МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ д. ДОБРУНЬ БРЯНСКОГО РАЙОНА»

ОДОБРЕНЫ
Методическим советом
МБУДО «ДШИ д. Добрунь»
протокол № 6 от 27.12.2021 г.

УТВЕРЖДЕНЫ
Директор МБУДО «ДШИ д. Добрунь»
_____ В.Я. Шведов

Методические рекомендации

на тему: «Развитие музыкальных способностей у учащихся младших классов ДШИ в процессе обучения на медных духовых инструментах»

Разработчик:
преподаватель медных
духовых инструментов
Якуткин Василий Васильевич

д. Добрунь, 2021 г.

Содержание

Пояснительная записка

Глава I. Понятие «музыкальные способности

1.2 Музыкальный слух, разновидности и их характеристика

1.3 Музыкально ритмическое чувство

1.4. Музыкальная память

Глава II. Развития музыкальных способностей

2.1 Развитие музыкального слуха, приёмы

2.2 Развитие музыкально – ритмического чувства, приёмы, методы

2.3 Развитие музыкальной памяти, приёмы, методы

Заключение

Список литературы

Пояснительная записка

Начальный этап обучения игре на медных духовых инструментах имеет свои особенности. Именно первые впечатления от знакомства с искусством оказывают очень сильное влияние на последующее музыкальное развитие учащегося. Наряду с учебными задачами, на начальном этапе обучения необходимо особое внимание уделять развитию музыкальных способностей.

В процессе воспитания музыканта профессионала развитие музыкальных способностей занимает одно из центральных мест. Несмотря на равные умственные способности и физическое развитие учащихся мы имеем различные результаты их обучения. Анализ этих явлений свидетельствует о том, что наличие природных способностей имеет решающее значение в подготовке исполнителя. Но не может быть способностей, которые не развивались бы в процессе воспитания и обучения. В отечественной психологии существует положение о том, что все способности развиваются только в соответствующей деятельности. Это положение определяет особое отношение к музыкальным занятиям в детских школах искусств.

В ДШИ есть много различных инструментов, на которых учащиеся обучаются с большим удовольствием. В моём классе дети учатся играть на трубе, теноре, тубе ведь именно они признаны солирующими и оркестровыми инструментами. Обучение на этих инструментах включено в качестве специальной дисциплины в профессиональных учебных заведениях.

На разных этапах становления музыкальной педагогики (зарубежной и отечественной) существуют различные подходы к развитию музыкальных способностей. Однако до сих пор не было хорошо исследовано, как обучение на духовых инструментах отражается на развитии музыкальных способностей юных исполнителей. В учебных пособиях, посвящённых вопросам формирования основных исполнительских навыков при обучении на медных духовых инструментах авторами, которых являются выдающиеся музыканты-исполнители В.М. Блажевич, Т.А. Докшицер, А.К. Лебедев; в трудах Б.К. Дикова, А.П. Митронова, А. Селянина, Ю.В. Усова, Ю.О. Ягудина; в работах современных авторов А.Л. Асмоловский, Д. А. Балагур, В. М. Блажевич, Н. В. Волков, С.П. Крылов, Н.Л. Куров, Б.А. Пронин, А.Е. Харитонов и др. уделено некоторое внимание данной проблеме. Однако следует признать, что методика обучения игре на медных духовых инструментах разработана, в основном, для подготовки профессионального музыканта-исполнителя в средних профессиональных и высших учебных заведениях искусства и культуры, а также применительно к условиям военных духовых оркестров.

Вопросы обучения подростков игре на медных духовых инструментах нашли освещение в работах О.Т. Нежинского и А.В. Поддубного, однако данные работы выполнены на базе детских духовых оркестров Дворцов

творчества и в них не находят отражения специфические особенности музыкально-образовательного процесса детской музыкальной школы.
Но иных научных исследований или методической литературы о развитии музыкальных способностей при обучении в классе медных духовых инструментов в ДШИ обнаружено не было.

Таким образом, анализ психологической, музыковедческой и педагогической литературы по проблеме развития музыкальных способностей юных исполнителей при обучении на медных духовых инструментах показал особую актуальность данной проблемы в настоящее время.

Актуальность и не разработанность данных вопросов побудили нас избрать тему нашей работы: «Развитие музыкальных способностей у учащихся младших классов ДШИ в процессе обучения на медных духовых инструментах».

Цель, которой состоит в том, чтобы выявить педагогические условия развития музыкальных способностей на начальном этапе обучения в классе медных духовых инструментов.

Глава I. Понятие «Музыкальные способности»

Музыкальные способности определяются как комплекс способностей, позволяющих учащимся активно проявлять себя в различных видах музыкальной деятельности. *Музыкальные способности* – «индивидуально – психологические свойства человека, обусловливающие восприятие, исполнение, сочинение музыки, обучаемость в области музыки». Такое определение музыкальным способностям дал советский психолог Б.М. Теплов.

