

**Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,
митрополита Московского»**

Кафедра музыкального образования

Направление подготовки 44.03.01 Педагогическое образование
Направленность (профиль) «Музыкальное образование»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

**Особенности музыкально-эстетического воспитания учащихся
в классе флейты**

Выполнила студентка
4 курса группы МО-401
очной формы обучения
Воейкова Надежда Олеговна

(подпись)

Научный руководитель
Баязитова Дина
Ишбулдыевна,
кандидат искусствоведения,
доцент

(подпись)

Допустить к защите:
заведующий кафедрой
музыкального образования,
канд. искусствоведения,
засл. деятель искусств РФ,
профессор

Е.Н. Прасолов

«___» _____ 2021 г.

Тольятти
2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА.....	8
1.1 Эстетическое воспитание как путь формирования музыкальной культуры личности	8
1.2 Средства эстетического воспитания учащихся на музыкальных занятиях ..	14
ГЛАВА 2. ПУТИ И СПОСОБЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В КЛАССЕ ФЛЕЙТЫ	21
2.1 Психолого-педагогическая характеристика детей младшего школьного возраста.....	21
2.2 Флейта как носитель эстетических воззрений эпохи	26
2.3 Методические аспекты эстетического воспитания учащихся младших классов в классе флейты	29
ГЛАВА 3. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ ПЕРВИЧНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ФЛЕЙТЫ.....	35
3.1 Формирование исполнительских навыков при игре на флейте как основа эстетического воспитания.....	35
3.2 Методика исследования уровня эстетического воспитания в музыкально-исполнительском классе	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	57
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	65

ВВЕДЕНИЕ

В современном мире большое значение уделяется гармонично развитой личности, формирование которой включает в себя равнозначное становление не только интеллекта и физических качеств. Формирование полноценной личности невозможно без эстетического, в том числе, и музыкального воспитания. Сегодня исследователи указывают на несколько аспектов личности, поддающихся коррекции со стороны музыкального искусства, – это способность адаптироваться в социуме, творчески самореализоваться, формировать вкус, повысить культурный уровень и даже развить математические способности.

На данном пути среди многочисленных задач музыкально-эстетического воспитания одной из приоритетных является предупреждение процессов увлечения детей ложными идеалами, лежащими на «поверхности бытия», обманчивой красотой, а также привитие навыков различения прекрасного и безобразного, развитие эстетического вкуса. На необходимость такого рода воспитания указывается в нормативных документах, регламентирующих музыкальное образование – Федеральных государственных требованиях, которые направлены на «выявление одаренных детей в области музыкального искусства в раннем детском возрасте; создание условий для художественного образования, эстетического воспитания, духовно-нравственного развития детей; приобретение детьми знаний, умений и навыков игры на духовых инструментах ...» [2]. Федеральный государственный образовательный стандарт устанавливает, что «формирование эстетических потребностей, ценностей и чувств» является необходимым личностным результатом освоения основной образовательной программы [1].

Немаловажным фактором формирования необходимых качеств подрастающего поколения является практическое освоение музыкального искусства, без которого эстетическое воспитание приобретает умозрительный и неубедительный характер. К простейшим, естественным и самым доступным

способам приобщения человека к музыкальному искусству относятся пение и игра на духовых инструментах. И современность характеризуется всплеском интереса к исполнительству на одном из древнейших деревянно-духовых инструментов – флейте.

Любые формы живого музицирования, в том числе и на флейте, способны противостоять складывающейся опасной тенденции последнего времени, связанной с технологичностью общения и самовыражения. Современные информационные достижения зачастую дают ложное ощущение полноты и простоты освоения музыкального искусства в его примитивных формах. Познакомившись с компьютерными программами нет необходимости знать музыкальную грамоту, учиться игре на музыкальных инструментах и вообще трудиться. Однако духовное начало и высокие эстетические потребности не способны быть сформированными без опоры, с одной стороны, на классическое наследие, а, с другой стороны, без прилагаемых усилий к собственному образованию.

Особенно важным представляется осуществление музыкально-эстетического воспитания на начальных этапах образования, так как именно в это время закладываются основы истинной культуры.

Цель исследования: изучить особенности эстетического воспитания учащихся младшего школьного возраста в системе дополнительного образования на примере класса флейты.

Объект исследования: музыкально-эстетическое воспитание в классе флейты.

Предмет исследования: осуществление музыкально-эстетического воспитания младших школьников в системе дополнительного образования.

Исходя из вышеперечисленного была сформулирована гипотеза: целенаправленная систематическая работа по формированию первичных навыков игры на флейте и музыкально-эстетических представлений на начальном этапе музыкально-эстетического воспитания будет способствовать

развитию творческого потенциала, самореализации и повышению общего эстетического уровня обучающихся.

В соответствии с проблемой, целью и предметом исследования поставлены следующие задачи:

1. Изучить теоретические аспекты эстетического воспитания в историческом контексте, в системе музыкального образования.
2. Рассмотреть психолого-педагогические особенности детей младшего школьного возраста.
3. Выявить образно-выразительные сферы тембра флейты.
4. Подобрать и систематизировать упражнения и задания для занятий с детьми младшего школьного возраста по музыкально-эстетическому воспитанию в классе флейты.
5. Апробировать комплекс упражнений музыкально-эстетической направленности.
6. Проанализировать результаты исследования и сформулировать выводы.

Теоретическую основу исследования составили труды выдающихся деятелей педагогической науки и музыкального искусства (С.И. Танеев, Б.П. Яворский, Д.И. Зарин, Д.Б. Кабалевский и мн. др.), в которых рассматривается сущность понятия «эстетическое воспитание» средствами музыки; научно-педагогические исследования (Э.Б. Абдуллин, Ю.Б. Алиев, О.А. Апраксина, Л.А. Безбородова, С.Т. Шацкий, В.Н. Шацкая и мн. др.), раскрывающие цели, задачи, принципы, закономерности, условия, методы и средства эстетического воспитания в музыкально-педагогическом процессе.

Методологической основой выступили положения исследований М.М. Хучбарова и М.М. Новиковой, соединяющие традиции общеэстетического воспитания, массового музыкального образования и ранней профессионализации, а также средовой и личностный подходы к проблеме музыкально-эстетического воспитания. Также в работе осуществляется опора на методические взгляды Ю.Н. Должикова и В.Н. Цыбина.

Практическая значимость исследования подтверждается участием в следующих конференциях и конкурсах:

1. II Региональная молодежная научно-практическая конференция, г. Тольятти (2019г.);

2. III Региональная молодежная научно-практическая конференция, г. Тольятти (2020г.);

3. III Международный конкурс обучающихся и педагогов профессиональных учебных заведений «Professional stars – 2019/2020» – Диплом лауреата I степени, г. Москва (2020г.);

4. IV Региональная молодежная научно-практическая конференция, г. Тольятти (2021г.);

5. IX областная научно-практическая конференция «Художественно-эстетическое образование детей с ограниченными возможностями здоровья: опыт, проблемы, перспективы», г. Новокуйбышевск (2021г.).

По материалам исследования были опубликованы следующие работы:

1. «Пути эстетического воспитания учащихся с ограниченными возможностями здоровья средствами музыки (на примере класса флейты)»: курсовая работа на сайте Международного конкурса обучающихся и педагогов профессиональных учебных заведений «Professional stars – 2019/2020» – <https://sowa-ru.com/professional-stars-2019-2020-open-final/>;

2. «Пути эстетического воспитания учащихся с ограниченными возможностями здоровья средствами музыки (на примере класса флейты)»: статья в научном журнале Поволжского православного института имени Святителя Алексия Московского «Поволжский вестник науки». – 2020. – №4 (18) – С. 73-76;

3. «Пути эстетического воспитания учащихся с ограниченными возможностями здоровья средствами музыки (на примере класса флейты)»: статья в сборнике материалов IX Областной научно-практической конференции «Художественно-эстетическое образование детей с ограниченными возможностями здоровья: опыт, проблемы, перспективы» (в печати).

Методы исследования: теоретические – анализ научной литературы, эмпирические – наблюдение за детьми на индивидуальных уроках флейты, математические – обработка экспериментальных данных.

Опытно-экспериментальная работа проводилась на базе МБУ ДО Школы искусств №1 г.о. Тольятти. В исследовании приняли участие десять учащихся младшего школьного возраста первого и второго года обучения на флейте.

Выпускная квалификационная работа соответствует логике исследования и включает в себя введение, три главы, заключение, библиографический список и приложения.

Глава 1. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКИ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

1.1 Эстетическое воспитание как путь формирования музыкальной культуры личности

Область «эстетического» включает большой спектр понятий: эстетическая культура, эстетическое наслаждение, эстетическое развитие, эстетическое чувство, эстетический вкус, эстетическое воспитание, образование, обучение. Нам в выпускной квалификационной работе интересуют аспекты эстетического воспитания, образования и обучения в контексте музыкального образования. По мнению исследователя проблем диалога, эстетики М.М. Бахтина (1895-1975), музыка несет глубокое эстетическое начало и как художественный объект «глубоко содержательна ее форма выводит нас за пределы акустического звучания, и отнюдь не в ценностную пустоту, – содержание здесь в основе своей этично (можно говорить и о свободной, не predetermined предметности эстетического напряжения, обнимаемого музыкальной формой)». В противном случае, по мнению философа, музыка становится «не чем иным, как физическим возбудителем психофизиологического состояния удовольствия» [8, с. 16].

В современном мире большое значение уделяется развитию личности, воспитанию с самого детства и на протяжении всего периода роста и становления. Эстетическому воспитанию в этом плане отводится особое место. Понятие «эстетическое воспитание» определяется в трудах известного педагога и психолога Б.Т. Лихачева (1929-1999) как «система мероприятий, направленных на выработку и совершенствование в человеке способности воспринимать, правильно понимать, ценить и создавать прекрасное и возвышенное в жизни и искусстве», а также содействовать всестороннему умственному, нравственному и физическому развитию каждого человека,

совершенствовать в них чувство прекрасного, вызывать желание творить «по законам красоты» [37].

Эстетическое воспитание базируется на знаниях, сложившихся в философии, психологии, педагогике, музыковедении. Оно напрямую связано с философским понятием «эстетика», которое определяется как «наука о законах создания и освоения эстетических и художественных ценностей, способная влиять на отношение к ним человека и формировать его мировоззрение» [35, с. 472]. Зародившаяся в лоне философского знания, эстетика как наука со временем начала выполнять функцию и роль общей теории и координатора научных знаний в искусстве, а также активного регулятора процессов, задействованных в художественно-историческом цикле общественных событий всего общества. Именно в лоне эстетики, в процессе исследования природы искусства и художественного творчества, формируются эстетические ценности: возвышенного, прекрасного, трагического, комического и др., которые затем отражаются в сознании людей.

Кратко, углубившись в историю, рассмотрим разные эпохи и периоды становления и развития взглядов на проблему эстетического воспитания.

