

Министерство образования Республики Беларусь  
Государственное учреждение образования  
«Средняя школа №168 города Минска»

# **РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА МЕТОДАМИ ПОДБОРА И ТРАНСПОНИРОВАНИЯ С МЛАДШИМИ ШКОЛЬНИКАМИ**

Методический проект в области музыкального искусства  
**Диплом третьей степени**

Исполнитель проекта  
учитель по классу фортепиано  
**Гиль Диана Ильдаровна**

Минск, 2016

## **Краткая аннотация к методическому проекту**

**Тема проекта** «Развитие музыкального слуха методами подбора и транспонирования с младшими школьниками»

**Тип учреждения образования:** ГУО «Средняя школа №168 г. Минска»

**Возраст учащихся, класс:** 1-4 классы

### **Актуальность проекта**

В процессе творческих видов работ активно развивается слух, пианистический аппарат, развивается мышление и прививается самостоятельность. Привитые желание и умение творить скажутся в любой сфере деятельности ребенка.

**Цель проекта** развитие музыкального слуха и творческой активности учащихся методами подбора и транспонирования.

### **Задачи проекта:**

1. Рассмотреть феномен музыкального слуха и методы развития его видов.
2. Формирование пианистических навыков с помощью подбора и транспонирования.

### **Практическая значимость представленного проекта**

Последовательно расписан начальный этап обучения музицированию, указаны направления дальнейшей работы с приложением нотных материалов.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

## Оглавление

Введение.....	4
<b>ГЛАВА 1. Теоретико-методологические основы развития музыкального слуха на начальном этапе обучения музыке</b>	
1.1 Феномен музыкального слуха.....	5
1.2 Методы и средства развития музыкального слуха в учебном процессе.....	6
1.3 Психолого-педагогические особенности детей младшего школьного возраста.....	8
1.4. Подбор и транспонирование в начальном музыкальном обучении.....	10
<b>ГЛАВА 2. Методика развития музыкального слуха на основе подбора и транспонирования</b>	
2.1 Особенности развития музыкального слуха на начальном этапе обучения.....	12
2.2 Позиционная игра как средство развития «слышащей руки».....	15
2.3. Транспонирование как метод развития слуха.....	16
Заключение.....	21
Список использованной литературы.....	23
Приложения .....	26

## Введение

Перемены, происходящие в общественной жизни нашей страны, в значительной степени затронули систему образования и культуры. Стала очевидной возрастающая роль развивающих моделей обучения, способствующих воспитанию устойчивого интереса учащихся к обучению. Наше общество нуждается в активных и творческих людях. Как разбудить в наших детях интерес к самим себе? Как заставить душу «трудиться»? На это и должна быть направлена вся деятельность преподавателя.

Большая роль в развитии духовной культуры подрастающего поколения отводится учреждениям дополнительного художественного образования, призванным приобщать детей к эстетическим ценностям, развивать творческие способности, формировать позитивные аксиологические ориентиры. Огромным духовно-нравственным потенциалом обладает музыка как вид искусства, который, являясь формой эстетического освоения бытия, отражает в звуковых образах многообразие жизненных явлений и таким образом способствует художественному познанию мира.

Все мы знаем, что, занятия музыкой развивают общие умственные способности человека. Доказано, что дети, обучающиеся музыке, имеют лучшую вербальную (словесную) память, которая сохраняется долгие годы после прекращения музыкальных упражнений. Благодаря занятиям музыкой можно развить творческие способности любого человека. «Удобрения обогащают землю и позволяют зернам прорасти, и точно так же музыка пробуждает в ребенке силы и способности, которые иначе никогда бы не расцвели» – так считал Карл Орф.

После поступления в школу на первые уроки дети приходят с большим интересом, но за годы учебы у многих этот интерес пропадает. Главная беда классической системы образования состоит в том, что она нацелена на воспроизводство системы навыков вне всякой зависимости от склонностей и способностей детей, вне какой-либо зависимости от духа времени.

На сегодняшний день заставить учиться "из-под палки" невозможно, можно только заинтересовать. Одним из основных направлений современной фортепианной педагогики является такое: «Всех без исключения надо так обучать, чтобы они могли и хотели стать музицирующими любителями.»

Задачи музыкального воспитания решаются интереснее, шире, с учетом развития творческих умений и способностей. Пройдя через собственное творчество, узнав законы элементарной музыки, можно предположить, что ученик будет подготовлен к общению с музыкальной культурой в целом, куда он войдет как неотъемлемая ее часть.

Это в какой-то степени игра, но это еще и труд, поэтому привитое желание трудиться, воспитанная потребность в собственном творчестве будут затем перенесены на более широкие области.

# **Глава 1. Теоретико-методологические основы развития музыкального слуха на начальном этапе обучения музыке**

## **1.1 Феномен музыкального слуха**

Музыкальная деятельность отличается особой спецификой и предполагает наличие целого ряда качеств, необходимых для ее осуществления: природных музыкальных задатков, эмоциональной чуткости и восприимчивости, развитой психомоторной сферы и пр. По мнению большинства музыкантов-педагогов, успешность музыкальной деятельности во многом зависит от наличия музыкального слуха, поэтому изучению данного феномена уделяется пристальное внимание в научной музыкально-психологической и педагогической литературе.

Музыкальный слух – совокупность способностей, необходимых для сочинения, исполнения, и активного восприятия музыки.

Музыкальный слух включает в себя несколько видов: звуковысотный, мелодический, полифонический, гармонический, тембро-динамический, внутренний (музыкально-слуховые представления). Существует еще и вокальный слух, то есть способность правильно интонировать, но его несовершенство может компенсироваться внутренним слухом.

Проблеме развития музыкального слуха посвящены труды многих отечественных и зарубежных ученых: педагогов, психологов, акустиков. В психофизиологической акустике особенности восприятия музыкальных звуков органом слуха рассматривали Г.Гельмгольц, К.Штумпф. Концепция зонной природы музыкального слуха предложена Н.А.Гарбузовым, теория зависимости звуковысотного восприятия от гармонического спектра звука разработана А.А.Володиным. Исследованием особенностей функционирования и внешнего проявления музыкального слуха, разработкой его структуры и типологии, изучением различных видов слуха занимались ведущие ученые в области музыкальной психологии и педагогики (Ю.Б.Алиев, Л.Л.Бочкарев, А.Л.Готсдинер, Е.В.Давыдова, В.И.Кауфман, Е.А.Мальцева, Е.В.Назайкинский, А.Л.Островский, СЕ.Оськина, Г.С.Ригина, В.А.Серединская, Г.Р.Фрейдлинг и др.). Особенности взаимоотношения музыкального и речевого слуха рассматривали Б.Г.Ананьев, Ю.В.Гиппенрейтор, АН.Леонтьев; как активный слухомышечный процесс слух изучали А.Л.Еотсдинер, ЛА.Мазель, В.П.Морозов, Е.В.Назайкинский, Г.Р.Фрейдлинг и др.