Анализ музыкально – педагогической и психологической литературы даёт основание утверждать, что в настоящее время среди учёных нет единого понимания сущности и структуры музыкальных способностей. Музыкальные способности классифицировали многие по-разному, например: на музыкально – эстетические и специальные делит их Н.А. Ветлугина в своей монографии «Музыкальное развитие ребёнка», а Н.А. Римский – Корсаков, в статье «О музыкальном образовании», делил музыкальные способности на две группы – на технические (игра на инструменте или пение) и слуховые. В слуховых способностях выделялись элементарные и высшие, к элементарным относятся гпрмонический и ритмический слух. Российский музыковед Г.М. Цыпин считает, что триада основных ведущих музыкальных способностей – слух, ритм, память. Среди работ, посвящённых музыкальным способностям, особое место занимает книга Б.М. Теплова "Психологии музыкальных способностей". Он впервые классифицировал музыкальные способности на общие и специальные. Подход Б.М. Теплова был развит в отечественной музыкальной психологии и педагогической науке в работах Л.Л. Бочкарёва, А.Л. Готсдинера, В.М. Остроменского, М.Г, Арановского и др. Среди достижений российских учёных так же следует отметить работы Л.А. Баренбойма, А.Н. Сохора, и др. Обобщением этих достижений стала концепция музыкальности К.В. Тарасовой, отражённая в исследовании «Онтогенез музыкальных способностей». К.В. Тарасова классифицирует музыкальные способности на сенсорные (музыкальный слух и ритмическое чувство) и интеллектуальные – музыкальная память, мышление, воображение.

В последние годы вышли фундаментальные труды М.С. Страчеус «Слух музыканта» и Д.К. Кинарской «Музыкальные способности». М.Ч. Страчеус в соей работе выделяет: элементарные музыкальные способности (чувство музыкальной высоты, ладовое чувство, чувство ритма и др.); и сложные музыкальные способности, связанные с осуществлением профессиональной деятельности - композиторская, исполнительская; чувство формы, стиля, музыкальная обучаемость. Д.К. Кинарская в монографии «Музыкальные способности» определяет структуру музыкальных способностей как совокупность нескольких компонентов: интонационный слух, чувство ритма, аналитический слух, архитектонический слух, музыкально – продуктивная способность.

В музыкально-педагогической практике под основными музыкальными способностями подразумеваются:

- музыкальный слух;
- чувство ритма;
- музыкальная память.

Все музыкальные способности объединяются единым понятием – музыкальность. «Музыкальность – это комплекс способностей, развиваемых на основе врождённых задатков в музыкальной деятельности, необходимых для успешного её осуществления». Музыкальный слух, чувство ритма, музыкальная память образуют основное ядро музыкальности, позволяющей человеку активно проявлять себя в различных видах музыкальной деятельности, в том числе при обучении на медных духовых инструментах. Каждая музыкальная способность связана с определённой стороной музыкальной деятельности и не может существовать сама по себе. Развитие этих компонентов лежит в основе воспитания профессионального музыканта – исполнителя.

1.1 Музыкальный слух, разновидности и их характеристика

Музыкальный слух – это способность улавливать связь между звуками, запоминать и воспроизводить их, воспринимать их не как случайные сочетания, а вникая в их смысл, осознавать их художественное значение.

Различают несколько видов музыкального слуха: абсолютный, относительный, внутренний, интонационный, ладовый, гармонический, полифонический, ритмический, тембральный, фактурный.

Абсолютный слух - это возможность безошибочно определять высоту звука. Основой такой способности является сильное развитие долговременной памяти на тембр и высоту звуков. Традиционно считается, что абсолютный слух является врождённым, и приобрести эту способность с помощью различных упражнений и методик невозможно. Наличие абсолютного слуха не гарантирует музыканту стремительного и успешного роста. И это подтверждает множество примеров. Только один из числа несколько десятков профессиональных музыкантов обладает абсолютным слухом.

Относительный (интервальный) слух – это приобретённая способность определять, а затем и воспроизводить звук интервалов, аккордов предварительно сопоставляемых с каким-либо музыкальным эталоном.

Такой тип музыкального слуха должен быть у любого профессионального музыканта и он является определяющим.

Внутренний слух - это возможность слышать и сопоставлять музыкальные звуки по записям или по памяти.

Мысленная работа с нотным текстом нового произведения, его предварительный анализ даёт очень хорошие результаты. Это отмечали многие

крупнейшие педагоги. Римский-Корсаков считал внутренний слух высшей музыкальной способностью.