В древнем мире эстетическому воспитанию свободных граждан придавалось большое значение. Неслучайно именно в эпоху Античности были заложены основания европейской культуры и образования. В античных системах воспитания (афинской, спартанской) использовался эстетико-педагогический максимализм, проявившийся преимущественно в воспитательных целях. Музыка считалась важным средством и целью общественного воспитания, неким нравственным ориентиром, а музыкальность человека рассматривалась как социально ценное качество личности. Философ Платон (427-347 до н. э.), в свою очередь развивший взгляды Сократа (470-399 до н. э.) в «Диалогах», полагал, что задача эстетики – постичь прекрасное как таковое и сделал вывод о том, что прекрасное не содержится в них. Прекрасное – это идея, она абсолютна и существует в «царстве идей» (эйдосов) [4]. Древнегреческий философ Аристотель (384-322 до н. э.) выдвинул принцип активной практики как способа

усвоения основных эстетико-художественных норм в процессе воспитания искусством [57, с. 40].

Зародившаяся в недрах античного мировоззрения средневековая эстетическая мысль синтезировала учения о сверхчувственном, божественном происхождении красоты (Августин, Деонисий Ареопагит, Иоанн Дамаскин и др.) с принципом чувственного восприятия прекрасного (Бокаччо, Петрарка, Э. Роттердамский, Рабле, Шекспир, Сервантес, Рафаэль, Л. да Винчи, Тициан, Микеланджело и мн. др.) [4].

В эпоху Просвещения, в «Лекциях об эстетике» немецкий философ Гегель впервые вводит в философскую науку понятия «идеала» и «прекрасного» в искусстве [14].

В России, стране со сложившимися особыми многовековыми традициями богослужебного пения, лишь с конца XIX века музыкально-эстетическому воспитанию придавалось государственное значение. Так, особым Распоряжением г. Министра народного просвещения от 16 января 1889 г. за № 1608 обращалось внимание на преподавание в «гимназиях музыки и пения как элементов, развивающих эстетическое чувство учащихся...» [29, с. 14]. Именно музыке отводилась особая роль в этом плане.

Деятели музыкального искусства этого времени, такие как С.В. Смоленский (1848-1909), А.Н. Карасев (1854-1914), Д.И. Зарин (1862-1925), занимались, помимо прочего, вопросом эстетического музыкального воспитания и внесли свой вклад в теорию музыкально-эстетического образования.

В начале XX века начались активные изменения в различных сферах, в том числе и в искусстве, связанные с вопросами эстетического воспитания. Эти изменения были, прежде всего, вызваны событиями, связанными с деятельностью, открытой в 1906 году по инициативе С.И. Танеева (1856-1915), Б.Л. Яворского (1877-1942) и других передовых деятелей музыкальной культуры Московской Народной консерватории. Именно эстетическому сознанию С.И. Танеева, как считает исследователь Г.У. Лукина, было «присуще видение национального сквозь призму общечеловеческого» [38, с. 21]. В консерватории

была провозглашена цель – содействовать народному музыкально-эстетическому воспитанию, внедрять лучшие образцы музыкальной культуры в широкие слои населения путем общего музыкального образования. В этот период времени были поставлены задачи всеобщего эстетического, в том числе, музыкального воспитания [57, с. 30] и появились различные методы обучения и методики.

Особенно ярко музыкально-эстетическое воспитание проявилось в хоровом исполнительстве. Одним из первых о значимости пения, которое имеет образовательное и общевоспитательное значение, заявил А.Н. Карасев, создатель двухчастной «Методики пения». Он указывал на значительную умственную работу при пении, на то, что оно способно развивать активное внимание, о чем свидетельствуют следующие слова: «...на обучение пению должно смотреть как на один из общеобразовательных, воспитывающих и развивающих эстетически высшие чувства предметов, который имеет полезное применение и по выходе из школы» [5].

В «Методике» Д.И. Зарина описана задача хорового искусства. Она «чиста и возвышенна; она заключается в пробуждении и развитии через хоровое пение эстетического чувства». В понятие эстетического чувства автор включает «всякое стремление человека к красоте, в чем бы она не выражалась, <...> чувство музыкальной красоты, красоты мелодии, ритма, гармонии» [57, с. 29].

С.И. Танеев особое внимание уделял хоровому исполнительству как первооснове музыкально-эстетического воспитания. Композитор говорил: «Я лично питаю очень большое доверие к музыкальным способностям русского народа... То неисчерпаемое богатство народной музыки, которое было создано в течение предшествующих веков и отголоски которого представляют народные песни, может служить показателем, какие богатые музыкальные силы заложены в недрах русского народного гения, бессмертных народных мелодиях, которые составляют недостижимые образцы для нас, ученых музыкантов» [48].

Взгляды С.В. Смоленского на музыкально-эстетическое воспитание совпадают со взглядами С.И. Танеева. Он считал главной задачей музыкального

просвещения эстетическое воспитание общества через хоровое пение и, в первую очередь, школьное музыкальное образование. В период работы в Татевской народной сельской школе (ныне имени ее основателя педагога-новатора С.А. Рачинского), где С.В. Смоленский вел педагогическую деятельность, учебный процесс был расширен за счет кружковой работы музыкально-эстетической и трудовой направленности, а пению отводилось три часа ежедневно [29, с. 38 – 46].

В 1915 году Министерством народного просвещения создается специальная программа по эстетическому воспитанию. В объяснительной записке современниками указываются причины ее введения: «...Воспитанники средней школы выходят в жизнь без развитого художественного вкуса, без умения наблюдать окружающие их красоты природы и наслаждаться ими и без знания важнейших произведений человеческого гения в области искусства... Такими могущественными орудиями воспитания, как пение, музыка и графические искусства, пользовались в русской средней школе до настоящего времени в столь ограниченных размерах, что у значительного большинства учащихся по выходе из школы отсутствовала даже элементарная музыкальная и графическая грамотность» [43].

В дореволюционный и послереволюционный период отметим вклад в развитие эстетического воспитания С.Т. Шацкого (1878-1934) и В.Н. Шацкой (1882-1978) – известных отечественных педагогов-экспериментаторов, авторов многих трудов по вопросам воспитания детей и молодежи. С.Т. Шацкий считал эстетическое воспитание «жизнью искусства», организующим ядром школьной жизни в единстве с трудовым воспитанием личности и коллектива [28]. В.Н. Шацкая считала, что «эстетически окрашенными» должны быть все виды музыкальной деятельности: восприятие музыки, пение, игра на музыкальных инструментах, изучение теории и истории музыки. Она писала: «Чем шире музыкальный опыт учащихся, чем шире их музыкальный кругозор, глубже эстетические восприятия и музыкальные представления, тем больше открывается, что новая песня своими специфическими средствами помогает

познать жизнь в прошлом и настоящем, радуется красотой своих напевов и богатством чувств и мыслей» [65].

Приобщение к музыке является одним из главных путей эстетического воспитания ребенка, так как музыка способна особенно сильно воздействовать на чувства детей, а через них – на его отношение к окружающим явлениям жизни. Д. Шостакович (1906-1975) говорил: «Любите и уважайте великое искусство музыки. Оно откроет вам целый мир великих чувств, страстей, мыслей. Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершеннее. Благодаря музыке вы найдете в себе новые, неведомые прежде силы. Вы увидите жизнь в новых тонах и красках» [66].

В исследованиях деятелей музыки советского периода послевоенного времени Д.Б. Кабалевского (1904-1987), О.А. Апраксиной (1910-1990), Н.А. Ветлугиной (1909-1995), А.Н. Зиминной (1927-2009) идеи эстетического воспитания были преумножены и апробированы в практике массового музыкального образования. Так, было дано определение понятия «эстетического воспитания» детей и подростков средствами музыкального искусства, через переживание красоты окружающего мира и природы [41]. По мнению Д.Б. Кабалевского, музыка «способна формировать культуру, глубокий внутренний мир личности во всех ее проявлениях и, прежде всего, в эстетике» [31, с. 142]. Сподвижник и последователь Д.Б. Кабалевского – Ю.Б. Алиев писал о том, что музыка влияет на отношение человека к миру и на его сознание, как «окончательный результат сложного воздействия музыки» [6, с. 76].

В середине XX века, благодаря дальнейшим научным изысканиям в области эстетического воспитания (Д.Б. Кабалевский, Н.А. Ветлугина и др.), были определены основные цели эстетического воспитания: восприятие и понимание красоты; стремление к красоте и потребность в ней; реализация красоты в творческом созидательном труде, что «составляет суть отечественного музыкально-эстетического воспитания, образует основу разработки различных его инструментов» [25].

Эстетическое отношение к миру определяет поведение человека, его поступки и эмоции, переживание, оно выражается в реальном поступке и в формировании определенного вкуса, связывая внутренние и внешние проявления человеческой жизнедеятельности. Среди видов искусства именно музыка, как эстетическое явление эмоционального порядка, целостно воздействует на личность. Таким образом, она является наиболее эффективным средством эстетического воспитания. Это имеет важнейшее значение для музыкального обучения детей. Рассмотрим, как реализуется данный вопрос на музыкальных занятиях.

1.2 Средства эстетического воспитания учащихся на музыкальных занятиях

Как было уже отмечено, музыкальное искусство наиболее эффективно способно воздействовать на человека всеми своими средствами. В процессе профессиональной подготовки, как подчеркивает Э.Б. Абдуллин, будущие музыканты-педагоги обращаются к исследованиям различного уровня, в том числе раскрывающим круг вопросов и проблем не только специального, но и эстетического порядка (помимо психологического и музыковедческого). Это диктуется, прежде всего, потребностями музыкально педагогической практики [3].

В работах Б.Л. Яворского, В.Н. Шацкой и С.Т. Шацкого, Д.Б. Кабалевского, Н.А. Ветлугиной, Н.Л. Грозненской и др. обращалось особое внимание на урок музыки с точки зрения эстетического воспитания.

Д.Б. Кабалевский провозгласил, научно доказал, а потом апробировал в программе обучения, что, урок музыки – это урок искусства, на котором у учащихся развиваются эмоции и чувства.

Занятия музыкой комплексно воздействуют на детей. Ребенок в различные периоды активности испытывает разные состояния и чувства: грусть, радость и

другие, которые возникают неосознанно. Это важно для музыкальных педагогов и учитывается ими при подготовке занятий.

С первых музыкальных занятий учащиеся проявляют интерес к музыке. Он выражается как мимолетное отношение через мимику, жесты, и как глубокое – к самому предмету музыки, – отношение, затем переходящему в глубокую потребность общения с прекрасным [51].

На современном этапе развития музыкального образования в целостном процессе обучения музыки эстетическое воспитание школьников представлено системно. Это нашло отражение во всех компонентах учебного процесса: в целях, задачах, принципах, условиях, а также в методах и средствах обучения.

Так, провозглашаемая в программных документах цель музыкальных занятий в школе, как правило, связывается с формированием музыкально-эстетического воспитания через соприкосновение с тайнами творчества композитора-исполнителя-слушателя. Например, в программе по музыке Н.А. Терентьевой и Р.Г. Шитиковой «Музыка. Музыкально-эстетическое воспитание» цель воспитания «эмоционально-ценностного отношения к искусству, художественного вкуса, нравственных и эстетических чувств» является стержнем всего воспитательного процесса (основанного на всех видах музыкальной деятельности занятий: слушательской, исполнительской, творческой, музыкально-теоретической; а также на воспитании любви к Родине, гордости за великие достижения музыкального искусства Отечества; уважения к истории, традициям, музыкальной культуре своего народа и других народов мира и пр.).