Многие ученые рассматривали развитие музыкального слуха как необходимое условие полноценного восприятия музыки (Г.В.Ананченко, В.К.Белобородова, Г.С.Ригина, Н.М.Черноиваненко); успешного осуществления музыкальной деятельности (Л.Л.Бочкарев, Е.В.Давыдова, М.Майкапар, Н.А.Римский-Корсаков); интенсивного развития творческих способностей (В.В.Кирюшин, М.Мальцев, Г.И.Шатковский). Вопросы развития музыкального слуха на основе образного восприятия музыки посвящены работы Г.В.Ананченко, В.В.Кирюшина, Е.ДКритской, И.Науменко, АН.Мясоедова.

## 1.2. Методы и средства развития музыкального слуха в учебном процессе

Все дети рождаются с предпосылками музыкального слуха, а возможности его развития практически безграничны. Успешное развитие слуха зависит от многих факторов, но особенно от своевременного как можно более раннего погружения в мир музыки. Условиями развития слуха являются настроенный инструмент и подпевание.

Для каждой разновидности слуха существуют свои методы развития, хотя они тесно связаны друг с другом. Так для развития звуковысотного слуха рекомендуется:

- унисон с инструментом,
- дублирование голосом играемой мелодии во время игры,
- пропевание одного из голосов (полифонии),
- небыстрое чтение с листа с одновременным анализом и определением интервалов, аккордов,
- чередование пения и игры по фразам (Нейгауз),
- пропевание тем и мотивов до игры.

Для мелодического слуха полезно:

- проигрывание мелодии без сопровождения,
- воспроизведение мелодии на более простом сопровождении,
- исполнение аккомпанемента и пропевание мелодии, желательно «про себя», – укрупненное по звуку проигрывание мелодии на аккомпанементе пианиссимо (Н.Метнер)

Гармонический слух поможет развить :

- проигрывание в медленном темпе с вслушиванием до понимания склада композиции, ее модуляционного плана, мелодического и гармонического содержания, выводя из этого фразировку, оттенки, педаль и т. д.

– извлечение из произведений «спрессованных» гармоний и последовательное «цепочечное» проигрывание их на клавиатуре (Оборин, Нейгауз),

– арпеджированное исполнение новых или сложных аккордовых образований. Метод дробления, упрощения, облегчения усвоения.

– варьирование, видоизменение фактуры при сохранении гармонической основы. Перенос мелодии и сопровождения в разные руки, изменение расположения аккордов. (Баренбойм, Блуменфельд).

– подбор гармонического сопровождения к мелодиям, игра с листа цифрованного баса, гармонизирование заданной мелодии.

Развитие внутреннего слуха - одна из главных и очень сложных задач: «Способность к мысленному представлению тонов и их отношений без помощи инструмента или голоса» (Римский-Корсаков), способность оперирования слуховыми представлениями. Лучшими методами развития внутреннего слуха являются подбор и транспонирование, а так же: -

исполнение в замедленном темпе с установкой на предслышание последующего материала.

–проигрывание способом «пунктира»: фраза вслух, фраза « про себя» и при этом сохранять слитность движения.

–беззвучная игра на клавиатуре- пальцы слегка дотрагиваются до клавиш, -прослушивание малоизвестных сочинений с прочитыванием текста одновременно.

–освоение музыкального материала «про себя». «Ты должен себя развивать, чтобы понимать музыку, читая её глазами». (Р.Шуман).

–выучивание пьесы или её куска глазами наизусть , а лишь затем его осваивать на клавиатуре.

Творческая работа труднее механической, так как тренировать ухо труднее, чем пальцы.

Воспитание и развитие музыкального слуха можно разделить в этом смысле на два необходимых и последовательных этапа.

Первый этап – от слухового опыта и ассоциаций - к теоретическим знаниям, то есть воплощение звучания в теорию.

Формула:

Звучание (слуховой опыт)→Ассоциации→Теоретические знания

Второй этап - это обратный адрес, то есть воплощение теории в звучание. Формула:

Теоретические знания →Ассоциации (припоминание теоретическое)→

Припоминание(интонационное)→Воспроизведение

Сейчас разговор пойдёт только о втором этапе, в котором в большей степени присутствует припоминание.

Мы затронем только некоторые формы работы, с которых и начинается привитие навыков осмысленности каких-либо действий, то есть проведение определённой умственно-слуховой работы, предшествующей любому действию.

Привычка припоминания, особенно на начальной стадии развития музыкального слуха, важна не только как средство, активизирующее музыкальное мышление ребёнка, но и как активная, постоянная тренировка его слуха, ибо мало для развития слуха только понять, что для этого требуется. Именно за этим осознанием и должна следовать тренировка слуха, что и даёт припоминание. И чем чаще в работе присутствует припоминание, тем интенсивней эта тренировка.

Задача развития музыкального слуха учащихся детских школ решается, главным образом, в рамках учебного предмета сольфеджио. Педагогами-практиками разработан обширный теоретический и учебно-методический материал, содержащий самые разнообразные методы и приемы развития музыкального слуха: через восприятие музыки, в процессе игры, движения, пения, творческой деятельности и т.д. (Л.М.Абелян, Н.Д.Баева, А.В.Барабошкина, П.Ф.Вейс, Е.В.Давыдова, М.Т.Картавцева, В.В.Кирюшин, М.А.Котляревская-Крафт, Л.И.Лехина, Ж.Л.Металлиди,

И.И.Москалькова, Т.Л.Стоклицкая, Л.М.Третьякова, Г.И.Шатковский, Б.И.Шеломов и др.).

### **1.3. Психолого-педагогические особенности детей младшего школьного возраста**

Младший школьный возраст называют вершиной детства. Ребенок сохраняет много детских качеств: легкомыслие, наивность, взгляд на взрослого снизу-вверх. Но он уже начинает утрачивать детскую непосредственность в поведении, у него появляется другая логика мышления. Учение для него - значимая деятельность. В школе он приобретает не только новые знания и умения, но и определенный социальный статус. Меняются интересы, ценности ребенка, весь уклад его жизни. Маленький школьник с увлечением играет, и играть будет еще долго, но игра перестает быть основным содержанием его жизни.

Благодаря обобщению переживаний, в 7 лет появляется логика чувств. Переживания приобретают новый смысл для ребенка, между ними устанавливаются связи, становится возможной борьба переживаний.

Начавшаяся дифференциация внешней и внутренней жизни ребенка связана с изменением структуры его поведения. Появляется смысловая ориентировочная основа поступка – звено между желанием что-то сделать и разворачивающимися действиями.

Доминирующей функцией в младшем школьном возрасте становится мышление. Благодаря этому интенсивно развиваются, перестраиваются сами мыслительные процессы и, с другой стороны, от интеллекта зависит развитие остальных психических функций. Завершается наметившийся в дошкольном возрасте переход от наглядно-образного к словесно-логическому мышлению. У ребенка появляются логически верные рассуждения: рассуждая, он использует операции. Школьное обучение строится таким образом, что словесно-логическое мышление получает преимущественное развитие. У ребенка может доминировать один из типов восприятия окружающей действительности: практический, образный или логический,

В начале младшего школьного возраста восприятие недостаточно дифференцировано. Из-за этого ребенок иногда путает похожие по написанию буквы и цифры (например, 9 и 6). Хотя он может целенаправленно рассматривать предметы и рисунки, им выделяются, так же, как и в дошкольном возрасте, наиболее яркие, "бросающиеся в глаза" свойства, - в основном, цвет, форма и величина. Для того чтобы ученик более тонко анализировал качества объектов, учитель должен проводить специальную работу, обучая его наблюдению.