Интонационный слух. Есть две разновидности такого слуха:

- звуковысотный - даёт возможность, сопоставляя звуки со звуковысотной шкалой, узнавать ноты, обеспечивая попадание в тон;
- мелодический, даёт полное восприятие мелодии, а не только её отдельных фрагментов.

Ладовый слух – умение слышать, разделять и определять ладово-тональные различия (например, устойчивость и неустойчивость, разрешение) как в нотах по отдельности, так и в целых аккордах и созвучиях, или даже отрезках мелодии. Но такое возможно только в определённом контексте.

Гармонический слух - это способность, которая позволяет слышать, а затем арпеджировать гармонические созвучия и аккорды. Применить эту способность можно во время пения в хоре (при разложении партий на голоса) или в подборе аккомпанемента к какой-либо мелодии.

Кроме перечисленных видов музыкального слуха, существуют и другие, специфические формы слуха, которые тоже являются важными.

Полифонический слух - способность отделять звуки разных инструментов, играющих в ансамбле одно тоже произведение. Наиболее легко полифонический слух развивается у музыкантов, играющих на клавишных музыкальных инструментах, так как активизации элементов данного вида слуха происходит наиболее часто, чем у исполнителей струнников, духовиков и вокалистов.

Ритмический слух - способность физически чувствовать музыкальные звуки и мгновенно их воспроизводить.

Тембральный слух - это способность даёт возможность различать окраску и характер звучания того или иного инструмента.

Фактурный слух - это возможность чутко улавливать все тонкости и нюансы композиции.

Каждый вид слуха отвечает за определенную сторону восприятия и понимания музыки, за её передачу. На начальном этапе обучения основой музыкального развития является звуковысотный слух. Опыт показывает, что у одних учащихся при хорошем интонационном слухе слабее развито чувство метроритма, у других – лучше развит гармонический слух, но менее чувствителен мелодический и т.д. Поэтому качество музыкального слуха определяется уровнем развития всех его форм и сторон. По моему убеждению, именно хорошо развитый музыкальный слух помогает учащимся слышать звучание исполняемого произведения и способствует созданию художественного образа произведения.

1.2 Музыкально – ритмическое чувство

Музыкальный ритм – одно из самых сложных по организации ритмических образований. По определению Е. В. Назайкинского, *музыкальный*

ритм «…представляет собой закономерное распределение во времени ритмических единиц (ритмический рисунок), подчиненное чередованию опорных и переходных долей времени (метр), которое совершается с определенной скоростью (темп)». Следовательно, музыкальный ритм включает не только временные, но и динамические, и темповые характеристики отношений звуков.

Темп – это скорость музыкального исполнения, определяется чередованием основных метрических долей и абсолютной длительностью ритмических единиц. Основная характеристика темпа — частота метрической пульсации, обозначаемая числом ударов в минуту. Темповый диапазон делят на: медленный, умеренный (средний) и быстрый темп.

Музыкальный метр – это комплекс, объединяющий в одно целое метрические акценты разной степени весомости. Метрическая мера представляет систему соотношений акцентов и не акцентируемых долей. Основа метра - акцентная метрическая пульсация.

В процессе восприятия, исполнения и сочинения музыки осуществляется тесное взаимодействие между собой темпа, ритма и метра. Темп настраивает психику на восприятие музыкального произведения, ритм помогает более детализированному восприятию, которое стимулируется метром, создающим равномерную пульсацию всего движения. Даже незначительное нарушение одного из параметров (например, непропорциональное замедление отдельных звуков в кадансе, или темп, чуть сдвинутый по сравнению с установившимся характером движения), разрушает художественную законченность.

В музыкальной педагогике развитию чувства музыкального ритма уделяется особое внимание. Г.Г. Нейгауз говорил: «Не забывайте никогда, что библия музыканта начинается словами: вначале был ритм». Музыку (исполнение), лишённую ритмического стержня – логики времени и развития во времени, Г.Г. Нейгауз считал только музыкальным шумом, в котором «утеряна или исковеркана до неузнаваемости музыкальная речь».

Музыкальный ритм имеет *двигательную природу.* Во время восприятия музыки человек совершает заметные или незаметные движения, соответствующие ее ритму, акцентам. Это движения головы, рук, ног, а также невидимые движения речевого, дыхательного аппаратов. Часто они возникают непроизвольно. Это говорит о моторной природе музыкального ритма. Переживание ритма, а, следовательно, и восприятие музыки - это активный процесс. Вследствие этого восприятие музыки не является только слуховым процессом; оно всегда слухо - двигательный процесс.

Вторая особенность, музыкальный ритм имеет *эмоциональную природу.* Содержание музыки эмоционально. Ритм, одно из средств музыкальной выразительности, с помощью которых передается содержание. Поэтому чувство ритма составляет основу эмоциональной отзывчивости на музыку.