Данные цели достигаются путем решения ключевых задач, сконцентрированных вокруг эстетического развития школьников (это задачи развития: личностного, познавательного, коммуникативного, социального планов) [55]. В методике преподавания музыки Л.А. Безбородовой и Ю.Б. Алиева представлены следующие задачи учебного предмета «Музыка», обращенные к теме эстетического воспитания:

- привить интерес, любовь к музыке;

- научить ценить красоту;
- формировать эмоции, чувства, сопереживание;
- совершенствовать у учеников музыкально-образное мышление;
- развивать музыкальные способности, практические умения и навыки слушания, исполнения, импровизации и пластичного интонирования под музыку;
- развивать эстетический вкус, потребность в музыке и желание ее изучать [9].

Обозначим принципы эстетического воспитания, предложенные Д.Б. Кабалевским:

- «принцип органической связи всей эстетической деятельности детей с жизнью, трактуемый иногда как принцип соответствия образовательной среды национально-культурным особенностям социальной среды, адекватности школьных воспитательных ситуаций жизненным (внешкольным) ситуациям;
- принцип эмоциональной насыщенности процесса эстетического восприятия;
- принцип эмоциональной драматургии, определяющий построение процесса эстетического воспитания в соответствии с законами искусства (создание художественной атмосферы, драматургия и режиссура занятий, использование эмоционально-образных средств и т.п.)» [10, с. 21].

Мы не обнаружили в методической литературе эстетические закономерности воспитания на уроках музыки. Считаем, что имеющиеся общие закономерности воспитательного процесса не противоречат назначению музыкально-эстетического воспитания, поэтому укажем их.

К основным закономерностям эстетического воспитания Е.Е. Матиец относит:

- зависимость форм и средств эстетического воспитания от развития материальной и духовной культуры общества;
- зависимость форм и средств эстетического воспитания от типа и характера общественных отношений;

- существование в реальной действительности объективной основы для разворачивания процессов эстетического воспитания;

- усложнение, специализацию и дифференциацию эстетической деятельности людей в ходе исторического развития, которое требует соответствующего усложнения и развития процессов эстетического воспитания [10, с. 19; 44].

По мнению Л.А. Безбородовой и Ю.Б. Алиева, существуют также условия, которые способствуют эффективности эстетического воспитания на уроках музыки:

- комплексное решение учебных и воспитательных задач на уроках;

- соблюдение дидактических принципов в процессе обучения;

- использование на уроках проблемных вопросов и ситуаций;

- применение на уроках музыки наглядности и технических средств обучения;

- преемственность в музыкальной деятельности школьников разных возрастов;

- межпредметные связи уроков музыки, изобразительного искусства и литературы, природоведения и т. д.;

- использование разнообразных приемов и методов, с целью привлечения их внимания, интереса к музыкальному творчеству, пробуждения эмоционально-эстетического отношения к предметам и явлениям окружающей действительности, чувства сопереживания музыкальным образам;

- соблюдение связи уроков музыки с другими уроками, внеклассными и внешкольными музыкальными мероприятиями;

- непрерывное совершенствование методики проведения музыкальных уроков по всем основным разделам учебной программы;

- использование передового опыта учителей в процессе обучения детей музыкальному искусству [9, с. 237-238].

Следующим компонентом образовательно-воспитательного процесса являются методы обучения, воспитания и развития. Из множества

специфических для музыкального обучения методов отметим лишь те, которые направлены именно на эстетическое воспитание учащихся.

Характерным и адекватным эстетической сущности музыкального воспитания является метод сопереживания, описанный Н.А. Ветлугиной. Исследователь ввела в методику идеи А.А. Мелик-Пашаева, который отмечал, что если сознательной деятельности предшествует эмоционально-чувственный опыт ребенка, то и сама история искусства, в частности музыкального, откроется детям как сокровищница духовных содержаний, которые ученик воспринимает, сопереживая, испытывая сопричастность к культурному наследию человечества [9, с. 123].

Метод художественного, нравственно-эстетического познания музыки Е.Д. Критской, Г.П. Сергеевой предполагает организацию такой совместной деятельности учителя и учащихся, при которой содержание произведения осваивается на разных уровнях:

- понимание художественной значимости данного сочинения в контексте культурных ценностей эпохи, творчества конкретного композитора, особенностей восприятия современного слушателя;

- осознание нравственной проблематики данного сочинения, ее направленности на формирование личностных установок учащихся;

- усвоение общих (художественно-эстетических) и частных (языковых) свойств музыкального образа, отражающих степень развития позитивного отношения учащихся к эстетическим ценностям.

Сделаем вывод. Занятия музыкой должны быть в целом эстетически окрашены. Именно через музыку осуществляются сложнейшие процессы интеграции сфер эмоционального и сознательного посредством методов эстетического воспитания. С их помощью переживания ребенка направляются в сторону таких ценностей как «красота», «добро», «прекрасное», а также через контраст показывается «безобразное».

В настоящее время активно используются различные средства, позволяющие реализовывать задачи эстетического воспитания на уроках

музыки: аудио- и видеозаписи, расширяющие звучащую картину мира. С помощью данных мультимедийных средств происходит знакомство учащихся с высокохудожественными произведениями и исполнителями. При подборе музыкального репертуара к занятиям используются высокохудожественные образцы произведений народной, классической, отечественной и зарубежной культуры, что является основой музыкально-эстетического воспитания [53].

Также, на музыкальных занятиях немаловажную роль играет создание особой эмоциональной атмосферы, ведь музыка способна волновать учащихся, вызывать у них непосредственные переживания и настроения. Эти впечатления усиливаются с помощью выразительного исполнения произведений как непосредственно педагогом, так и в записи. Они отражаются педагогически целесообразными акцентами в словах, в жестах, в мимике учителя, в обращении внимания на краски звучания и музыкальные образы произведений.

При этом музыкальный класс эстетически оформляется специальным образом для создания необходимой атмосферы. На занятиях используются всевозможные наглядные средства (иллюстрации, репродукции картин), способствующие возникновению определенного настроения, эмоциональной отзывчивости школьников при восприятии музыки [21].

Выводы по 1 главе:

Воспитание гармонично развитой личности является одной из важнейших проблем воспитания подрастающего поколения. Эта проблема представляет собой комплекс разнообразных процессов, которые волновали человечество с древнейших времен.

Исторически сложилось, что в разные эпохи музыка занимала, если не ведущее, то очень значительное место, в гуманитарном образовании, и, в частности, в эстетическом воспитании. Это обусловлено природой музыки как вид искусства, обладающего огромным арсеналом средств многостороннего воздействия на формирование личности.

Сегодняшний день в образовании не является исключением и современный урок музыки, как в общеобразовательной школе, так и в

музыкальной школе (или школе искусств) также играет важнейшую роль в повышении культурного уровня и общем эстетическом воспитании. С этим обстоятельством связано значительное разнообразие взглядов и подходов к структуре и содержанию эстетического воспитания средствами музыки.

Но все методики объединяет мнение, что именно музыкальные занятия способствуют приобщению к культуре, воспитанию чувства прекрасного, развитие творческих способностей.

Глава 2. ПУТИ И СПОСОБЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ УЧАЩИХСЯ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА В КЛАССЕ ФЛЕЙТЫ

2.1 Психолого-педагогическая характеристика детей младшего школьного возраста

Младший школьный возраст – это важный период, в котором происходит знакомство ребенка с учебной деятельностью, это период преобразований всех психических процессов и функций. К данным функциям относятся: внимание, память, мышление, восприятие, воображение, ощущение, мотивация, сознание и др.

Также именно в этом возрасте формируется основа нравственного и эстетического сознания, ребенок начинает понимать моральные нормы поведения, начинают формироваться стремления [64].

Большое значение в младшем школьном возрасте приобретают физические возможности ребенка, которые в это время активно развиваются. Дети становятся очень подвижными, они не могут долгое время находиться в одном положении. В связи с данными особенностями физического развития, на занятиях целесообразно обращаться к разнообразным видам деятельности. Например, слушание чередовать с игрой на музыкальном инструменте, объяснение материала сочетать с беседой, включать в занятия «физкультминутки».

Физическое и психическое развитие взаимосвязаны друг с другом. На основе физического развития младшего школьного возраста начинают формироваться различные психические функции, в том числе и высшие, связанные с познавательной деятельностью, проходящей в процессе обучения и воспитания [13]. А к концу обучения сознание и мышление учащихся младших классов существенно претерпевают изменения [39].

Именно мышление в этот период становится основной функцией у школьников [58]. Оно является центром осознанной деятельности. С развитием этой функции у детей младшего школьного возраста меняются и другие познавательные процессы: память, внимание, воображение, речь и т.д. Мышление развивается от эмоционально-образного к абстрактно-логическому через познавательную деятельность.

«Дитя мыслит формами, красками, звуками, ощущениями вообще» – говорил К.Д. Ушинский об особенностях детского мышления [60, с. 362]. Благодаря развитию мышления, можно заметить индивидуальные различия младших школьников, которых можно сгруппировать на тех, что успешно решают устно – теоретики или мыслители; на тех, кто нуждаются в помощи в виде наглядности на практических занятиях – это практики; и на детей с образным мышлением – художники. У многих из этих групп детей отмечается баланс между видами мышления [18].

Именно в школьном возрасте дети чаще рассуждают логически, поэтому словесно-логическое мышление лежит в основе обучения [12].

Сознание и мышление у младших школьников переходят в процессы, благодаря которым возможно регулировать усвоение знаний, через психические функции, как восприятие и память [39].

Памяти отводится немаловажное значение в познавательной деятельности, благодаря ей дети могут с легкостью запоминать, сохранять, воспроизводить дословно различную информацию. Память имеет наглядно-образный характер. В этот период младшие школьники особенно быстро запоминают, на лету схватывают. У них возникает произвольное запоминание, которое имеет важное значение в учебной деятельности [45].

Так же память развивается как в произвольном, так и в осмысленном направлениях. Учащиеся способны произвольно запоминать тот учебный материал, который вызывает у них интерес. Наряду с этим, они способны произвольно запоминать и тот материал, который им вовсе не интересен. Таким

образом, развивается произвольная память, которая лежит в основе процесса обучения [46].

В процессе обучения учащиеся осваивают произвольное запоминание и воспроизведение, благодаря чему, они излагают материал избирательно, по смыслу, решая разнообразные задачи и цели самостоятельно, согласно своему внутреннему плану [47].

Для успешного обучения в школе необходимо развить произвольную память и самоконтроль, которые недостаточно развиты в данном возрасте.

Учащиеся младшего школьного возраста лучше запоминают наглядный материал: предметы, людей, окружающие вещи и их изображения. Такой материал лучше остается в памяти, нежели словесное обозначение [16].

По сравнению с такой функцией, как память, у младших школьников развивается интеллект, но более слабо. Поэтому Л.С. Выготский считает, что интеллект необходимо развить до уровня сознания причинно-следственных связей. Развитие интеллекта – одна из главных задач начальной школы [11].

Наряду с памятью и интеллектом в этот период совершенствуется и внимание. Дети младшего школьного возраста обладают небольшим слабым вниманием, оно фиксируется на неинтересных действиях непроизвольно. Поэтому школьное обучение направлено на развитие культуры внимания, чтобы улучшить процесс обучения, развить произвольное внимание [15].