Память развивается в двух направлениях – произвольности и осмысленности. Дети произвольно запоминают учебный материал, вызывающий у них интерес, преподнесенный в игровой форме, связанный с яркими наглядными пособиями или образами-воспоминаниями и т.д. Но, в отличие от дошкольников, они способны целенаправленно, произвольно

запоминать материал, им не интересный. С каждым годом все в большей мере обучение строится с опорой на произвольную память.

В младшем школьном возрасте развивается внимание. В начале оно отличается небольшим объемом, малой устойчивостью – дети могут сосредоточенно заниматься одним делом в течение 10-20 минут (в то время как подростки – 40-45 минут, а старшеклассники – до 45-50 минут). Затруднены распределение внимания и его переключение с одного учебного задания на другое. Объем и устойчивость, переключаемость и концентрация произвольного внимания к третьему классу школы у детей почти такие же, как и у взрослого человека. Общими характеристиками всех познавательных процессов ребенка становятся их произвольность, продуктивность и устойчивость.

Комплексное развитие детского интеллекта в младшем школьном возрасте идет в нескольких различных направлениях:

1. Усвоение и активное использование речи как средства мышления.
2. Соединение и взаимообогащающее влияние друг на друга всех видов мышления: наглядно-действенного, наглядно-образного и словесно-логического.

3. Выделение, обособление и относительно независимое развитие в интеллектуальном процессе двух фаз:

подготовительной фазы (решение задачи: осуществляется анализ ее условий и вырабатывается план).

исполнительной фазы – этим план реализуется практически.

Основные виды деятельности, которыми большей частью занят ребенок данного возраста в школе и дома: учение, общение, игра и труд. Каждый из четырех видов деятельности, характерных для ребенка младшего школьного возраста: учение, общение, игра и труд – выполняет специфические функции в его развитии.

Одним из показателей творческого развития ребенка, в том числе и в музыке, является уровень художественно-образного мышления, уровень креативности.

#### **1.4. Подбор и транспонирование в начальном музыкальном обучении**

По мнению ученого А.Л. Маслова, вовлекать в творческую деятельность необходимо всех детей, а не только тех, кто обладает развитым музыкальным слухом, т.к. главной целью музыкального образования является не приобретение научных знаний, а развитие творческой активности учащихся.

«Необходимо ввести в программы всех отделений музыкальных школ элемент творчества. Не должно делать всех музыкантов композиторами, но необходимо, чтобы каждый мог произвести на языке своего искусства хотя бы простейшее выражение своих мыслей...» (Яворский Б. Л.)

По мнению ряда авторитетных педагогов, обучение методом творчества повышает творческий потенциал каждого человека. Конечно, у одаренных людей при одинаковом обучении со всеми творческий потенциал остается относительно более высоким.

Есть немало людей, окончивших музыкальную школу с неплохими отметками, которые через 2-3 года не могут воспроизвести на инструменте от начала до конца какой-либо пьесы: выученное забыли, а подбирать по слуху, читать незнакомое произведение с листа не умеют. Да что говорить, если даже среди преподавателей, т. е. профессионалов в музыке, подбирают по слуху единицы! А ведь это один из самых востребованных навыков в быту! Кроме того, творческие виды работ способствуют развитию музыкального мышления вообще и музыкального слуха в частности больше, чем разучивание готовых произведений.

Существует много теоретических исследований о важности формирования таких навыков, как подбор по слуху, транспонирование, чтение с листа и др. Есть школы, которые занимаются этим вопросом и многое сделали для того, чтобы приблизить уровень подготовки к требованиям дня, т. е. научить ребенка умению применять инструмент в повседневной жизни, а не только в стенах школы.

Вопросам важности включения музицирования в учебный процесс посвящены исследования Л.А. Баренбойма. Идеей воспитания в подрастающем поколении творческой активности пронизаны работы К. Орфа (1895-1982), считавшего, что развивать ученика можно только в непосредственном, живом, творческом музицировании, которое активизирует процесс познания: «...Кем бы ни стал в дальнейшем ребёнок - музыкантом или врачом, учёным или рабочим, задача педагогов – воспитывать в нём творческое начало, творческое мышление ... Привитые желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребёнка» Прогрессивные идеи К.Орфа:

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

Суть идеи Карла Орфа в познании музыки через активное импровизированное музицирование, которое соединяет музыку, речевые упражнения, театрализованную игру, пантомиму, танцы. Система Карла Орфа очень проста и позволяет начать обучение детей с трех лет. Проявляемый в настоящее время интерес к ней свидетельствует о происходящих в общественном педагогическом сознании больших изменениях. С одной стороны, стала определенной необходимостью преобразования самой концепции воспитания и образования, особенно в педагогике искусства, с другой, — появилась потребность в детских музыкально-образовательных заведениях не для профессионалов. В той или иной степени принципы орфовской педагогики ассимилированы во всех странах, которые сочли это нужным и необходимым.

Большой вклад развитие навыков любительского музицирования внесла Санкт-Петербургская детская музыкальная школа имени В. Андреева. На протяжении уже нескольких лет по всем специальностям введен курс «Программа творческого музицирования», которая направлена на развитие творческих способностей учащихся, развитие гармонического и мелодического слуха. Педагог – скрипач С. Мильтонян сделал занятия увлекательными благодаря использованию элементов игры и импровизации, творческих заданий. Чтению с листа посвящен игровой курс «Чтение с листа на уроках фортепиано» Т. и А. Камаевых. Методика интенсивного обучения игре на фортепиано «Аллегро» Татьяны Смирновой ставит своей целью «.. возродить такую чудесную традицию, как домашнее музицирование, воспитать хороший музыкальный вкус, расширить кругозор. Опыт показывает, что учащиеся, обучаемые по этой методике, играют разнообразный репертуар (классику, джаз, эстраду), импровизируют, сочиняют, и самое главное, они очень любят заниматься музыкой.

Музицирование предполагает владение различными навыками, приобретение которых невозможно без развития творческих способностей. Практически все педагоги сходятся в одном – необходимо активизировать самостоятельность учащегося. Помимо традиционной работы над пьесами и гаммами необходимо развивать музыкальное мышление путем различных творческих заданий. Конечно, восприимчивость к овладению подобными навыками зависит от природной одаренности ученика. Но если педагог с первых уроков развивает музыкальное мышление с помощью творческих заданий, в дальнейшем это принесет свои плоды даже с посредственным учеником. Использование таких видов работы, как подбор по слуху, транспонирование, сочинение, чтение с листа делают более тесной взаимосвязь специальности и теории музыки, повышают интерес к занятиям, развивают музыкальное мышление и прививают ученикам самостоятельность. А для начального периода обучения подбор и транспонирование по слуху являются главными видами работы, в течении которой развивается музыкальный слух, идет действенное ознакомление с

инструментом, происходит активное формирование пианистического аппарата.

## **2. Методика развития музыкального слуха на основе подбора и транспонирования**

### **2.1. Особенности развития музыкального слуха на начальном этапе обучения**

В работе с учениками я использую методики Баренбойма Л.А., Мальцева Шатковского Т.И., в которых подбор и транспонирование являются одной из основ фортепианного обучения, т.к. это способствует не только не только развитию звуковысотного слуха, но и умению связывать слуховые представления с расположения клавиш на клавиатуре.