Активный характер музыкального ритма позволяет передавать в движениях мельчайшие изменения настроений музыки. Характерные особенности музыкальной речи (акценты, паузы, плавное или отрывистое движение и т. д.) могут быть переданы соответствующими по эмоциональной окраске движениями (хлопки, притопы, плавные или отрывистые движения рук, ног и т. д.). Это позволяет использовать их для развития эмоциональной отзывчивости на музыку. То есть, *чувство ритма* — это способность активно (двигательно) переживать музыку и чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма и точно воспроизводить его.

Наилучшим условием для развития музыкально-ритмической способности является исполнительская деятельность.

1.3 Музыкальная память

Память является одним из важнейших факторов развития в любом виде искусства. Особенно велико ее значение для музыкантов – исполнителей, которым необходимо играть наизусть множество произведений. Ученик с хорошей памятью обладает многими преимуществами. Он скорее разучивает произведения и накапливает музыкальные впечатления, что дает ему возможность быстро двигаться вперед.

Музыкальная память (англ. music memory) - способность узнавать и воспроизводить музыкальный материал. Музыкальная память складывается из различных видов памяти: зрительная, логическая, двигательная (моторная), эмоциональная, слуховая.

Зрительная память, имеет большое значение для музыканта в процессе обучения. Она важна при беглом чтении с листа. Охватывая взглядом отрезок текста, исполнитель, как бы, «фотографирует» его зрительно, а исполняя этот отрезок смотрит уже дальше. Хорошая зрительная память помогает быстро выучивать нотный текст. Проблема зрительной памяти в том, что музыкант, выучив произведение наизусть, больше совсем не заглядывает в ноты, это мешает отложиться нотному тексту в зрительной памяти, она не используется. Качество исполнения пострадает, не говоря уже о том, что ученик упускает массу важнейшей интересной информации, которая содержится в нотах.

Логическая память позволяет нам запоминать и сохранять в голове логику построения произведения, отдельные мотивы, фразы, периоды, предложения, типы фактуры, новые знаки, модуляцию. Опорой логической памяти являются теоретические знания обучающегося. Основная проблема, связанная с этим типом памяти: без знаний запомнить будет труднее. Следует помнить, что логическая память годится для работы над произведением, для сцены логическая память «медлительна».

Музыкальная память подразумевает под собой и *моторную* память, которая играет важнейшую роль в музыкальном исполнительстве. У исполнителей-инструменталистов основной способ звукоизвлечения -

физическое воздействие на инструмент. Трубач, пианист, или же скрипач, все они пользуются руками, и часто, музыкальный текст запоминается ими не умом, а моторной памятью, в обход осознанию произведения. Моторика позволяет запоминать, откладывать в мозгу и воспроизводить различные движения. Разделим эти движения на физико-механические и художественные. Художественные движения - это память на музыкальные штрихи. Наш мозг не способен контролировать мелкие длительности в скорых темпах. Моторика здесь бесценна, она задействуется больше всех и поэтому является надежной. Двигательную память не стоит контролировать, попытка проконтролировать происходящее на сцене приводит к полному забыванию текста. 90% всех выступлений держится именно на моторике.

Эмоциональная память обучающегося музыке ребенка тесно связана с его отношением к музыкальному произведению, которое он слушает или играет. Лучше запоминается все то, что вызывает у нас сильный эмоциональный отклик. Значит эмоциональная память – всегда один из компонентов в общем процессе запоминания у музыкантов.

Слуховая память позволяет узнавать произведения целиком (знать музыку), и отдельные элементы музыкальной речи (интервалы, аккорды). Она помогает запоминать и удерживать в памяти, разучиваемые исполнителем произведения. Слуховой анализ произведения играет важную роль в запоминании, т.к. осознанная информация запоминается легче.

Таким образом, музыкальная память представляет собой сложный комплекс различных видов памяти, но два из них – слуховой и моторный – являются для нее самыми важными.

Глава II. Развития музыкальных способностей

Развитие музыкальных способностей – одна из главных задач музыкального воспитания детей. Музыкальные способности развиваются в каждом виде музыкальной деятельности и, прежде всего, при игре на музыкальных инструментах. Современная методика позволяет развивать музыкальные способности таким образом, чтобы обучить игре на медных духовых инструментах детей, не обладающих с самого начала развитым интонационным слухом.