В процессе обучения у школьников начинают развиваться произвольность психических процессов и внутренний план действий, побуждая направлять и сохранять внимание на материале, который им не интересен, но может пригодиться для последующей работы. Таким образом формируется сознательно-концентрируемое произвольное внимания [12].

Чем старше становится ребенок, тем значительнее изменяются свойства внимания: диапазон, стабильность, переключаемость и распределение. Развивается произвольное внимание вместе с мотивацией и ответственностью за результаты обучения. С развитием произвольной формы внимания и непроизвольной формы у детей постепенно совершенствуется воображение.

Основное качество воображения учащихся младшего школьного возраста – наглядность и точность передаваемых образов. В этом возрасте получают развитие репродуктивное воображение, которое формируется на основе словесного описания или условного изображения, и продуктивное или творческое воображение.

По утверждению С.Л. Рубинштейна: «Воображение – особая форма психики, которая может быть только у человека. Оно непрерывно связано с человеческой способностью изменять мир, преобразовывать действительность и творить новое» [26, с. 90].

Воображение – часть сознания индивида, познавательный процесс и неотъемлемая часть творческого процесса. Особенно быстро воображение развивается у младших школьников в процессе игры и практических занятий. Оно переходит из одной формы в другую: от произвольного к произвольному, от пассивного к творческому. Результатом деятельности творческого воображения будет являться эпизодичность, спонтанность, интерес к самому процессу, но при этом может наблюдаться отсутствие стремления к достижению показателей.

Восприятие младших школьников отличается направленностью на практику, конкретность. Воспринять предмет – это значит произвести с ним какие-то манипуляции: взять, потрогать, разобрать и т.д.

У детей младшего школьного возраста закладывается основа нравственного поведения. Они начинают понимать моральные нормы и правила. В этот период они импульсивны, волевые качества слабо развиты, что приводит к действию без промедления, без обдумывания о последствиях [10].

Анализируя материалы психолого-педагогической литературы, можно сделать вывод, что ребенок и его высшие психические функции развиваются на основе перехода от игры к последовательному, продуманному процессу учебной деятельности. Д.Б. Эльконин и Л.С. Выготский отмечали, что с момента обучения в школе начинается перестроение всех психических функций и процессов [19].

Смена деятельности у детей происходит не сразу, индивидуально, и развитие тоже занимает определенное время. Поэтому в младшем школьном возрасте обучение в игровой форме остается важным для психического развития.

Многое меняется в жизни младших школьников: общение, взаимоотношение с людьми, режим, порядок жизни, отношения с окружающими и другое [13]. Поэтому и требования к самим детям тоже меняются. Эти требования включаются в учебную деятельность.

Все выше сказанное влияет на формирование личности ребенка, на отношение его к людям, к процессу обучения, к возникающим обязанностям, к одноклассникам, формируя волю, характер, круг интересов и развивая способности.

Можно назвать изменения в психологическом развитии младшего школьного возраста:

- проявление произвольности в поведении и действиях;
- возникновение осознанности психических процессов (понимание происходящего в реальности), формирование интеллекта и развитие познавательной деятельности.

Благодаря произвольности и осознанности, происходит развитие мотивационной сферы поведения ребенка, его отношения к искусству, к окружающему миру, появляются самостоятельные действия, желания, хотения.

В целом, ребенок младшего школьного возраста отличается постепенным переходом от наглядно-образного мышления к словесно-логическому, способностью большей концентрации внимания и увеличению объема памяти. При работе с детьми указанного возраста необходимо учитывать психолого-педагогические особенности возраста, разумеется, с коррекцией на индивидуальный характер развития конкретного ребенка.

2.2 Флейта как носитель эстетических воззрений эпохи

Флейте с давних времен принадлежит роль символа прекрасного в искусстве. Более того, этот инструмент, наряду с лирой, часто становится знаком самого искусства в целом. На средневековых иконах ангелы, поющие славу Богу и возвещающие о Его воле, часто изображаются именно с духовыми инструментами. В Псалме (150) содержится прямой призыв выразить благодарность и восторг Богу именно музыкой, в том числе, игрой на разных инструментах: «Хвалите Его во гласе трубнем, хвалите Его во псалтири и гуслех; хвалите Его в тимпане и лице, хвалите Его во струнах и органе; хвалите Его в кимвалех доброгласных, хвалите Его в кимвалех восклицания» [56, с. 501-502].

Флейта как атрибут образа Спасителя имеет важное значение в древнехристианской символике. «Христос-Пастырь изображается в виде античного пастуха, одетого в хитон, в пастушеских зашнурованных сандалиях, нередко с посохом и сосудом для молока; в руках он может держать тростниковую флейту. Сосуд для молока символизирует Причастие; жезл - власть; флейта - сладость Его учения («Никто никогда не говорил так, как этот человек» - Ин 7:46) и упования, надежды» [40]. К примеру, образ Христа-доброего Пастыря представлен в мозаике аквилейской базилики начала IV в.

В европейском искусстве звукообраз флейты, ее тембровые свойства до начала прошлого века оказались востребованными в классической и прикладной музыке в двух, казалось бы противоположных, образных сферах – в пасторальной и военной. Милитаристские качества инструмента возникают благодаря резкому, пронзительному звучанию в высоком регистре. В XVIII веке флейтист часто шел впереди воинских подразделений, являясь символом храбрости, героизма и бесстрашия.

С другой стороны, со звучанием флейты связаны представления человека об идеальном мире, о райских кущах. Характерный свистящий призыв в среднем регистре напоминает звучание тростника, пастушеской (пасторальной) свирели.

Соло на флейте – это обязательный атрибут пасторальных сюжетов, где существует идеальный человек в условиях в состоянии мира, покоя, блаженства [32].

Известным примером пасторального топоса является соло флейты из II действия оперы «Орфей» К.-В. Глюка, где оно характеризует Элизиум – царство блаженных теней. Сочетание в музыке возвышенной печали, отрешенности и чистоты возможно не только благодаря прекрасной музыке композитора, но и, во многом, благодаря тембровым и техническим возможностям флейты [33].

В опере В.-А. Моцарта флейта становится одной из «главных героинь» разворачивающегося сюжета. Феи дарят Памино и Папагено музыкальные инструменты — волшебную флейту и колокольчики, которые должны помочь справиться со злыми силами. Благодаря этим чудесным дарам им удастся отыскать и выволить из плена пропавшую девушку, тут же воспылавшую взаимными чувствами к принцу. Здесь именно флейта становится проводником в волшебный мир, позволяющий осуществить задуманное. Она помогает главным героям обуздать огненную и водную стихии природы и защитит от чар [63].

В произведениях другого венского классика – Й. Гайдна – флейта также становится неотъемлемой частью образной системы его фортепианных произведений. Так А.И. Асфандьярова в своем исследовании указывает, что в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна постоянно присутствуют образы духовых инструментов, которые являлись атрибутами галантной идиллии. К примеру, это «интонационные формулы, основанные на изображении звучания деревянных духовых инструментов («знак свирели», «фигура неги»))» [7, с. 12].

Почему именно флейта наделяется такими качествами в музыкальных произведениях?

Флейта обладает чистым, светлым, хрустальным тембром. Сам инструмент изящный и утонченный. Некоторая холодность тембра позволяет символизировать некую отрешенность и отстраненность от суеты. Не случайно, в опере Н.А. Римского-Корсакова флейта становится лейттембром главной героини – Снегурочки, в то время пока она чиста, невинна и не испытывает

любовных переживаний. Прозрачное и холодноватое звучание инструмента, напоминающее главную героиню, довольно долго сопровождает Снегурочку, пока она не окунется в мир человеческих страстей, и флейту не сменит более теплый тембра кларнета. [30].

В XX веке образный диапазон флейты расширяется. Она оказывается способной выражать огромный пласт чувств - от блаженства до испуга, от кротости до истеричности. Данный духовой инструмент становится выразителем человеческих эмоций в произведениях Р. Штрауса, Д. Шостаковича, С. Слонимского, С. Губайдулиной и других композиторов.

Как проявление одной из характерных тенденций в современной музыкальной культуре – идеи Апокалипсиса – представляется пьеса Д. Смирнова «Dies irae» для флейты соло.

Наряду с пением, исполнительство на флейте является наиболее естественным для эстетического самовыражения человека, так как оно напрямую связано с дыханием и естественными ритмами человека. Более того, как указывает В.П. Давыдова, многими художниками отмечалось внешнее сходство формы инструмента с частями человеческой фигуры. Так, позвоночный столб на скелете отчасти напоминает утрированную флейту с ее боковыми отверстиями и клапанными деталями, что послужило основой для метафоры «флейта-позвоночник». «Человекоподобие» прослеживается в названиях составляющих деталей его конструкции: колена (три части инструмента), головка (верхняя часть флейты), «губки» (специальная пластинка на головке). Об этом неоднократно писали поэты и писатели – У. Шекспир, Н. Павлов, А. Чехов, Л. Андреев, А. Кушнер, В. Бобриков, С. Щипачев. Примером, в котором находит выражение идея единства инструмента с исполнителем, стала скульптура Э. Барлаха «Играющий на флейте» [17].

В связи с вышесказанным представляется, что обучение игре на флейте – это прямой путь к формированию у учащихся чувства прекрасного, возвышенного, идеального. А сама флейта – необходимый элемент эстетического воспитания, так как является символом красоты и духовности.

2.3 Методические аспекты эстетического воспитания учащихся младших классов в классе флейты

Уроки по музыке в общеобразовательной школе и в музыкальной школе имеют общие цели и задачи, во-многом, совпадают методы и приемы обучения. Но существуют и значительные отличия: во-первых, уроки игры на инструменте в музыкальной школе проходят индивидуально, во-вторых, гораздо большее значение уделяется формированию исполнительских навыков.

Игра на духовых музыкальных инструментах общедоступна для большинства детей, в том числе, и для детей младшего школьного возраста. Это увлекательный процесс, который развивает музыкальные задатки ребенка, формируя способность приобщиться к подлинному искусству, и кроме того, дает радость общения с миром звуков и благотворно влияет на здоровье.

Рассмотрим методику работы с духовыми инструментами, которая была апробирована современными исследователями в Курской области. Речь идет о свирели – шестидырочном музыкальном инструменте (строй «соль»), на котором можно сыграть сотни прекрасных мелодий, причем дать его можно в руки каждому ребенку. Свирель – это музыкальный инструмент, который эффективно развивает у учащихся слух, чувство ритма, музыкальную память и приобщает их к активной музыкально-исполнительской деятельности и музыкальному творчеству. Естественно, постепенно у детей появляется интерес к музыке, развивается творческое мышление, что необходимо для развития всего процесса обучения детей. Уже и этого было бы достаточно для начала работы со свирелью [34].

Практическое музицирование на этом инструменте, как и на других разновидностях флейты, демонстрирует мощный здоровьесберегающий эффект от процесса обучения. Даже на начальной стадии занятий с детьми отмечается заметный педагогический эффект от работы с духовым инструментом. Дети реже

пропускают уроки, реже болеют, так как им очень хочется научиться играть то, что умеет учительница или старшие товарищи [54].

Элементы методики работы со свирелью мы используем и на уроках по классу флейты для развития эстетического воспитания учащихся. Остановимся на положительном опыте работы по музыкально-эстетическому воспитанию на уроках класса флейты.