С первого урока дети знакомятся с исходным принципом записи ритма: слог - ритмическая единица - записывается черточкой. Дети учатся записывать ритм предложенных слов, стишков, а также по записанному ритму найти «спрятанные слова». Короткие имена четвертных и восьмых ...нот (ТА, ТИ) позволяют читать ритмические рисунки без счета (1-и-2-и)(рис.1) « Саму школу, сами занятия с ребенком мы начинаем... с воспитания чувства временной упорядочности...» (Л. А. Баренбойм). Таким образом обучение получается поэтапным (по такому принципу осваивается фигурное катание, художественная гимнастика, балльные танцы и др.). Дети осваивают элементы, из которых складываются те или иные композиции. Естественно, что поэтапное обучение должно идти параллельно с поэтапным (от простого к сложному). Поэлементное обучение обеспечивает первый успех в обучении и дает возможность учителю поработать над разными слагаемыми музыкального обучения.(Есть известное педагогическое правило: хочешь, чтобы ребенок чему-то научился, -обеспечь ему первый успех)

### **III**

По выписанному отдельно от нотного текста рисунку ребенок играет с первого урока весь допотопный период, развивает пианистический аппарат и слух. [Принципиально важен вопрос, следует ли с самого начала учить ребенка играть по нотам. Ответ должен быть отрицательным: сложная система знаков, пока еще ничего не говорящих маленькому ученику, может отвлечь его от музыки, увести от творчества, затруднить координацию моторных навыков и слуха. Недаром такие крупные музыканты-педагоги прошлого как Леопольд Моцарт и Фридрих Вих, начинали занятия со своими учениками, пользуясь слуховым методом, а не на основе нотной записи. В соответствии со слуховым методом ученик уже на самых первых порах руководствуется принципом «слышу - пою» или «слышу - играю» (точнее, подбираю). Чем скромнее данные ученика, тем дольше и настойчивее следует работать с ним таким образом. К нотному периоду лучше всего идти,

постепенно формируя у ученика зрительные ориентиры в нотном тексте («графическое» восприятие), без монотонного заучивания.

Нотация вводится мной с записи песенки на двух линейках без ключа, что позволяет ребенку усвоить две важнейшие стороны звуковысотной записи: система звуковысотных знаков указывает на направление звуковой линии и на расстояние между звуками, а не только их абсолютную высоту. Это дает возможность играть от любой клавиши по записи на двух, трех и пяти линейках. Затем почти одновременно вводится «одиннадцатилинейная» система.

Подбор и транспонирование начинается с первого урока. Так, после знакомства с инструментом, регистрами, октавами, понятием «выше-ниже» с ребенком разучивается песня «Два кота» и тут же подбирается от «соль». По этой записи ребенок подбирает песенку от «фа», «до», «ре», всех остальных звуков. При пении песенок ребенок показывает рукой высоту звуков. Песенки «Не танцуем, не поем» (м.2) и «Мы танцуем и поем» (б 2) я разучиваю с детьми на уроке, когда мы знакомимся с черными клавишами и понятием «тон-полутон». Таким образом они на слух их различают характеризуют, поют показывая движение мелодии рукой (одинаковые в обеих песнях), подбирают от разных клавиш.

С. Мальцев разработал систему песенок и упражнений для транспонирования от всех клавиш. Приведу список песенок, которые я использую в работе с детьми на уроках фортепиано:

- Не танцуем, не поем (м.2);
- Мы танцуем и поем (б.2);
- Лепешки (б.2);
- Та-та два кота (м.3)
- У кота Воркота
- Ходит заяка
- Ой, звоны (б.3)
- Как под горкой
- Василек
- Кузнечик (ч.4)
- Курица (ч.5)
- Как пошли наши подружки
- Савка и Гришка
- Серенький козлик
- Бычок. и т. д.

По системе Баренбойма и Мальцева в помощь ученику я даю понятия тон-полутон, интервалов, что помогает ему обобщить освоенные слухом явления. Диапазон произведений я постепенно расширяю от 2,3 до 5-6 ступеней.). Предлагая первые песенки для подбора и транспонирования, следите, чтобы мелодия была поступенной (в пределах 5-6 нот), затем с терцовыми ходами, затем – со скачком на квинту с заполнением, по звукам трезвучия, со скачками на 6, 7, 8. Когда ученики с легкостью справляются с игрой песенок, мы подключаем бурдон в л. р. Затем можно перенести мелодию в л. р., а

бурдон -в пр.р. Нотный материал я так же использую из сборника Сиротиной «Подбираем аккомпанемент»(вып. 1,1-4 кл. Д.М.Ш.2001г.) Начинать работу следует с простых детских песен, пьес популярной, классической и современной музыки. То, что ученик играет пьесу или песню, которая у него «на слуху», побуждает его как можно лучше выполнять музыкальные задачи (подбор по слуху, чтение с листа, импровизация и т.д.). Ученик испытывает радость открытия, чувство удовлетворения от преодоления трудностей и достигнутого результата, что повышает его самооценку и желание самоутвердиться как личность в творческой музыкальной деятельности. Глубокая заинтересованность учащихся и возникающий в результате положительный фон обеспечивают при творческом характере педагогического воздействия большие успехи и в пианистической области.

Следует специально поработать над воспитанием у учащихся ощущения тяготения к тонике (за роялем или без рояля – мысленно). Например, окончание учащимся незавершенного музыкального примера, данного педагогом. Тонику ученик может пропеть или сыграть. Чтобы выработать у ученика ощущение тяготения доминантсептаккорда в тонику, можно транспонировать предлагаемый оборот в разные тональности (ученик играет начальный мелодический оборот и тонику, а педагог – доминантсептаккорд. В данной работе мне помогают игры-задания: «Допиши мелодию», («допой»), «доиграй»)

Вообще игры помогают в работе над разными задачами. Так на первом занятии с помощью игры «Море-небо» мне удалось подвести ученика к самостоятельному выводу, где на инструменте выше-ниже ,как это звучит, где граница между морем и небом . И это при том, что за инструментом я не сижу, а играет ученик(нажимает черные клавиши, слушает мой текст, старается найти границу).Игры «найди кляксу»,«выбери аккорд», «подбери пропущенный аккорд» развивают гармонический слух. Например, «игра в прятки» (отыскать мотив кукушки), разнообразные загадки и угадки , вечно ошибающийся Незнайка, «паровозик» из терций, «калейдоскоп» из кварт, песенки-чудесенки, которые поются ребенком, играют, транспонируются. Сюда можно отнести и сюрпризы «хитро» клавиатуры, которые слышны, но не видны, мелодии с «колокольчиком» (когда учитель играет основную мелодию, а ученик, изображая звон колокольчика, повторяет 2-3 ноты). Музыкальные игры желательно выписать на карточках, красочно их оформив.

Задача учителя – поощрять за «открытия», которые ученик начинает делать в мелодии, ритме, гармонии, форме.

Творческая раскрепощенность необходима учителю и ученику. Но вдохновение, словно птичка, которую не надо душить, повторяя «пой». Научиться этому в педагогическом творчестве и есть главный показатель мастерства и профессионализма.

