, и обучение прекращается по инициативе ученика.

Подчеркнуто, что наиболее перспективным представляется исследование музыкального мышления как направленности единого по своей природе мыслительного процесса на решение специальных задач в области собственно музыкальной деятельности. Музыкальное мышление – это способность устанавливать и преобразовывать связи между звучанием и смыслом (М. С. Старчеус).

Именно сегодня особую актуальность приобретают исследования, посвященных формированию основ музыкального мышления в учреждениях дополнительного образования, особенно инновационных форм и методов работы в этом направлении.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Абдуллин Э.Б. Теория и практика музыкального обучения общеобразовательной школе / Э.Б. Абдуллин. – М., 1983. – 210 с.
2. Агажанов А. Курс сольфеджио / А. Агажанов. – Вып.2. – М., 1973. – 160 с.
3. Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе / О.А. Апраксина. – М, 1983. – 180 с.
4. Баренбойм Л.А. Фортепианная педагогика / Л.А. Боренбойм. – М.: Классика XXI, 2007. – 192 с.
5. Безбородова Л.А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: учеб. пособие / Л.А. Безбородова. – М.: Академия, 2002. – 416 c.
6. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления / В. П. Бобровский. – М.: Либроком, 2010. – Выпуск 1. – 272 с.
7. Буторина Н.И. Развитие музыкального интереса учащихся на уроках сольфеджио: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Н.И. Буторина. – Екатеринбург, 2002. – 28 с.
8. Ветошкина Г.С. Игровое сольфеджио. Ритмоинтонационное домино: Методическая разработка / Г. Ветошкина. – Н. Новгород, 2009. – 6 с.
9. Выготский Л.С. Вопросы детской (возрастной) психологии / Л.С. Выготский. – СПб: Союз, 1997. – 224 с.
10. Выготский Л.С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка / Л.С. Выготский // Вопросы психологии. – Л., 1966. – № 6. – С. 62- 68.
11. Горбунова И.А. Феномен музыкально-компьютерных технологий как новая образовательная творческая среда / И. А. Горбунова // Известия РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – №9. – С. 4-67.
12. Дубровина И.В. Психология: учебник для студ. сред. пед. учеб. Заведений / И.В. Дубровина. – 2-е изд. – М.: Академия, 2002. – 464 с.
13. Елистратова Г.Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности: автореф. дис….канд. филос. наук / Г.Б. Елистратова. – Саранск, 2003. – 28 с.
14. Кайшева Р. Учебная книга нового типа как средство деятельной педагогической поддержки школьника в образовании / Р. Кайшева; науч. ред. Н. И. Пушина. – Ижевск: Удмуртский университет, 2012. – 380 с.
15. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика / Д.К. Кирнарская. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
16. Красильников И. М. Содержание и методы обучения музицрованию на компьютере в общеобразовательной школе / И. М. Красильников // Искусство в школе. – 2003. – № 3. – С. 58-63.
17. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 2010. – 254 с.
18. Михайлова Н. Н., Юсфин С.М. Педагогика поддержки: Учебно-методическое пособие / Н.Н. Михайлова, С.М. Юсфин. – М.: МИРОС, 2001. – 208 с.
19. Музыкальное мышление как фактор формирования и развития музыкальной культуры: информационное основание [Электронный ресурс] / Полозов С. П. // Статья представлена научной редакцией «Культурология» 17 сентября 2010 г. – С. 70–75. – URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/340/image/340-070.pdf>. (дата обращения 13.05.2019).
20. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
21. Пеньковских Е.А. Метод проектов в учебном процессе / Е.А. Пеньковских // Актуальность проблемы модернизации высшего педагогического образования: материалы всероссийской научно- практической конф., посвященной 65-летию Шадринского государственного педагогического института, Шадринск, 22 октября 2004 г. / ШГПИ. – Шадринск, 2004. – С. 61-62.
22. Петровский В. А. Личностно развивающее взаимодействие / В.А. Петровский, В. К. Клиненко, И. Б. Котова. – Ростов-н/Д.: Изд-во РГПУ, 1993. – 88 с.
23. Проблемы музыкального мышления / Под ред. Арановского М.Г. – М.: Музыка, 1974. – 336 с.
24. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Под ред. Цыпина Г.М. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
25. Полозов С. П. Компьютерные технологии в формировании начальных пространственно-временных музыкальных представлений / С. П. Полозов. – Казань: 2000. – 114 с.
26. Рейзенкинд Т. Мультимедийные технологии в ДМШ и ДШИ / Т. Рейзенкинд // Родная школа. – 2003. – № 2. – С. 56-58.
27. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: учеб.-педагог. пособие / С. Л. Рубинштейн. – М.: Изд-во Питер, 2002. – 720 с.
28. Сохор А.Н. Социальна обусловленность музыкального мышления / А.Н. Сохор // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 284.
29. Старчеус М. С. Слух музыканта / М. С. Старчеус. – М.: Изд-во Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 2003 (Люберцы, Моск. обл.: ПИК ВИНИТИ). – 639 с.