Обучение флейтовому искусству школьников в системе дополнительного образования, на наш взгляд, должно осуществляться в доступной для детей форме, с применением развивающих технологий обучения и с использованием специальных способов и методов воспитания. На занятиях комбинируются все доступные виды музыкальной деятельности: слушание, исполнительство, музыкально-ритмические движения и творчество, а основанием для «переключения» учащихся всегда выступает самочувствие ребенка и его состояние здоровья, влияющее на активность на уроке.

В самом начале занятий происходит знакомство с истоками возникновения инструмента, изучение разновидностей инструмента, географии его распространения. Исторические знания ведут к пониманию культуры предков. Во время игры на флейте дети начинают приобщаться к великому искусству музыки, у них развивается образное мышление, происходит более быстрая адаптация в обществе.

На уроках учащиеся получают ключевые и частные знания: о музыкальном искусстве и его выразительных средствах – жанрах и стилях, темпе, ритме, динамических оттенках. В увлекательной форме преподносятся фрагменты биографии композиторов, истории создания произведений и многое другое. Эти знания, наряду с навыками, приобретаемыми при исполнении упражнений, гамм, музыкальных произведений, в совокупности становятся неотъемлемой частью целостного процесса эстетического воспитания учащихся в музыкально-исполнительском классе.

В работе рекомендуется использование сборников для флейты: А.Ю. Кискачи «Блокфлейта. Школа для начинающих» 1 и 2 тетради,

А.В. Симонова сборник пьес для блокфлейты «Кроха», А.В. Покровский «В школе и дома», Ю. Литовко «Пьесы для блокфлейты», И. Пушечников «Азбука начинающего блокфлейтиста» и «Школа игры на блокфлейте», Х. Юрисалу «24 урока на блокфлейте»; хрестоматия для блокфлейты Е. Левина, хрестоматия для блокфлейты 1-3 классы ДМШ. Из данных учебных пособий и хрестоматий для уроков подбираются простые мелодии народного музыкального творчества: «Как под горкой, под горой», «У кота», «Василек», «В зеленом саду», «Лиса», «Две тетери», «Не летай соловей», «Как пошли наши подружки», «Во поле береза стояла», «Я на горку шла» и др. Также в «рабочем» репертуаре – произведения русской и зарубежной классики: М.И. Глинка «Патриотическая песня» и «Жаворонок», П.И. Чайковский «Старинная французская песенка», Л. Бетховен «Симфония № 9» (фрагмент), Ж.Б. Лойе «Соната», В.А. Моцарт «Менуэт», А. Вивальди «Зима» (фрагмент концерта) и др. В процессе занятий исполнительской деятельностью, восприятия музыки в записи, учащиеся постепенно приобщаются к наследию мировой музыкальной культуры.

Спецификой работы с детьми младшего школьного возраста становится неременное соблюдение здоровьесберегающих технологий на занятиях, в частности, более частые «физкультминутки». Нами используются несколько упражнений из дыхательной гимнастики А.Н. Стрельниковой для улучшения здоровья как перед игрой на инструменте, так и в течение всего урока по мере необходимости. Замечено, что учащиеся меньше устают, получают эстетическое наслаждение от того, что у них получается воспроизводить красивые звуки, мотивы, фразы и мелодии.

Занятия детей на флейте, с использованием рекомендаций методики игры на свирели, позволяют активно развивать такие качества личности ребенка, как трудолюбие, воспитанность, уважительное отношение к родителям, к музыке. Процесс обучения в целом показывает, что музыкальные уроки благотворно отражаются на повседневной жизни учащихся.

Особо следует отметить психологически комфортную атмосферу индивидуальных занятий. Игра на инструменте, на флейте, благотворно влияет

на личность учащихся, поднимает настроение, что также немаловажно для обучения детей младшего школьного возраста.

На практических занятиях по классу флейты, учащиеся по-разному воспринимают музыкальный материал. Одни более активны, а другие быстро устают. Необходимо делать остановки, переключать внимание детей на другой вид деятельности, например, на звучание флейты в записи выдающихся исполнителей, на рассказ о различных инструментах флейтового типа (свирель, сиринга, флейта Пана, вистл, пыжатка, сопель и др.), на сведения из истории происхождения и совершенствования инструмента. Требуется лично показывать разные приемы игры и исполнять произведения, доступные для восприятия конкретным ребенком.

В процессе практической деятельности нами было замечено, что дети с удовольствием участвуют на концертах, где исполняют несложные музыкальные произведения. Они с большим желанием выходят на сцену, чтобы показать, что они не хуже других и способны демонстрировать творческие навыки. Выступая, способны глубоко погружаться в образ, чувствовать культуру народа.

Отметим, что большой вклад на уроках с детьми вносит совместная коллективная форма работы, которая предполагает слушание и исполнение произведений всеми детьми одновременно. Нами активно используется ансамблевая игра на элементарных музыкальных инструментах. Замечено, что участие в коллективных видах музицирования укрепляет самосознание учащихся младшего школьного возраста, тренирует их нервную систему. Они начинают прислушиваться к исполнению друг друга.

Наблюдается благоприятное влияние на данных детей привлечение их к участию в конкурсах. Например, кто сыграет длиннее ноту и др. А также участие в праздниках и концертах, через которые происходит «развитие физических, интеллектуальных и личностных качеств, обеспечивающих социальную успешность, сохранение и укрепление здоровья детей ..., формирование эстетического отношения к миру и т.д.» [42, с. 15]. Дети получают эстетическое удовольствие, у них повышается мотивация, возрастает физическая активность.

Со временем у учащихся младшего школьного возраста развивается образное мышление, появляется тяга к новым знаниям. В целом, такие занятия полезны для здоровья и доставляют детям радость.

По мнению М.М. Хучбарова, «искусство средствами музыкальной выразительности (тембр, темп, динамика, ритм) активно воздействует на чувства и мысли детей, обогащая при этом их эмоциональную отзывчивость, формируя способность сопереживать не только музыкальному произведению, но и реальности, чувствам других людей, развивает творческую инициативность и индивидуальность в различных видах музыкальной деятельности» [61, с. 120]. Это высказывание хорошо иллюстрирует полученный нами практический опыт занятий с детьми младшего школьного возраста в классе флейты. Такие занятия имеют общую эстетическую направленность на общекультурное и личностное развитие учащихся с учетом их образовательных потребностей и специально созданных условий для их реализации.

Выводы по 2 главе:

Обучение на флейте может стать прямым путем формирования у учащихся чувства прекрасного и возвышенного. Флейта является необходимым элементом эстетического воспитания на начальных этапах обучения, так как, с одной стороны, является символом красоты и духовности с древнейших времен, с другой стороны, представляет собой простой в освоении музыкальный инструмент.

На музыкальных занятиях в исполнительском классе был продемонстрирован великолепный потенциал музыки в деле эстетического развития младших школьников. В процессе обучения у них улучшается как эмоциональное, так и физическое состояние. Но, главное, дети ощущают радость от творчества и собственных возможностей, которые они постепенно в себе открывают в индивидуальных и ансамблевых формах исполнительской деятельности.

Именно эстетическое воспитание в классе флейтового исполнительства, является эффективным средством общекультурного и личностного развития

учащихся с учетом их образовательных потребностей и специально созданных условий для их реализации.

Глава 3. ОПЫТНО-ПОИСКОВАЯ РАБОТА ПО ФОРМИРОВАНИЮ ПЕРВИЧНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В КЛАССЕ ФЛЕЙТЫ

3.1 Формирование исполнительских навыков при игре на флейте как основа эстетического воспитания

Музыкально-эстетическое воспитание в классе флейты происходит, в значительной степени, и через формирование исполнительских навыков игры на духовом инструменте, которые включают различные приемы и умения.

В современной педагогической науке выделяют первичные и вторичные исполнительские навыки игры на инструменте. К первичным относят: поставленное дыхание, грамотная артикуляция, рациональная постановка корпуса и рук, беглая пальцевая техника и развитая моторика, выразительный звук. Вторичные навыки включают: умение применять первичные навыки для решения художественных задач произведений, использовать специальные исполнительские приемы в зависимости от стиля и жанра произведений, знать и владеть тембровыми и интонационными характеристиками звука, осуществлять осознанный и самостоятельный выбор средств музыкальной выразительности и уметь воспроизводить их и др. [50].

Получение первичных и вторичных навыков учащимися является основой для формирования профессионально важных качеств будущего исполнителя, таких как: саморегуляция (самооценка, самоконтроль, самонастройка), помехоустойчивость к техническим и внутренним помехам, психоустойчивость, устойчивость мышления, стабильность в исполнении [62].

В нашей работе мы концентрируем внимание на формировании первичных навыков, без которых невозможно представить обучение младших школьников на духовом инструменте – флейте. Формирование первичных навыков является важнейшим этапом начального музыкально-эстетического воспитания учащихся. Новикова М.М. отмечает: «К завершению начального этапа обучения

– предположительно, пять-семь лет игры на флейтах (блок-флейта, флейта пикколо, флейта Бема), основные первичные навыки должны быть сформированы» [50].

Одним из главных навыков, влияющих на весь дальнейший процесс обучения, является исполнительское дыхание при игре на флейте. Для развития у обучающихся этого навыка педагог должен представлять, как работает дыхательный аппарат и резонаторные полости человека, как осуществляется звукоизвлечение.

Структура дыхательного аппарата рассматривается Н.В. Рахчевым [52], которая включает трахею, бронхи, диафрагму, межреберные мышцы, мышцы и др. Объем воздуха, используемый при обычном дыхании равен 500-700 см³, а во время пения или игры на духовых инструментах должен быть в 3-4 раза больше и составлять 1500-2000 см³. Обращается особое внимание на носовую, ротовую и глоточную полости, которые находятся над гортанью. Полости носа способствуют резонированию и усилению звука, улучшению тембра инструмента, а объем ротовой и глоточной полостей имеет главное значение в акустике.

Процесс дыхания состоит из расширения и сжатия грудной клетки или, по-другому, вдоха и выдоха. Он включает четыре фазы: задержка дыхания после выдоха, сам вдох, задержка дыхания после вдоха и выдох.

В педагогической науке выделяют три типа дыхания: ключичное, брюшное и смешанное [20, с. 347-383]. Необходимо формировать у учащихся смешанный тип дыхания, так как при использовании первого типа сковывается гортань, и диафрагма не используется в полном объеме. При использовании брюшного типа наиболее активно работает низ живота. Целесообразным для игры на флейте является выполнение смешанного или диафрагмально-брюшного типа дыхания. При игре на инструменте важен не только тип вдоха, но и организованный выдох. В младшем школьном возрасте преобладающими являются два типа дыхания: у мальчиков – брюшной тип, у девочек – грудной.

Главным ощущением, благодаря которому исполнитель может свободно распоряжаться звуком, без которого не будет нужного звучания инструмента, является опора дыхания. Под ней понимается сопротивление выдоху – поддержка подсвязочного давления, осуществляющего звукообразование [52, с. 10]. «При игре на флейте опора способствует равномерности воздушного давления, ровности звучания инструмента, который играет роль голосового аппарата» [50, с. 41].