Говоря о развитии навыков подбора по слуху, необходимо остановиться и на таком методе, как заучивании произведений наизусть. Рекомендую с

первых уроков предлагать ученику выучивать какую-либо мелодию наизусть методом подбора. По мере усложнения пьес (игра одной рукой, затем – двумя) будет развиваться и мелодический, и гармонический слух.

## **2.2 Позиционная игра как средство развития «слышащей руки»**

Отдельно необходимо сказать о воспитании «слышащей руки».

Мгновенная готовность рук ответить на любой приказ слуха, разумеется, не является врожденной способностью, а тренируется в течение всей предшествующей музыкальной деятельности. Полным ответом на вопрос о том, как формируется «слышащая рука» у пианиста, является вся теория и практика пианистической техники. Не пытаюсь дать здесь характеристику совокупности ее принципов (это отдельная тема, раскрытая в множестве специальных трактатов и методик), заострим внимание лишь на некоторых специфических приемах и методах тренировки, которые выработала для форсированного формирования «слышащей руки» историческая практика обучения импровизации.

Одним из самых старых и проверенных опытом поколений методических принципов является сохранение постоянной аппликатуры при исполнении одних и тех же звуковых последований и комплексов.

Психофизиологический смысл этого принципа понять нетрудно: следование ему направлено на скорейшее и эффективное формирование условно-рефлекторной связи между определенными звукоинтонациями и их комплексами и игровыми движениями рук на клавиатуре, необходимыми для реализации этих интонаций на инструменте.

Другим не менее важным принципом является исчерпывание в предварительной технической работе всех возможных комбинаций пальцев внутри пианистической позиции. Этот принцип был всесторонне проверен и опробован опытом крупнейших виртуозов-импровизаторов и фортепианных педагогов XIX в. (Клементи, Гуммель, Черни, Лист, Лешетицкий и другие). Реализация его в конкретных упражнениях вкратце может быть описана так. Сначала пальцы тренируются при неподвижном положении запястья. Для этого нажимают и придерживают одновременно все клавиши, составляющие фундамент данной пианистической позиции, и поочередно поднимается и опускается то один, то другой палец, исполняя соответствующую ноту. Я прикрываю руку ученика, чтобы он учился играть «без подглядки». Далее переходим к трелям поочередно всеми пальцами с разной акцентуацией, в разной громкости и в разном темпе; затем — к тремоло всевозможных видов, к двойным нотам и т. д. В процессе этой тренировки мало-помалу исчерпываются все возможные комбинации пальцев внутри данной позиции. Тем самым в основе технической тренировки будущего импровизатора оказываются комбинаторные принципы, что, кстати говоря, ясно осознается методистами. Тренировку описанными способами рекомендуется проводить во всех тональностях. Смысл этого требования понятен: при тотальном

транспонировании неподвижных позиций и при систематических упражнениях в игре постепенно образуются прочные слухомоторные связи между движением пальцев на определенные расстояния и звучанием тех или иных интервалов. (Заметим, что без транспонирования такая связь образоваться могла бы только по отношению к данной тональности и к данной топографии клавиш.) Результатом этой работы является свободная слухомоторная антиципация пальцами любых движений на любой нужный интервал: пальцы, находясь в любой позиции, обретают возможность не только «слышать» извлеченные и извлекаемые звуки, но и превосхищать и «слышать» ход вперед на любой интервал. Такая гибкая и вместе с тем прочная связь определенного движения пальцев и отпечатавшегося в долговременной памяти соответствующего звукового интервального или аккордового исследования и проявляется как «слышащая рука», с помощью которой ученик приобретает возможность мгновенно и без всяких затруднений воплощать предслышимое в реальное звучание. Достаточно высокая степень развития этого умения может быть определена, иными словами, как инструментальная техника импровизатора, его виртуозность. Не с каждым ребенком 7 лет можно активно заниматься развитием моторики. Но активно использовать его возрастные особенности для развития слухового внимания, воображения, сознательного транспонирования через слушание интервала, импровизирование и сочинение можно и нужно. Все это создает потребность в развитии техники, в выразительных средствах, – и фортепианные умения будут завоевываться учеником с большей охотой.

Позиционная игра является серьезным подспорьем в транспонировании и чтении с листа, т. к. позволяет оторвать внимание глаз от рук. Органичное существование ученика в пятиступенном звукоряде обеспечивает мягкое вхождение в семиступенный звукоряд.

### **2. 3. Транспонирование как метод развития слуха**

Транспонирование можно разделить на два способа: по слуху и по нотам.

О.В.Рафалович в работе «Транспонирование в классе фортепиано» дает советы, которые я использую на уроках:

- петь мелодию, показывая рукой ее направление;
- петь мелодию в различных тональностях при поддержке аккомпанемента;
- перед транспонированием найти устои, неустои, повторить ключевые знаки, сыграть гамму;
- определить, с каких ступеней начинать и заканчивать;
- познакомиться с гармонической фактурой.

Как я описывала выше транспонирование по слуху мы начинаем с первого-второго занятия, когда поем с рукой от разных звуков песенки-попевки, а затем ищем их на клавиатуре.(см. раздел 2.1)

Для транспонирования по нотам можно использовать следующую таблицу:

#	X	7
I	I	I
7	#	b
I	I	I
b	7	ЬЬ

Верхний ряд показывает изменения при повышении на полутон, нижний-при понижении. Знак 7-бекар.

Начинать занятия «игрой с интервалами» лучше со 2 полугодия, когда ученик накапливает материал для оперирования. В качестве тренировочных упражнений используются тональные секвенции, где интервал изучается по ступеневой величине, а заучивается по начальным мотивам знакомых песен Ребенок, занимающийся музыкой творчески, научится улавливать сходства и различия в нетрудных пьесках-песенках, приобретет навыки сознательного транспонирования через слушание интервала. Вот как это происходит: каждая новая мелодия воспринимается только слухом, ученик ее не видит, а только слышит в исполнении учителя, затем поет мелодию со словами, воспроизводит ее непосредственно и живо. После слухового анализа ученик поет, называя ноты-клавиши и смотрит, как записано. Запись сначала не первична, но она сопровождает процесс слухового запоминания и подкрепляет его. Затем все мелодии транспонируются и записываются. Транспонирование происходит по слуху, но с осознанием интервалов. Ученик играет то, что усвоил слухом. Может быть дано домашнее задание: спеть, сыграть, записать, проверить запись игрой.

Обучение транспонированию по нотам лучше начинать с одноголосия. Прежде всего, процесс транспонирования должен осуществляться сознательно, т.е. на основе предварительного анализа мелодии - ее лада, тональности, интервалики (обязательно с учетом при этом объема знаний, полученных в классе теории музыки). Только после такого разбора мелодии следует использовать ее в другой тональности. Этим транспонирование отличается от подбора мелодии на слух от другой ноты. Я стараюсь давать позиционные песенки, зачастую это 1-5 степени мажора, схему которого дети изучают попутно с транспонированием по слуху. Затем задачи постепенно усложняются, ученик начинает транспонировать мелодию с аккомпанементом, предварительно анализируя всю фактуру. Для облегчения работы на первых порах можно транспонировать «по частям», т.е. отдельно мелодию и аккомпанемент, соединяя потом их вместе. В дальнейшем же следует отказаться от «раздельного транспонирования». Постепенно воспитывается умение сразу же ощутить исполняемое произведение в новой тональности, что принципиально отличается от механического перенесения отдельных нот на ступень вверх или вниз. Следует иметь в виду, что в школьный период обучения транспонировать по нотам лучше в тональности с небольшим количеством знаков и не более чем на тон. Темп всех «операций» индивидуален и зависит от особенностей восприятия и запоминания (живее-медленнее), и других музыкальных и общих данных

ученика. Общим является требование к педагогу, организующему деятельность ребенка: не терять эмоциональности, интенсивности, пульса работы. Дети часто опережают взрослых в раскрытии образа, в придумывании сюжета, в изобретательности.