2.1 Развитие музыкального слуха, приёмы

В работе исполнительского аппарата играющего на духовом инструменте (т.е его губ, дыхания, языка и пальцев) первостепенная роль принадлежит слуху. Поэтому воспитание слуховых качеств учащегося-духовика является одной из главных задач при обучения игре на духовых инструментах. Музыкальный слух у учащихся духового класса развивается и совершенствуется в условиях соответствующего обучения. Для развития *звуковысотного слуха используем следующие приёмы:*

1. Пропевание голосом, в начальный период обучения, отдельных звуков,

сыгранных педагогом. Интонирование голосом небольших гаммообразных последовательностей. Пропевание коротких мелодических отрывков (из репертуара у учащегося).

2. Чередование, в ходе разучивания произведения, мелодических фраз, исполняемых вокально с фразами, исполняемыми на инструменте. Метод, который рекомендовал в своё время Г.Г.Нейгауз «Два-три такта играйте, потом пойте, опять играйте, опять пойте».

5. Пропевание целиком от начала до конца основных тем, мотивов произведения.

Приёмы развития мелодического слуха:

1. Систематическая работа над кантиленой (медленной пьесой). Чтобы гибко, напевно, эмоционально проинтонировать мелодию, музыканту надо обладать чутким отзывчивым слухом. Кантилена так же развивает выдержку, потому что идет большая нагрузка на губы, надо брать большое дыхание.

2. Детализированная работа над фразировкой музыкального произведения, тщательная звуковая «выделка» и «оттачивание» мелодической фразы.

Приёмы, развивающие слух гармонически:

1. Проигрывание музыкального произведения в замедленном темпе, сопровождающееся напряжённым, интенсивным вслушиванием во все чередования – смены звуковых структур.
2. Разбор тонального плана произведения, его анализ.
3. Игра в ансамбле, в оркестре.

Тембровый слух воспитывается годами систематических занятий на инструменте, постоянной контролирующей работой слуха в процессе музыкального исполнения. Он тесно связан с двигательной и мышечной памятью. Достаточно, например, приставить мундштук с инструментом к губам, чтобы появившееся игровое ощущение помогло исполнителю мысленно представить высоту звука, который он предполагает сыграть. Именно такой навык является основой профессионального исполнительства на трубе, это то, к чему следует стремиться в обучении трубача. Способность слуха представлять точную высоту звуков, воспитание «эффекта предслышания» следует довести до совершенства. Поэтому для отработки тембрового слуха можно рекомендовать следующее:

1. Ученик приставляет к губам мундштук с инструментом, формирует исполнительский аппарат к извлечению звука, мысленно его представляет, но прежде чем сыграть его на трубе, отнимает мундштук от губ; затем проверяет интонационную чистоту звука исполнением его на инструменте.

2. Детализированное, скрупулезное выявление тембро–динамических градаций в музыкальном произведении.

3. Образное пояснение тембра музыкальных звуков (тёплые или холодные,

мягкие или острые, светлые или тёмные, яркие или матовые). Поиск тончайших нюансов в игре.

4. Учащемуся предлагается мысленно «оркестровать» фактуру произведения, представить себе специфическое звучание того или иного оркестрового инструмента.

Слуховые тембровые связи являются особой формой проявления развитого слуха трубача. Они помогают ему в более быстром выучивании пьес на память, в искусстве транспонирования и будут способствовать появлению уверенности в игре.

Основные приёмы развития *внутреннего слуха:*

1. Подбор мелодии по слуху. Подбор, как особый вид деятельности, исключительно полезен, поскольку требует от ученика ясных и чётких слуховых представлений.
2. Проигрывание музыкального произведения способом «пунктира» - одну фразу «вслух», другую «про себя», сохраняя в то же время ощущение непрерывности, слитности движения звуков.
3. Прослушивание в записи произведения при одновременном прочитывании нотного текста.
4. Мысленное проигрывание музыкального произведения (исполнение «про себя»). Учиться читать глазами нотный текст.

Музыкальный слух развивается только при активном использовании, систематических занятиях. Воспитание и развитие музыкального слуха учащихся является основной задачей в инструментальной педагогике. Как писал Р. Шуман: «Развитие слуха – это самое важное в музыкальном воспитании».

2.2 Развитие – музыкально–ритмического чувства, приёмы, методы

Чувство ритма – музыкальная способность, без которой практически невозможна никакая музыкальная деятельность. Поэтому развитие чувства ритма у учащихся – одна из наиболее важных задач в музыкальной педагогике и в то же время, как общепризнанно, одна из наиболее сложных. Музыкально – ритмическое чувство может развиваться только в процессе музыкальных занятий. Потребность развития чувства ритма учащегося особенно остро проявляется на начальном этапе обучения.

В работе над развитием чувства ритма выделяют три главных элемента:

1. Ощущение и воспроизведение равномерной последовательности музыкальных звуков. Эта способность является основой формирования *чувства темпа.* Для формирования этого ощущения предлагаем приёмы:

- маршировка под музыку в разных темпах;
- внезапная остановка, ускорение, замедление;
- хлопки в ладоши;
- лёгкий бег под танец - музыку.