Благодаря возникновению колебаний воздушного столба в корпусе флейты в результате попадания струи воздуха, образуется звук. Имеют значение такие характеристики струи выдоха, как: направление, скорость, форма и объем. Они зависят от многих факторов: положение инструмента на губах, формы рта, способов продувания инструмента (форсированный или сдержанный), работы дыхательного аппарата (поставленное дыхание, связанное с «опорой»). Все вышеперечисленное учитывается исполнителем и контролируется его сознанием, а звучание – слухом.

При развитии навыка дыхания учащийся должен иметь представление о системе «дыхание – звук». Для объяснения механизма звукоизвлечения, педагогом используются принципы, описанные в музыкальной педагогике, сознательного усвоения знаний и наглядности обучения.

В отечественной педагогике методика постановки дыхания впервые была опубликована Н.И. Платоновым и получила дальнейшее развитие в работах Ю.Н. Должикова.

Если не развивать исполнительское дыхание, то возможны различные недочеты, такие как: нерациональный расход воздуха; взятие поверхностного вдоха, приводящего к спазмам и образованию тусклого, грязного (с дополнительными призвуками) и интонационно-неустойчивого звука, или чрезмерно глубокого, приводящего к большим паузам на концах фраз.

Следующий навык, имеющий важное значение – развитая артикуляция.

«В науке о языке под термином «артикуляция» подразумевается степень ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. В музыке

артикуляцией называется способ «произношения» мелодии с той или иной степенью расчлененности или связности составляющих ее тонов», – раскрывает понятие артикуляции В. Живов [27, с. 44]. Артикуляция на флейте – это работа органов артикуляционного аппарата, в который входит: язык, губы, небо, глотка и гортань, мышц дыхания (диафрагма, мышцы брюшного пресса и др.). Не менее важное значение имеет физическое состояние органов артикуляционного аппарата, так как они влияют на характер и качество извлечения звука. Поэтому артикуляцию связывают с атакой или началом звука.

При игре на флейте артикуляция осуществляется в исполнении штрихов – приемах звукоизвлечения и звуковедения и выступает как средство музыкальной выразительности наряду с мелодией, гармонией, фактурой, ритмом, динамикой и тембром. Ю.Н. Должиков дает определение понятию штриха: «Штрих - слово немецкого происхождения. В переводе на русский язык оно означает - линия, черта. В применении к музыкальным обозначениям штрихами называются знаки, стоящие под или над нотами, указывающие на характер исполнения, который находится в тесной взаимосвязи с динамикой и продолжительностью (временем) звучания, а также с темпом и длительностью нот.

Штрих имеет начало, продолжение и окончание, которые исполняются в зависимости от музыкальных задач, стоящих перед исполнителем.» [22, с. 33].

Если не развивать артикуляцию, то возможны различные недочеты: возникновение лишнего действия – эффекта «толчка» и опоздание на последующую атаку из-за активной атаки высунутым кончиком языка и окончания звука ударом языка – приводит к снижению качества исполнения штрихов; возникновение произвольных движений подбородка вверх-вниз, приводящих к неустойчивому положению инструмента на губах; имитирование атаки кивком головы, при этом не происходит должных звуковых изменений; зажим гортани, ведущий к затруднению звукоизвлечения и исполнению некачественных звуков (шип, призвуки).

Наряду с развитием артикуляции большое значение имеет развитие навыка рациональной постановки корпуса, рук. «Постановка – это наиболее

рациональное приспособление исполнительского аппарата и организма к условиям игры на духовом инструменте» [50, с. 53]. Немецкий флейтист Х. Вурц в статье «Опасности нарушения здоровья при игре на флейте» также обращает внимание на важность удобства и правильности постановки [22]. Он говорит о необходимости контроля над положением пальцев рук, углом наклона сгибов локтей и положения ступней ног.

Оптимальная постановка является основой для развития пальцевой техники, дает возможность дальнейшего совершенствования качества звука, технической свободы.

Если не развивать навык рациональной постановки, то возможны следующие недочеты и нарушения: наклон корпуса вперед и ссутулившиеся плечи, опора на одну из ног; поднятые плечи при вдохе или атаке; зажим позвонков из-за вытянутой вперед шеи или опущенной головы при игре на инструменте; зажимы рук в области кисти, боли в области кисти и плеча, заторможенность моторики пальцев.

Немаловажное значение среди исполнительских навыков имеют беглая пальцевая техника, развитая моторика. Для того, чтобы создавать музыкально-эстетический образ и постигать художественное содержание, необходимо перестать думать о технической стороне исполняемого произведения. Без развитых технических навыков воплощать смысловую сторону музыкального искусства вряд ли удастся.

Основой развития подвижной пальцевой техники, как было сказано выше, является рациональная постановка корпуса и рук. При игре на флейте наиболее сложным в игровой моторной системе является безымянный палец, так как его движения подчинены движениям соседних пальцев. Совершенствование координации и скорости движений пальцев осуществляется при многократном выполнении инструктивного материала: упражнений, гамм и этюдов.

Основными показателями пальцевой техники являются: развитая мелкая моторика, предельная скорость исполнения музыкального материала и точность выполнения движений. Для флейтиста техника пальцев – основной показатель

уровня мастерства, так как флейта – духовой инструмент, исполняющий виртуозные пассажи, требующие от музыканта развитой пальцевой техники.

Если не заниматься развитием пальцевой техники, моторики, то это может привести к зажимам пальцев рук и невозможности исполнить произведения виртуозного характера.

Другим исполнительским навыком, влияющим на возможность адекватного проникновения в содержание музыкального произведения, является формирование выразительного звука.

В методической литературе определяются требования к качеству флейтового звука: объем, устойчивость, интонационное соответствие, ровный тембр на протяжении всего диапазона. Педагогическая работа на начальном этапе требует развития у учащихся данных параметров звука. Затем необходимо развитие продолжительности выдоха без потери его качества, которое зависит от определенных условий: опертое дыхание, четкая артикуляция, слуховой контроль и др. В ансамбле или оркестре к исполнителям предъявляется требование – единство тембра инструментов.

Наиболее сложным навыком является создание тембровых качеств звука, соответствующего стилю исполняемого произведения, при котором учитываются: эпоха, жанр, особенности исполнения произведений конкретного композитора.

Интонационная чистота звука обусловлена скоординированностью работы слуха и исполнительского аппарата, дыхания и амбушюра. Понятие «амбушюр» наиболее точно раскрывается в работе Ю. Усова: «Амбушюром называется положение, степень упругости губных и лицевых мышц исполнителя, их взаимодействие, натренированность, выносливость, сила, гибкость и подвижность при игре на духовых инструментах» [59, с. 13].

Сила и интонационная точность звука зависят от положения губ, от силы и скорости воздушного потока. Возможно регулирование интонации с помощью перемещения верхней части инструмента.

Нарушения, вызванные попустительским отношением к развитию навыка выразительного звука, приводят к искривлению амбушюра и установлению низкого положения флейты на губах из-за неправильной постановки корпуса и рук.

Все эти навыки формируются в индивидуальном порядке на уроках флейты. Главным методом обучения данного этапа, в связи с возрастными и психологическими особенностями учащихся младшего школьного возраста, выступает наглядность. Обучающиеся на первой стадии знакомства с музыкальным инструментом повторяют за преподавателем определенные упражнения и доступный для начального периода музыкальный материал.

Таким образом, развитие первичных исполнительских навыков учащихся является неотъемлемой частью эстетического воспитания начального этапа обучения музыкальному искусству. Оно способствует раскрытию природных данных обучающихся и, как следствие, их творческой самореализации.

3.2 Методика исследования уровня эстетического воспитания в музыкально-исполнительском классе

Исполнительский уровень учащихся при игре на флейте зависит от степени сформированности исполнительских навыков, которые, в свою очередь, определяются многими факторами, такими как индивидуальные творческие способности, уровень подготовки учащихся, педагогические установки преподавателя и др. Они проявляются как при исполнении учеником конкретного музыкального материала на концертах, конкурсах или экзаменах, так и в ходе обучения. Безусловно, разделение этих навыков достаточно условно и все они тесно взаимосвязаны друг с другом. Развитие одного навыка ведет к улучшению владения другим навыком. Так, решение проблем с постановкой корпуса и рук позволяет исправить недочеты при дыхании. В связи с данным эмпирическим

наблюдением выявляется важность комплексного подхода к развитию всех описанных выше исполнительских навыков.

Экспериментальное исследование настоящей работы проводилось на базе МБУ ДО Школы искусств №1 г.о. Тольятти. В экспериментальную группу проводимого музыкального исследования вошли учащиеся младшего школьного возраста первого и второго класса (года обучения) на блокфлейте. Исследуемая группа состояла из 10 учащихся возрастом от 7 до 9 лет.

Для диагностики уровня эстетического воспитания младших школьников в музыкально-исполнительском классе мы использовали методический комплекс на определение уровня развития исполнительских навыков М.М. Новиковой и Ю.Н. Должикова, адаптированный под условия обучения учащихся музыкального отделения МБУ ДО Школы искусств №1 г.о. Тольятти.

Опытно-экспериментальная работа предполагала три этапа, включающие:

1. Констатирующий эксперимент, проходящий в начале I полугодия 2020-2021 учебного года (конец сентября-октябрь);
2. Формирующий эксперимент, проходящий с ноября 2020 г. по апрель 2021 года;
3. Контрольный эксперимент, проходящий в конце учебного года – май 2021 года.

Констатирующий эксперимент.

Целью констатирующего эксперимента было определение исходного уровня развития первичных исполнительских навыков учащихся-флейтистов МБУ ДО Школы искусств №1 г.о. Тольятти.

За основу диагностики развития исполнительских навыков младших школьников, таких как постановка корпуса, развитость артикуляции, техника пальцев и интонация, на констатирующем этапе эксперимента была использована в адаптированном виде методика, предложенная М.М. Новиковой в диссертации [50]. Для определения развитости дыхания были использованы положения, выдвинутые Ю.Н. Должиковым в своих работах и адаптированные к конкретным особенностям учащихся [23, 24].

Таким образом, применение данных методик предполагало проведение прослушиваний обучающихся игре на блокфлейте, с целью выявления уровня развитости следующих первичных исполнительских навыков:

1. Постановка корпуса, головы, ног и рук;
2. Развитость дыхания;
3. Развитость артикуляции (исполнение штрихов *legato* и *detache*);
4. Развитость техники пальцев;
5. Качество звука (интонация).

Каждый из навыков в адаптированной методике оценивался по трем уровням: высокий, средний и низкий. Для наглядности каждый уровень был дифференцирован в соответствии с балльной системой:

- 3 балла – высокий уровень развитости исполнительского навыка;
- 2 балла – средний уровень развитости исполнительского навыка;
- 1 балл – начальный уровень развитости исполнительского навыка.

В индивидуальном порядке учащимся отделения духовых инструментов предлагалось исполнить следующие задания: несколько длинных звуков, одну гамму, один этюд и два разнохарактерных произведения. Данные по всем трем позициям суммировались в средний балл, отражающий уровень владения одним исполнительским навыком.