После знакомства с интервалами нужно научиться их быстро находить и строить. В этих заданиях поиск ведет активный слух. Хорошо использовать придумывание загадок, считалок, дразнилок разного рода. Хорошо их произносить ритмослогами и записывать. Интервал может стать материалом импровизации и включать в себя и пианистическую задачу: умение глубоко, гибко, на легато, с выразительным усилением и уменьшением звучности сыграть звуковую последовательность.

Вслед за транспонированием правой рукой песенки включается аккомпанемент левой руки. Путь работы с учеником над сопровождением может быть разбит на две стадии:

1. Ритмический рисунок аккомпанемента, который может:

- совпадать с пульсирующими долями;
- подчеркивать сильную или сильные доли тактов;
- представлять собой остинато, построенное на характерном ритме мелодии.
- заполнять длинные ноты и паузы мелодии.
- Полиритмичный рисунок.

2. На этой стадии надо продумать вопрос о звуковысотном составе аккомпанемента. Это могут быть на начальном этапе обучения квинты и опевания их звуков. Здесь я сравниваю квинту с окошком со ставнями, которые по очереди открываются. Вверх квинту открываем на б.2, получаем б.б., что является прообразом  $Sb/4$ . Открывая квинту вниз на м.2., получаем м. б., прообраз  $Dб$ .

- терции (здесь так же возможно «открывание» до кварты)
- остинато, построенное на каком-то мелодическом звене песни;
- интервалы, заимствованные из интервального состава мелодии;
- элементы имитации;
- квинта или октава в разном ритмическом оформлении в зависимости от размера, жанра, стиля.

Далее мы делаем подготовительное упражнение: уже знакомые квинты и сексты заполняем недостающими звуками, чтобы получить полноценные  $S$  и  $D$  (упражнение из методики Мальцева).

После подготовительного упражнения можно использовать в аккомпанементе:

- трезвучия главных ступеней;
- обращения трезвучий;
- чередование баса и аккорда (например, основной тон и терция);
- септаккорды и их обращения;
- различные виды арпеджио;
- аккомпанемент смешанного типа.

Я стараюсь не ограничивать детей в подборе всего, что им нравится. Для того чтобы подобрать аккомпанемент к любой песне, необходимо:

- хорошо выучить мелодию, несколько раз проиграть и пропеть её;
- играя мелодию, определить, какие её звуки аккордовые, требующие гармонической поддержки, а какие - неаккордовые;
- подобрать аккорды. Если возникает трудность с каким-либо звуком, найти аккорды, имеющие его в своём составе, и выбрать из них наиболее подходящий;
- обратить внимание на альтерированные звуки, они могут быть признаком отклонения или модуляции;
- секвенция в мелодии может указывать на отклонения;
- при подборе аккордов используются не только основные виды, но и обращения, чтобы смена аккордов выглядела плавной и естественно. Для того, чтобы ученик лучше слышал аккорды как созвучия и легче ориентировался в подборе аккомпанемента, ему полезно привыкать к игре трезвучий, септаккордов и их обращений четырехголосно двумя руками, сначала в тесном расположении. В процессе обучения надо ознакомить ученика с необходимыми правилами гармонизации:
- смена аккордов происходит не слишком часто, обычно на сильных долях такта;
- в очень медленных темпах смена гармонии в мелодии возможна на каждую долю;
- затакт чаще всего не гармонизируется;

Следующий этап работы проводится с использованием любых детских сборников. Правая рука играет по нотам, левая рука - по буквенным обозначениям аккордов. Возможно применение клавишного синтезатора.

Как показывает практика, ученики быстрее запоминают обозначения аккордов, опираясь на порядок букв английского алфавита:

эй	би	си	ди	и	эф	джи
A	B	C	D	E	F	G
ля	си	до	ре	ми	фа	соль

Гармонический анализ, ведущий к развитию ладогармонического мышления и развитию внутреннего слуха, облегчит задачу приобщения ученика к импровизации и элементарному сочинению, позволит ему быстрее заучивать текст наизусть, опираясь не только на двигательную, но и ладогармоническую память, ускорит формирование умения подбирать по слуху. Анализ музыкальной формы, анализ типов развития тематического материала расширит представление ученика о содержании музыкального произведения и, тем самым, заложит основу для поиска индивидуальной трактовки. Всесторонний музыкальный анализ изучаемых произведений, выполненный учеником, позволит освоить теоретические знания через практическую деятельность – что, в свою очередь, приведёт к более осознанной работе над произведениями и повысит профессиональный

уровень исполнительства, научит анализировать, обобщать, понимать закономерности и особенности музыкального языка.

У творческих заданий есть начало, но нет конца. Предлагаемые музыкальные задания могут бесконечно продолжаться и варьироваться. Учитель, познавший «сладость» творческой работы, осмысливший ее принцип, не сможет остановиться. Дальнейшее развитие творческие способы работы получают в разучивании фортепианного репертуара. Игра со звуками, опыты самостоятельного оперирования музыкальным материалом, сближение композиторского и исполнительского начал помогают постепенному формированию художественного мышления.

И при чтении с листа, и при транспонировании необходимо выработать у учеников умение смотреть вперед не меньше, чем на полтакта. Транспонирование – своего рода инструмент мышления. Только тогда ученик начинает думать, когда стоит задача перевода в другую тональность. Полезно интересно транспонировать в четыре руки с педагогом. Дидактический материал: карточки с интервалами, карточки с ритмическими схемами, карточки с музыкальными играми-тестами, секвенциями, гармоническими оборотами, цепочками, карточки с обозначениями аккордов от разных звуков.

## Заключение

Шнабель писал: «Будь я диктатор, я изъясил бы из словаря термин «упражнение» и заменил его «музицированием». Это было на рубеже 19-20 веков, когда начинающие музыканты «зазубривали» сухие, неинтересные упражнения, выучивали только в данной тональности и тщательно ее оттачивали. Но так было не всегда. До середины 18 века, когда инструментом музыкантов был еще клавесин и клавикорд, к ним предъявлялись следующие требования:

- легко и по всем правилам исполнять пьесы,
- импровизировать,
- без подготовки разрабатывать тему, соблюдая правила мелодии и гармонии;
- транспонировать в любую тональность;
- всякое произведение сыграть с листа, (независимо от инструмента, для которого оно написано);
- безупречное владение генерал-басом (гармонией);
- исполнять по цифрованному басу произведение с любым количеством голосов.

