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

**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.

**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.

**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.