2. Ощущение и воспроизведение акцента, чередования сильных и слабых долей. Эта способность является основой *чувства метра*. Вырабатывается при помощи следующих приёмов:

- хлопки на сильные доли двух – дольного такта;
- шлепки по коленам на слабые доли двух – дольного такта;
- хлопки на сильные и шлепки по коленам на слабые доли двух – дольного такта;
- хлопки на сильные, а шлепки на вторые и третьи слабые доли трёх–дольного такта.

3. Ощущение и воспроизведение сочетания длительностей. Эта способность является основой формирования *чувства ритма, ритмического рисунка* и развивается следующими приёмами:

- сочетание четвертных; четвертных и восьмых; четвертных, восьмых, шестнадцатых можно формировать проговариванием знакомых слов, имена людей, названия городов.
- сольмизация – проговаривание (пропевание) ритмического рисунка изучаемого материала (упражнения, гаммы, арпеджио, произведения).

4. Работа над развитием осознания ритмических фигур: ритмическое движение без группировки звуков и ощущения опорных долей не воспринимается.

Когда у ученика сформировано первичное чувство ритма, переходим к изучению более сложных элементов метроритма и ритмических фигур.

Паузы. Большое внимание уделяем на уроках специальности тому, чтобы дети воспринимали паузы как естественный элемент в музыкальном произведении, а не как механическую остановку. При объяснении новых ритмических соотношений используем метод музыкального показа с инструментом и лишь потом переходим к словесному анализу изучаемых соотношений.

Прохлопывание ритмического рисунка на паузы:

- четверную паузу – вместо хлопка сделать движение руками в сторону; в качестве примера использовать ритмические рисунки песенок на ритмические слоги с проговаривание и прохлопыванием;
- восьмую – в момент паузы можно сделать небольшой вдох.

В качестве примера используем ритмические рисунки песенок на ритмические слоги с проговариванием и прохлопыванием.

Длительности нот: половинная, четвертная, восьмая. При формировании ощущения и воспроизведения половинной длительности используем условный слог на распев *та-а;* четвертная – *та;* восьмая – *ти и* т.д.

Используем в работе песенки, прибаутки с прохлопыванием и проговариванием.

Ноты с точкой трудны потому, что начало доли попадает на точку, т.е. существует лишь во внутреннем представлении. При исполнении делаем небольшое движение головы на точке, как бы опираясь на начало доли. При

пропевании пользуемся условным слогом с лёгким акцентом на точке: *таак-ти таак – ти.*

Затакт. Для формирования ощущения и воспроизведение затакта, используем проговаривание (пропевание) различных слов с прохлопыванием и последующем воспроизведением на инструменте, с обязательным выделением сильной доли, т.к. затакт стремится к сильной доли следующего такта.

Ноты с точкой трудны потому, что начало доли попадает на точку, т.е. существует лишь во внутреннем представлении. При исполнении делаем небольшое движение головы на точке, как бы опираясь на начало доли. При пропевании пользуемся условным слогом с лёгким акцентом на точке: *таак-ти таак – ти.*

Синкопа. В основе синкопы лежит столкновение двух акцентов: первый – на сильной доли такта – толчок не имеет «объективного» звучания, он «внутренний». Второй - объективно звучащий. Особого внимания требует первый. Если эти два акцента не будут чувствоваться, то потеряется эффект синкопы, получится как бы сдвиг тактовой черты или потеря чувства размера. Исполнить синкопу можно отделяя её от предыдущего опорного звука, либо подчёркивая громкостным акцентом, или более чётким глубоким приёмом звукоизвлечения. Чувство синкопы отрабатываем при помощи следующих упражнений:

- преподаватель пропевает ритмический рисунок (синкопы), а ученик хлопками равномерно сопровождает и наоборот;
- ученик пропевает ритмический рисунок (синкопы) и сопровождает хлопками.

В одной работе нет возможности останавливаться на методике воспитания таких сложных – метро – ритмических элементов как: фермата, цезура, темпо – рубато и т.д. Процесс овладения инструментом и развитие исполнительской техники создаёт благоприятную среду для развития музыкально – ритмического чувства. При разучивании произведений мы используем приёмы и методы, которые воздействуют и на музыкально – ритмическое сознание:

1. просчитывание исполняемой музыки. Счёт помогает разобраться в ритмической структуре, облегчает соизмерение различных длительностей, выявляет метрические опорные доли. Считать следует избирательно и от счёта вслух следует переходить к счёту «про себя», а затем к одному лишь внутреннему ощущению равномерно чередующихся долей;
2. простукивание - прохлопывание метроритмических структур, сосредотачивает внимание на ритмических моментах, рукой можно отбивать счёт, а мелодию напевать;
3. дирижирование удобно применять при пении мелодий, оно в таком случае заменяет собой счет вслух. Но у дирижерского жеста есть еще одно преимущество по сравнению с другими способами развития ритма: он связан с

пластикой, с движением. И именно поэтому дирижирование чрезвычайно полезно не только тем, кто поет, но и тем, кто играет на любом инструменте, поскольку воспитывает точность движения и волю;

4. игра в ансамбле даёт ученику лучше почувствовать форму и содержание своей мелодии, приучает его играть ритмично. При игре в ансамбле достигается синхронность движения, одновременность и согласованность игры.