Сегодня элементы творчества входят в программы большинства и музыкальных, и образовательных курсов, так как только активная музыкальная деятельность, только практика музицирования может явиться основой музыкального воспитания и способна привести к подлинному переживанию-пониманию музыки. В России еще в 20-е годы Борис Владимирович Астафьев и Болеслав Леопольдович Яворский заложили основы системы музыкального воспитания, неотъемлемой частью которой явилось детское творчество как путь к наиболее естественному овладению музыкальной речью. Аналогичные принципы вызревали и в других странах. Широкую популярность получили, в частности, музыкально-педагогические системы Карла Орфа (Германия), Белы Бартока и Золтана Кодая (Венгрия), труды известных педагогов Мориса Мартено (Франция), Мюррея Шафера (Канада), опыт японской и других школ музыкального воспитания. На протяжении работы в школе я пришла к выводу, что лозунг «За деятельностное обучение», выдвинутый К.Орфом, приносит положительные результаты. Овладевая языком музыки, познавая из урока в урок средства ее выразительности и применяя их в своей исполнительской практике, дети и разумом, и чувствами вовлекаются в творение музыки.

Занятия подбором по слуху, транспонированием, сочинением и импровизацией в доступной для ребёнка форме – важный компонент обучения музыке, одна из основных тенденций современной музыкальной педагогики. Транспонирование способствует закреплению навыка чтения с листа методом «графического восприятия», развивает все виды памяти (слуховую, зрительную, пальцевую и др.), совершенствует слух, при этом осваиваются теоретические знания по гармонии в практической деятельности, появляются

навыки свободного владения инструментом, без чего невозможно перейти к сочинению и импровизации.

Развитие навыков с развитием слуха и есть обучение. От слухового воображения зависит всё, а игра, используя память рук и глаз- это «антислуховая» педагогика(Теплов). Золтан Кодай требовал, чтобы хороший музыкант обладал развитым слухом, развитым интеллектом, развитыми чувствами и развитыми руками. Все эти четыре элемента должны находиться в равновесии, ни один не должен доминировать. Ученик- музыкант должен не только научиться читать написанную музыку, но и говорить ее языком. «Музицирование» включает в себя освоение комплекса различных видов музыкальной деятельности, что ведет их к взаимному обогащению и развитию. Становление ребёнка, школьника как творца, как художника (а это и есть развитие духовной культуры) невозможно без развития фундаментальных способностей – искусства слышать, искусства видеть, искусства чувствовать, искусства думать. «Творчество только тогда можно назвать этим словом, когда идет постоянное созидание нового с риском ошибиться и потерять неудачу.» Как гласит старая мудрость, творчество-лучший учитель. Все творческие задания вызывают у детей определенный эмоциональный настрой на художественно-творческую деятельность, подготавливают к встрече с прекрасным, неожиданным, интересным.

Б.П.Никитин, автор развивающих игр для детей, считает творческим только такие задачи, в которых нужно самому найти решение. Самостоятельное действие в новой ситуации и есть суть творчества.

Что же будет новым для ребенка, впервые открывающего неведомый мир знаний? Творчество – вовсе не сумма знаний, а особое состояние души, свойство характера и особая направленность интеллекта. Важна также определенная зависимость между интеллектом и деятельностью. Здесь требуются такие качества ума, как умение сопоставлять и анализировать, умение комбинировать–все то, что в совокупности и составляет творческие способности.

Еще одно неоспоримое условие: творчество возникает там, где умеют любое дело из необходимости превратить в умение. Интересное, развивающее любознательность обучение и есть творческое. В таком процессе не сила послушания на первом месте, а радостное переживание и удовольствие. За этим стоит усилие и подлинно напряженный труд. Занимаясь музыкальным творчеством, человек творит не только музыку, но и прежде всего себя.

Издавна известно, что научить творчеству невозможно, но научить творчески работать – вполне выполнимая задача. Творческое начало органически присуще детям в различной степени. Задача педагога–поддержать и развить эти задатки.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 1.Абдуллин Э.Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе: Пособие для учителя. - М.: Просвещение, 1983. -111с.
- 2.Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. - М.: Владос, 2000. - 334 с.
- 3.Алиев Ю.Б. Формирование и развитие гармонического слуха школьников и подростков в процессе восприятия музыки// Белобородова В.К., Ригина Г.С., Алиев Ю.Б. Музыкальное восприятие школьников/ Под ред. М.А.Руммер. - М.: Педагогика, 1975. - 124-159.
- 4.Апраксина О.А. Методика музыкального воспитания в школе. - М.: Просвещение, 1983.- 222 с.
5. Арчажникова Л. Г. Методика музыкального воспитания. - М.: МГЗПИ, 1990.- 50 с.
6. Бартенева Л.Б. О музыкальной грамотности школьников// Музыкальное воспитание в школе / Сост. О.А.Апраксина -М.Музыка, 1982. - Вып. 15. - С- 77-96.
7. Белобородова В. К. Развитие музыкального восприятия младших школьников//Музыкальное воспитание в школе: Сборник статей/Сост. О. А. Апраксина. - М. Музыка, 1978. - Вып. 13. - 54-66.
8. Ветлугина Н.А. Развитие музыкальных способностей дошкольников в процессе музыкальных игр/Академия пед. наук СССР. -М. , 1958.-374 с.
9. Володин А. А Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука Музыкальное искусство и наука: Сборник статей/Ред. Е.В.Назайкинского. - М.; Музыка, 1970. - Вып.1. - 7-32.
10. Вопросы воспитания музыкального слуха: Сборник научн. тр./Ред. Л.М.Масленковой. - Л.: ЛГК, 1987.-198 с.
11. Вопросы методики воспитания слуха. - Л.: Музыка, 1967. - 135 с.37. Вопросы методики начального музыкального образования /Ред.- сост. В. А.Натансон, В.И.Руденко. - М.Музыка, 1981. - 230 с.
12. Вопросы музыкальной педагогики: Сборник статей / Ред. В.И.Руденко. - М. : Музыка, 1980. - Вып.2. - 160 с.
13. Гальперин П.Я. Методы обучения и умственное развитие ребенка. - М.:Изд-во МГУ, 1985. - 45 с.
14. Гальперин П.Я. Управление познавательной деятельностью учащихся: Сб. статей/ Под ред. П.Я. Гальперина- М.:Изд-во Моск. унта, 1972. - 262 с.
- 15.Гейнри И.П. Музыкальный слух и его развитие. - М.: Музыка, 1978. - 82 с.
16. Готсдинер А. Индивидуальные различия в восприятии музыки// Развитие музыкального слуха, певческого голоса и музыкально-творческих способностей учащихся общеобразовательной школы: Сб. тезисов VI науч. конф./АПН СССР. - М.Д1982. - 103-106.  
Педагог. Композитор: Сб. статей. - Л.-М.: Советский композитор. - 38-54.