При оценивании первичных исполнительских навыков учитывалось:

- 1) Постановка – правильное положение корпуса, головы, рук и ног исполнителя.
- 2) Дыхание – длина выдоха, измеряемая с помощью метронома. Низкий уровень – удерживание звука до 7 ударов (удар равен секунде), средний уровень – от 8 до 15 ударов, высокий уровень – более 15 ударов метронома.
- 3) Артикуляция – качество исполнения базовых штрихов на флейте – легато (*legato*), деташе (*detache*), стаккато (*staccato*) и маркато (*marcato*).
- 4) Техника пальцев – рациональная постановка рук и пальцев на инструменте, точность и скорость движений. Качественное исполнение в

медленном темпе обозначалось низким уровнем, в более подвижном – средним и в быстром – высоким.

5) Качество звука – наличие шумов (призвучков), интонационная чистота и объем звука.

Баллы, полученные при индивидуальном прослушивании участников констатирующего эксперимента, были занесены в Таблицу 1.

Таблица 1 – Результаты констатирующего эксперимента

№	ФИО учащегося, класс	Оценка в баллах				
		постановка	дыхание	артикуляция	техника пальцев	качество звука
1.	Илья К., 1 класс	1	1	1	1	1
2.	Анастасия Р., 1 класс	2	1	1	1	1
3.	Полина В., 1 класс	1	1	1	2	1
4.	София С., 1 класс	1	1	1	1	1
5.	Максим В., 1 класс	2	1	1	1	1
6.	Артем Ф., 1 класс	1	1	1	1	1
7.	Кира А., 2 класс	3	2	2	2	2
8.	Иван К., 2 класс	2	2	1	2	1
9.	Дарья А., 2 класс	1	1	2	2	1
10.	Виктория О., 2 класс	3	2	2	1	2

По результатам проведения диагностики уровня исполнительских навыков лишь небольшая часть детей показала средний и высокий уровень развитости первичных навыков: постановки при игре, дыхания, артикуляции при исполнении штрихов, характерных для начального этапа обучения – legato, detache, staccato, marcato, беглой техники пальцев и качественного звука. Данное обстоятельство связано, во-первых, с начальным периодом обучения на инструменте и, во-вторых, с качеством занятий в классе и дома.

По результатам проведения констатирующего эксперимента у большинства учащихся (восемь учащихся) были выявлены недочеты в развитии рациональной постановки: наклон корпуса вперед и ссутулившиеся плечи, опора на одну из ног, поднятые плечи при вдохе, зажимы рук в области кисти.

Развитие дыхания у семи учащихся находится на начальном уровне, у трех учащихся – на среднем. Выявлены неточности в работе дыхательного аппарата: взятие поверхностного вдоха, приводящего к образованию тусклого, с призвуками и интонационно-неустойчивого звука, зажатость вдоха и, как следствие, выдоха.

Развитость навыка артикуляции показала низкий уровень. Были выявлены следующие недочеты: возникновение лишнего действия – эффекта «толчка» и опоздание на последующую атаку из-за активной атаки высунутым кончиком языка и окончания звука ударом языка, приводящего к снижению качества исполнения штрихов; возникновение произвольных движений подбородка вверх-вниз, приводящих к неустойчивому положению инструмента на губах; зажим гортани, ведущий к затруднению звукоизвлечения.

Развитость пальцевой техники, моторики учащихся младших классов также показала низкий и средний уровень освоения навыка. Учащиеся на данном этапе играют в медленном и среднем темпах, при переходе от ноты к ноте высоко поднимают пальцы, при смене аппликатуры выполняют движения пальцев недостаточно скоординировано, не всегда точно закрывают отверстия инструмента, что влияет на качество воспроизведения при игре на инструменте.

Качество звука было отмечено у большинства учащихся низким уровнем, и у двух учащихся – средним. Было выявлено нарушения в работе амбушюра, установление низкого положения инструмента на губах из-за нарушений постановки корпуса, интонационные погрешности.

Формирующий этап эксперимента.

Цель формирующего эксперимента – развитие первичных исполнительских навыков учащихся-флейтистов МБУ ДО Школы искусств №1 г.о. Тольятти.

Формирующий этап включал проведение занятий с учащимися по развитию музыкально-исполнительских навыков с регулярностью два раза в неделю по 40 минут, а также ежедневное выполнение учащимися индивидуально подобранных упражнений.

С учетом результатов констатирующего эксперимента были отобраны и использованы в классной и домашней работе специальные упражнения, описанные в методиках Ю.Н. Должикова и М.М. Новиковой, в работах Р. Дика, М. Моиза, В. Мазеля на развитие первичных исполнительских навыков и применяемые в зависимости от выявленных недочетов и индивидуального плана развития учащихся в музыкально-исполнительском классе.

Упражнения, подобранные нами, составляют комплекс приемов развития постановки, дыхания, артикуляции, беглости пальцев и интонационной чистоты звука, которые дополняют упражнения, проводимые на уроках обучения игре на инструменте – флейте, и демонстрируют комплексный подход в исправлении недочетов, препятствующих развитию исполнительских навыков. Упражнения подбирались с учетом индивидуальных особенностей учащихся, в соответствии с принципом «индивидуального подхода».

Для развития навыка исполнительского дыхания учащихся были использованы упражнения для улучшения ритмичности и свободы дыхания. Такие упражнения даются в работе И.Т. Назарова «Сущность и основа музыкальной техники» [49]. Упражнения выполнялись учащимися ежедневно в течение пяти минут. Немаловажным фактором было обучение детей навыку самоконтроля. Они должны были следить за точностью соблюдения рекомендаций при выполнении упражнений.

Приведем упражнения на постановку дыхания, используемые на этапе формирующего эксперимента: «Полное дыхание», «Очистительное дыхание», «Гортанное дыхание йогов», «Задержка дыхания» (Приложение А).

Кроме специально подобранных упражнений, направленных на развитие и исправление недочетов работы дыхания, мы использовали в работе рекомендации обобщающего характера М.М. Новиковой:

1. Необходимо попросить выдохнуть учащегося до конца, не набирая воздух, издать звук. Затем взять обычный, естественный вдох. Такой прием позволяет снять напряжение мышц и способствует их релаксации.

2. Имитирование удивления или зевка. Это позволяет включиться опоре и открыться естественному дыханию.

3. Предлагаем учащемуся прочесть в стихотворной или прозаической форме знакомый текст, и обращаем внимание на естественность вдохов. Просим использовать такого же типа вдохи осознанно в процессе игры на инструменте. В данном случае главную роль играет «принцип сознательного усвоения знаний». Учащийся осознает цель выполняемых действий и их целесообразность [50, с. 88 – 89].

Для развития навыка артикуляции учащихся были подобраны ежедневные упражнения на исполнение базовых флейтовых штрихов, описанных Ю.Н. Должиковым в своих работах [68, с. 33 – 38].

С младшими школьниками проводилась работа по нахождению верных артикуляционных приемов исполнения основных штрихов в зависимости от характерной манеры их артикулирования. Велась работа по улучшению качества исполнения неакцентированных штрихов – legato, detache, staccato и акцентированного штриха marcato.

При исполнении штриха легато (legato), обозначаемого лигой под или над нотами, обращалось внимание учащегося на исполнение звуков связно, без перерыва, на плавные переходы от одного звука к другому, на певучесть музыкальной линии.

При исполнении штриха деташе (detache, от фр. detacher – отделять), который не имеет графического изображения, обращалось внимание на различное артикулирование и атаку звука, зависящие от динамики и темпа исполняемого произведения.

При исполнении штриха стаккато (staccato), обозначаемого в тексте точкой над или под нотой, обращалось внимание на легкость и изящество исполнения коротким, отрывистым и быстрым соприкосновением кончика языка с

внутренней частью верхней губы или с верхними зубами. При игре активно была задействована диафрагма и мышцы брюшного пресса для упругости, четкости, звучности и «полетности» исполнения данного штриха.

При исполнении штриха маркато (от итал. *marcato* – «подчеркнуто», «четко»), обозначаемого в тексте знаком акцента, обращалось внимание на акцентируемое начало звука с последующим затуханием, на активную и твердую атаку кончиком языка от внутренней части верхней губы или от верхних зубов, на опору дыхания и собранные губы до окончания исполняемого штриха. Артикуляция данного штриха наиболее сложная, если сравнивать с указанными выше штрихами, требовала системной отработки.

Проводилась работа по улучшению деятельности артикуляционного аппарата: языка, губ, глотки и неба.

Отрабатывались два способа артикуляции при помощи кончика языка: положение языка между зубами с прикосновением к внутренней части верхней губы и у верхних зубов с прикосновением с альвеолами. Первый способ артикуляции позволил выработать более четкую и конкретную атаку на начале звука, а второй – более мягкую атаку. При атаке звука кончиком языка произносились шепотом согласные и гласные звуки, образующие слоги: для твердой атаки – «ту», «та», для более мягкой – «ду», «да».

Для развития и укрепления губ при игре на инструменте для начинающих флейтистов была использована артикуляция при помощи губ, без участия языка, с произнесением согласного «ф» – фрикативная атака. Ежедневные занятия предполагали выполнение упражнений на отработку этого вида атаки. Флейтистами выполнялся резкий и активный выдох – «толчками», как бы произнося звук «ф» без и с участием языка. Это способствовало развитию штриховой выразительности исполняемого музыкального материала.

Для достижения свободной и широкой глотки, необходимой при игре на флейте, и улучшения качества звука использовались приемы: положение зевка, ощущение «горячей картошки» во рту, удержание положения вдоха на выдохе.

Для поднятия мягкого неба и достижения состояния свободной гортани использовался прием – зевок.

При проведении констатирующего эксперимента были обнаружены почти у всех обучающихся различные недочеты в работе артикуляции.

Одним из недочетов являлось возникновение лишнего действия – эффекта «толчка» и опоздание на последующую атаку из-за активной атаки высунутым кончиком языка и окончания звука ударом языка, приводящего к снижению качества исполнения штрихов. Данный недочет преодолевался с помощью использования фрикативной атаки – без языка, выполнения упражнений М. Моиза на развитие артикуляции (Приложение Б) [67].

Возникновение произвольных движений подбородка вверх-вниз, приводящих к неустойчивому положению инструмента на губах, и имитирование атаки кивком головы преодолевались с помощью постоянного контроля и речевых упражнений К. Линклейтер (Приложение В).

Зажим гортани, ведущий к затруднению звукоизвлечения и исполнению некачественных звуков (шип, призвуки) преодолевался с помощью выполнения дыхательных упражнений, описанных выше.

Ежедневно проводилась работа по тренировке изученных способов артикуляции, атаки и исполнения штрихов в гаммах, как в прямом движении, так и поступенно, исполняя триоли или квартоли на каждую ступень гаммы. Данные упражнения разучивались в разных темпах – от медленного к быстрому, при достижении техничности исполнения.

Развивая навык постановки, соблюдался основной принцип – естественность. «Главным условием здесь должен явиться принцип естественности, при котором все игровые мышцы находятся в свободном состоянии. Не внешняя их форма, а внутреннее состояние освобожденных мышц всего тела, – основа правильной постановки при игре на духовых инструментах» [59, с. 9].

При работе над постановкой учитывались факторы, определяющие направление педагогической работы по нахождению и развитию рациональной

постановки: сформировавшаяся по каким-либо причинам неправильная постановка, физиология учащихся, определенные условия (например, установка брекетов др.).

При исправлении сформировавшейся постановки корпуса, головы, рук и ног, работа была направлена на нахождение стандартной постановки. На уроках учащимся говорилось о положении корпуса – ровная спина, головы – не в наклон, расстоянии между ногами – на размер одной ступни, плечах – естественные, расслабленные, положении рук – локти обеих рук слегка приподняты.