В развитии музыкально – ритмического чувства мы используем такие приёмы, как счёт вслух, простукивание, лёгкие и мерные похлопывания по плечу музицирующего ученика, разного рода жестикуляции и т.д. Игра преподавателя оказывает положительное воздействие на обучающегося и помогает ему устранить ритмические погрешности, оживить вялое по движению ученическое исполнение.

Итак, периоду воспитания чувства ритма принадлежит весьма существенная роль. Именно в этот период определяются перспективы обучения музыке.

2.3 Развитие музыкальной памяти, приёмы, методы

Запомнить музыкальный текст, выполнить все стилевые, редакторские и композиторские пожелания возможно только при условии хорошо развитой музыкальной памяти. Известно, что процесс выучивания музыкального произведения на память, в педагогической практике оставлен без надлежащего руководства со стороны педагога. Это приводит к тому, что ученик остаётся с данной проблемой один на один, и решает её в меру своих сил и возможностей, зачастую, путём многократного повторения с постоянным подглядыванием в нотный текст, с надеждой на то, что в следующем проигрывании в памяти что-то останется. Устойчивый положительный результат с помощью такого способа работы над музыкальным произведением не может быть обеспечен.

Поэтому, развитию памяти, важно уделять самое пристальное внимание с первого года обучения. Ученика следует приучать учить пьесу наизусть по строению мотива, фразы, характеру движения. К примеру, нужно учить наизусть ежедневно по три-четыре строчки пьески. Поэтому, к каждому уроку ученику надо давать небольшие задания по выучиванию нескольких небольших пьесок или частей произведений. Обучающемуся необходимы ежедневные домашние занятия. Авралом ничего сделать нельзя. Рост всегда происходит незаметно. Важно систематически повторять ранее изученные произведения. Это и есть путь к достижению наилучших результатов.

Процесс запоминания должен быть сознательным и кроме двигательной памяти, в нём принимают участие зрительная, слуховая и аналитическая память. Ученик должен знать строение произведения; иметь ясное представление обо всех музыкальных элементах - интервалах, аккордах, фразах, пассажах и т.д. Чем яснее его музыкальное представление, тем легче и надёжней будет усвоено и выучено на память произведение.

Заучивать на память полезно фразами, предложениями, частями. Неблагоразумно учить целую пьесу сразу, останавливаясь лишь время от времени, чтобы поправить какую-либо погрешность. Желательно вообще не допускать погрешностей – уже в первый миг запомнить то, что написано в нотном тексте. А это возможно лишь тогда когда памяти поверяется столько, сколько она в состоянии усвоить в данное время.

Другое важное условие надёжного запоминания - разучивание в медленном темпе. Как бы ни была сильна музыкальная память учащегося, он не может перескочить этапа медленного упражнения на память. Лишь тогда его память усвоит все музыкально-технические элементы произведения. Полезно, даже после того, как произведение игралось много раз в нужном темпе, упражняться время от времени в медленном темпе. Это помогает освежить музыкальные представления, уяснить всё, что могло с течением времени ускользнуть от контроля сознания. Установление «опорных точек» для памяти, например, начала фразы или периода, появления новой тональности, важного момента в развитии произведения, помогает уверенному запоминанию, уменьшает риск сбиться из-за каких-либо случайных погрешностей или упущения некоторых подробностей. Опорные точки памяти очень полезны в концертном исполнении, особенно для учащихся, склонных волноваться перед публикой.

Основные методы развития музыкальной памяти

1. Метод запоминания по И. Гофману. В рекомендациях берется за основу известная триада «Вижу - слышу - играю». После первого ознакомления начинается детальная проработка произведения - вычленяются смысловые опорные пункты, выявляются трудные места, выставляется удобная аппликатура, в медленном темпе осваиваются непривычные исполнительские движения. На этом этапе продолжается осознание мелодических, гармонических и фактурных особенностей произведения, уясняется его тонально-гармонический план, в рамках которого осуществляется развитие художественного образа. Непрестанная умственная работа, постоянное вдумывание в то, что играется - залог успешного запоминания произведения наизусть. «Хорошо запоминается только то, что хорошо понято». Подобный способ запоминания развивает музыкально-слуховые и двигательные представления, мышление и зрительную память. Увиденное должно быть понято и услышано.