17. Давыдов В.В. Проблемы развивающего обучения: Опыт теорет. и эксперим. психол. исслед./ АПН СССР. - М.:Педагогика, 1986. - 239 с.
18. Дмитриева Л.Г., Черноиваненко Н.М. Методика музыкального воспитания в школе. - М.: Просвещение, 1989. - 208 с.
19. Инновационные учебные программы для детских школ искусств (по итогам областного конкурса) /Под ред. В.О.СафлрНОВА. - Челябинск, 2000. - 200 с.
20. Кауфман В.И. О роли деятельности личности в формировании и развитии слухового образа/Музыкальная психология: Хрестоматия / Сост. М.С.Старчеус. - М., 1992. - 34-40.
21. Леонтьева Е.А. Музыкальный букварь. - Саратов: Лицей, 1999. - 64 с.
22. Лехина Л.Н. Путешествие в страну интервалов. - М.: Классика - XXI, 2002.-24 с.
23. Лысенкова Н. Когда легко учиться. - Минск: Народная асвета, 1990.-176 с.
24. Лысенкова Н. Методы опережающего обучения. - М.: Просвещение, 1988.193 с.
25. Мальцев СМ. Раннее обучение гармонии –путь к детскому творчеству// Музыкальное воспитание в СССР /Ред. Л.А.Боренбойм. -М.: Советский композитор, 1985. -Вып.2. - 179-236.
26. Мальцева Е.А. Абсолютный слух и методы его развития // Музыкальная психология: Хрестоматия / Сост. М.С.Старчеус. - М., 1992.-С. 24-33.
27. Масленкова Л.М. Б.Л. Яворский о воспитании слуха //Критика и музыкознание: Сб. статей. - Л.: Музыка, 1980. - Вып.2. - 198-207.
28. Мутли А.Ф. Звук и слух // Вопросы музыкознания: Сб. статей: В 3 т. - М.: Музгиз, 1960. - Т.3. - 324-347.
29. Назайкинский Е.В. Взаимосвязи интервальных и ступеневых представлений в развитии музыкального слуха. Воспитание музыкального слуха: Сборник статей. - М: Музыка, 1977. - 25-76.
30. Осеннева М С , Безбородова Л.А, Методика музыкального воспитания младших школьников. Учебное пособие для студентов нач. фак. педвузов. - М.: Академия, 2001. - 368 с.
31. Островский А.Л. Взгляд Н.А.Римского-Корсакого на образование музыкантов-исполнителей //Н.А.Римский-Корсаков и музыкальное образование. /Ред. Л.Гинзбурга. - Л.: Музгиз, 1959. - 58-70.
32. Оськина СЕ. Внутренний музыкальный слух. - М.: Музыка, 1977.-72 с.
33. Ражников В. Г. Некоторые вопросы теории музыкальных способностей в свете современной педагогики //Психологические и педагогические проблемы музыкального образования. - Новосибирск, 1986.-С.37-49.
34. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальные способности. - М.: Педагогика, 1988. - 173 с.
35. Шатковский Г. И. Развитие музыкального слуха - М.: Музыка,1996.-184 с.

36.Сборник статей Л.Харсеева музыкальный слух-направления и методы его развития /В.В.Крюкова//музыкальная педагогика:сб.ст./ред.Крюков В.И.,Спивак С.И.,Васильева В.П.,Ростов н/д,2002-с.77-90

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

**ПРИЛОЖЕНИЕ А****Развитие творческих навыков на первом году обучения.****Первое полугодие.**

Подбор	Транспонирование	Чтение с листа	Гармоническое сопровождение
Андрей Воробей Не танцуем, не поем Мы танцуем и поем Сорока Дождик Ходит зайка по саду Ой, звоны звонят Как под горкой Василек На зеленом лугу	Мелодии: от белых клавиш 2- от всех клавиш	Ритмоблоки, ритмические пьесы и партитуры, составление и запись ритмических рисунков слов, песен, стихов Сочинение ритмофраз	Оstinato Бурдон Бурдон с перемещениями

**Второе полугодие.**

Подбор	Транспонирование	Чтение с листа	Гармоническое сопровождение
Мелодии со скачками на 3,4,5 Вставала ранешенько Серенький козлик Савка и Гришка Как пошли наши подружки доигрывать до тоники	От всех ступеней в виде секвенции	Прочтение нот ритмослогами и называя ноты, игра позиционных пьес, пьес с переходом из руки в руку, с бурдонным аккомпанементом	Бурдон с перемещениями

## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

### Развитие творческих навыков на втором году обучения.

Подбор	Транспонирование	Чтение с листа	Гармоническое сопровождение
<p>Однотональные мелодии с гармоническим сопровождением (бурдон, с перемещениями, с заполнением ,в различной фактуре) сочинение 2-4 тактовых окончаний к мелодиям тональности до 3 знаков</p>	<p>От всех ступеней В виде секвенции Позиционные мелодии(по слуху) записанной позиционной мелодии- на тон и полутон</p>	<p>Расширение диапазона до октавы Позиционные пьесы с аккомпанементом из 2-3 звуков или бурдоном</p>	<p>Бурдон с перемещениям с заполнения-ми Плагальный и автентический оборот</p>

Песенки для подбора и транспонирования

1. Не танцуем, не поем  
 Не танцуем, не поем, очень грустно шло пестел

2. Мы танцуем  
 Мы танцуем и поем, очень весело живем

3. Сорока  
 Сорока со-рока, где была? - далеко.

4. У кота  
 У ко-та Вроко-та колдобелька хороша

5. Зайка  
 Ходит зайка по саду по саду щиплет зайка лебеду, лебеду

6. Ой, звонит  
 Ой звонит звонит этого волка топчет, по болотам по оврагам ценного не берет

7. Слышен гром  
 Слышен гром за окном значит будет дождик

8. Велосипедист  
 Мчат колеса по дороге над дорогой летают комы Это еду я белым, это я белу верхом.

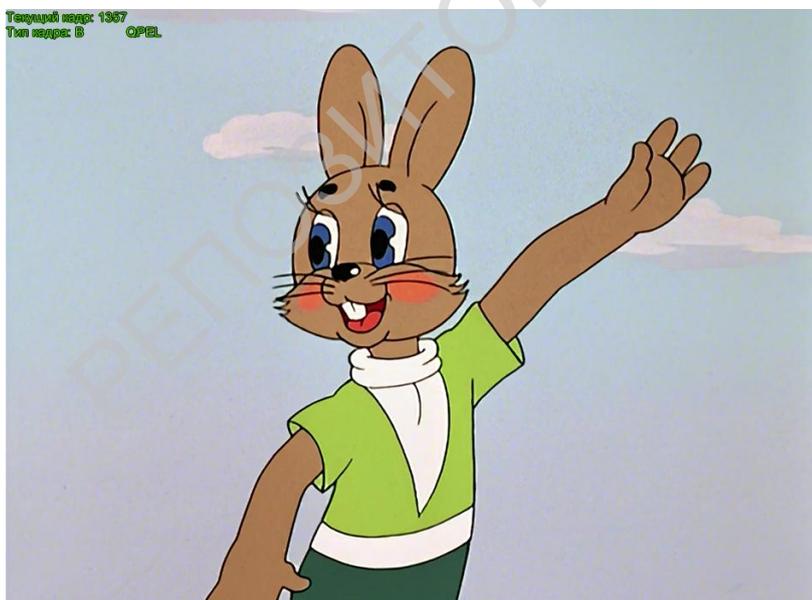
9. Белые цуи  
 Белые цуи в ружейку идут, белые цуи цуяток ведут

10. Как под горкой  
 Как под горкой под горкой торговал старик золотой Картошка моя все подисарисела

11. Баю-баю  
 Спи мой мишка баю баю ноги спугнула голуб-бал



I



II



**П I**