2. Согласно другой точке зрения, принадлежащей крупным музыкантам-исполнителям (Г. Г. Нейгауз, К. Н. Игумнов, С. Т. Рихтер, Д. Ф. Ойстрах, С. Е. Фейнберг), запоминание не является специальной задачей исполнителя. В процессе самой работы над художественным содержанием произведения оно запоминается без насилия над памятью.

3. Быстрота и прочность заучивания оказываются связанными с рациональным распределением повторений во времени. По данным С. И.

Савшинского, «заучивание, распределенное на ряд дней, даст более длительное запоминание, чем упорное заучивание в один прием. В конце концов оно оказывается более экономным: можно выучить произведение за один день, но оно забывается едва ли назавтра». Поэтому повторение лучше распределить на несколько дней. Наилучшие результаты запоминания оказываются, как показывают исследования, при повторении материала через день.

4. Метод запоминания по В. И. Муцмахеру. Умение быстро заучивать пьесу наизусть становится серьезнейшей проблемой на уроке, время которого ограничено. Запоминание пьесы осуществляется обычно двумя способами. В первом случае произведение или фрагмент из него заучивается с начала до конца отдельными отрывками, постепенно каждый следующий отрывок присоединяется к предыдущему, выученному ранее. Но можно учить и иначе: вначале анализируется весь материал, вычленяются определенные фразы, предложения, устанавливается их сходство и различие, составляется схема их распределения в мелодии. Фразы заучиваются отдельно. Объем этих фраз чаще всего бывает небольшой, поэтому они запоминаются быстрее, чем предложения. На практике чаще всего применяют первый способ заучивания.

Важно создать благоприятную психологическую обстановку для занятий ученика на уроке, находить слова поддержки для новых творческих начинаний, относиться к ним с симпатией и теплотой.

Заключение

В Методических рекомендациях, на основе анализа специальной литературы, была раскрыта специфика музыкальных способностей; выявлены особенности их развития на занятиях в классе медных духовых инструментов; предложены методы и приёмы по развитию музыкальных способностей в процессе исполнительства на духовых инструментах. К музыкальным способностям относятся музыкальный слух, музыкально – ритмическое чувство, музыкальная память. В нашей работе мы попытались подчеркнуть всю важность выявления и развития музыкальных способностей. Применяемые в классе медных духовых инструментов при работе с юными музыкантами методы и приёмы развития музыкальных способностей, разнообразны. Использование данных приемов и методов, влияющих на развитие музыкальных способностей, приводит к качественному развитию способностей. Духовые инструменты дают большие возможности для развития музыкальных способностей у обучающихся. Музыкальный слух, чувство ритма, и музыкальная память в процессе обучения игре на духовых инструментах поддаются хорошему развитию и укреплению. Воспитание музыкальных способностей детей будет эффективным лишь в том случае, если оно будет представлять собой целенаправленный процесс, в ходе которого решается ряд частных педагогических задач, направленных на достижение конечной цели.

Список литературы

1. Арбан Ж.Н. Школа игры на трубе. М.: Музыка, 1970
2. Блажевич В.М. Школа игры на тубе. М.: Музыка, 1989
3. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности. — М., Издательство «Институт психологии РАН», 1997
4. Ветлугина Н.А. Музыкальное развитие ребёнка. М., Просвещение, 1968
5. Выготский Л.С. Педагогическая психология. – «АСТ», 2005
6. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. – М.: Таланты – 21 век, 2004
7. Михайлова М.А. Развитие музыкальных способностей детей. Ярославль, Академия развития, 1997
8. Митронов А.П. Школа игры на трубе. Ленинград: Музыка, 1986
9. Муцмахер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения фортепиано. «Музыка». 1984 г.
10. Мясоедова Н.С. Музыкальные способности и педагогика. М., «Прест», 1997
11. Назайкинский Е.В. «О музыкальном темпе». - Москва: Музыка 1965
12. Тарас А.Е. Психология музыки и музыкальных способностей. «АСТ», 2005
13. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей. М.: Педагогика, 1988
14. Теплов Б.М. Избранные труды. — М.: Педагогика, 2005 (тт. 1—2)
15. Усов Ю.В. Методика обучения игре на трубе: уч. пособие. М.:Музыка, 1984
16. Федотов А.В. Методика обучения игре на духовых инструментах. М.: Музыка, 1975
17. Холопова В.Н. «Музыкальный ритм» - М.: Музыка, 1980
18. Цыпин Г.М - Музыкальная педагогика и исполнительство / Направление: учебное пособие М. Просвещение", 2014