При проведении констатирующего эксперимента были выявлены недочеты в развитии рациональной постановки: наклон корпуса вперед и ссутулившиеся плечи, опора на одну из ног, поднятые плечи при вдохе, зажимы рук в области кисти.

Работа по устранению недостатков постановки велась по следующим направлениям: постоянный контроль за положением корпуса со стороны преподавателя и учащегося, игра перед зеркалом, выполнение упражнений В. Мазеля (Приложение Г). А также формирование правильного глубокого дыхания, способствующего взятию вдоха без поднимания плеч и естественному их разворачиванию без дополнительных усилий учащихся.

Для развития техники пальцев и моторики подбирались короткие и несложные упражнения. Обращалось внимание на двигательные функции исполнительского аппарата и согласованную работу пальцев, дыхания и артикуляции.

Следующий развиваемый навык – качество звука, которое непосредственно зависит от сформированности амбушюра: согласованности движений артикуляционного аппарата, дыхания, губных и лицевых мышц.

Работа велась по развитию силы и выносливости, гибкости и подвижности, координации лицевых и губных мышц. Использовались упражнения на имитацию свиста, задувание горящей свечи Р. Дика и П.-Л. Графа (Приложения Д, Е).

Для исправления искривления амбушюра, выявленного на этапе констатирующего эксперимента, обращалось внимание учащегося на положение флейты на губах, на правильную постановку рук – слегка приподнятые локти. Занятия проводились перед зеркалом.

Одной из важных характеристик звука является его объем. В нашей работе применялись специальные упражнения Р. Дика (Приложение Д) и П.-Л. Графа (Приложение Е), комплекс упражнений на развитие дыхания (Приложение А), упражнения М. Моиза (Приложение Б).

Для исправления интонационных нарушений, зависящих от недостатков в работе дыхания и амбушюра, применялись вокальные упражнения К. Линклейтер (Приложение В) [36], а также упражнения Р. Дика (Приложение Д) и М. Моиза (Приложение Б).

На последнем этапе опытно-экспериментальной работы проводился контрольный эксперимент.

Контрольный эксперимент.

Цель контрольного эксперимента – проверка сформированности первичных исполнительских навыков в классе флейты в течение семи месяцев.

Была применена диагностика развития исполнительских навыков младших школьников М.М. Новиковой и Ю.Н. Должикова, проводимая на констатирующем этапе экспериментальной работы с целью установления сформированности развития исполнительских навыков за период проведения формирующего эксперимента.

В индивидуальном порядке учащимся отделения духовых инструментов предлагалось исполнить также, как и на этапе констатирующего эксперимента, следующие задания: несколько длинных звуков, одну гамму, один этюд и два разнохарактерных произведения, соответствующие программе обучения.

Баллы, полученные при индивидуальном прослушивании участников констатирующего эксперимента, были занесены в Таблицу 2.

Таблица 2 – Результаты контрольного эксперимента

№	ФИО учащегося, класс	Оценка в баллах				
		постановка	дыхание	артикуляция	техника пальцев	качество звука
1.	Илья К., 1 класс	3	2	2	3	2
2.	Анастасия Р., 1 класс	2	2	1	2	1
3.	Полина В., 1 класс	2	2	2	3	2
4.	София С., 1 класс	3	2	2	2	2
5.	Максим В., 1 класс	2	2	3	2	3
6.	Артем Ф., 1 класс	1	2	1	1	1
7.	Кира А., 2 класс	3	3	3	2	2
8.	Иван К., 2 класс	3	3	2	2	2
9.	Дарья А., 2 класс	3	2	2	2	2
10.	Виктория О., 2 класс	3	2	2	2	3

По результатам проведения диагностики уровня сформированности исполнительских навыков, в отличие от констатирующего эксперимента, большая часть детей показала средний и высокий уровень развитости первичных исполнительских навыков. Это связано с систематическими классными и самостоятельными занятиями большинства учащихся духового отделения.

По результатам проведения контрольного эксперимента у шести учащихся был выявлен высокий уровень сформированности навыка постановки. У четырех учащихся остаются недочеты, связанные с опорой при игре и поднятыми плечами при вдохе.

Развитие дыхания у восьми учащихся находится на среднем уровне, у двух – на высоком. Учащиеся со средним уровнем не всегда стабильно берут хороший вдох. Была решена проблема с зажатостью дыхания при игре на инструменте.

Развитость навыка артикуляции показала улучшение в работе артикуляционного аппарата. У двух учащихся отмечен высокий уровень, у шести

– средний, и у двух – низкий. Были решены недочеты, связанные с возникновением произвольных движений подбородка вверх-вниз, приводящих к неустойчивому положению инструмента на губах; зажима гортани, ведущей к затруднению звукоизвлечения. У учащихся с низким и средним уровнем выявлены недочеты с возникновением лишнего действия – эффекта «толчка» и опоздание на последующую атаку из-за активной атаки высунутым кончиком языка и окончания звука ударом языка, снижением качества исполнения штрихов.

Развитость пальцевой техники, моторики учащихся младших классов показала в основном средний уровень освоения навыка, у двух учащихся был отмечен высокий уровень, у одного – низкий. Большинство учащихся на данном этапе играют в различных темпах, при переходе от ноты к ноте присутствуют единичные недочеты в высоком поднимании пальцев, при смене аппликатуры выполняют движения пальцев достаточно скоординировано, стараются точно закрывать отверстия инструмента.

Качество звука было отмечено у большинства учащихся средним уровнем, у двух – низким из-за недостаточности слухового контроля, и у двух – высоким. У большинства младших школьников звук стал более объемным, устойчивым, ровным по тембру и интонационно чистым.

Необходимо отметить, что формирование исполнительских навыков привело, в том числе, и к повышению уровня потребностей личности, развитию музыкальных способностей и кругозора. Большинство учащихся младшего школьного возраста стремились продемонстрировать свои умения не только исполняя упражнения и произведения в классе, но и изъявляя желание участвовать во внутришкольных концертах и мероприятиях.

Развитие первичных навыков способствовало качественному освоению музыкального материала, что позволило принять участие во внутришкольных и городских конкурсах исполнительского мастерства, где все участники проводимого эксперимента стали призерами и победителями.

Выводы по 3 главе:

Музыкально-эстетическое воспитание в исполнительском классе происходит через формирование исполнительских навыков, которые делятся на первичные и вторичные. Для начала обучения младших школьников на флейте характерно овладение первичными навыками, к которым относятся: поставленное дыхание, грамотная артикуляция, рациональная постановка корпуса, головы, ног и рук, беглая пальцевая техника и развитая моторика, выразительный звук.

По развитию перечисленных навыков проводилась опытно-экспериментальная работа на базе МБУ ДО Школы искусств №1 г.о. Тольятти, включающая констатирующий, формирующий и контрольный этапы. В качестве основы работы были использованы положения диссертации М.М. Новиковой, методических работ Ю.Н. Должикова, Р. Дика, П.-Л. Графа, М. Моиза и др.

По результатам экспериментальной деятельности были выявлено заметное повышение уровня овладения первичными исполнительскими навыками учащимися младшего школьного возраста за период с октября 2020 года по апрель 2021 года. Таким образом, комплекс разработанных упражнений и методик показал свою высокую эффективность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дипломная работа посвящена изучению вопроса эстетического воспитания учащихся младшего школьного возраста посредством музыки, в том числе, игры на флейте. В ней рассмотрены проблемы эстетического воспитания, которые поднимались мыслителями с древнейших времен до наших дней, в числе которых – деятели философии, эстетики и др. наук, а также музыковедения и музыкальной педагогики. Проведен анализ научной литературы по теме исследования. Предпринята попытка раскрыть понятия «эстетика», «эстетическое воспитание», прослежено развитие идей эстетического воспитания в педагогической науке.

В работе подчеркнута особая роль музыки как вида искусства, ее особая значимость в процессах эстетического воспитания, акцентирована мысль о важности организации системы его [эстетического воспитания] реализации на уроках музыки. Неслучайно этой проблеме в трудах видных деятелей музыкального искусства, педагогов-исследователей уделяется особое внимание как основе формирования личности. Отмечено, что в современных программах по музыкальному обучению детей подчёркивается важность организации музыкально-эстетического воспитания на уроках музыки и раскрывается его целостная многокомпонентная система (в единстве целей, задач, закономерностей, принципов, условий, методов).

В работе представлена психолого-педагогическая характеристика детей младшего школьного возраста, раскрыта специфика их обучения. Показано, что для полноценной работы по эстетическому воспитанию с учащимися младшего школьного возраста, педагог должен иметь хорошую теоретическую и практическую подготовку, поскольку он ведет работу с категорией подрастающего поколения, нуждающейся в особом подходе.

Описаны пути и способы эстетического воспитания учащихся младшего школьного возраста средствами музыки (на примере класса флейты), приведены

практические наблюдения за формированием эстетического воспитания на занятиях класса флейты.

В целом констатируется, что посредством музыкальных занятий в классе индивидуального обучения игре на флейте учащиеся приобщаются к музыкальной культуре, у них воспитывается чувство прекрасного, развивается фантазия, чувственная и эмоциональная сферы. Музыка комплексно воздействует на них, в целом способствуя улучшению как их эмоционального, так и физиологического состояния. Дети постепенно приобщаются к великому искусству музыки, у них развивается образное мышление и появляется возможность творческой самореализации.

Таким образом, обучение в классе флейты эффективно способствует эстетическому воспитанию детей младшего школьного возраста, их общекультурному и личностному развитию с учетом образовательных потребностей и специально созданных условий для их реализации.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Об утверждении и введении в действие федерального государственного образовательного стандарта начального общего образования: Приказ Минобрнауки России от 06.10.2009 N 373. – URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minobrнауки-rf-ot-06102009-n-373>. – (дата обращения: 03.04.2021). – Текст: электронный.
2. Об утверждении федеральных государственных требований к минимуму содержания, структуре и условиям реализации дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Духовые и ударные инструменты» и сроку обучения по этой программе: Приказ Минкультуры России от 12.03.2012 N 165. – URL: <https://legalacts.ru/doc/prikaz-minkultury-rossii-ot-12032012-n-165>. – (дата обращения: 03.04.2021). – Текст: электронный.
3. Абдуллин, Э.Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта: учебное пособие / Э.Б. Абдуллин. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. – 368 с. – URL: <https://e.lanbook.com/book/50691>. – (дата обращения: 05.05.2020). – Текст: электронный.
4. Античная эстетика // Краткий словарь по эстетике: сайт. – URL: <https://estetiks.ru/estetika-platona.html>. – (дата обращения: 02.02.2021). – Текст: электронный.
5. Апраксина, О.А. Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе: методическое пособие / О.А. Апраксина; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т худож. воспитания. – Москва: Акад. пед. наук РСФСР, 1948. – 148 с.
6. Апраксина, О.А. Современный ребенок и музыка / О.А. Апраксина // Музыкальное воспитание в школе. – 1985. – Вып. 17. – С. 38 – 49.
7. Асфандьярова, А.И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Амина Ибрагимовна

- Асфандьярова. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2003. – 29 с.
8. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – Москва: Худож. лит., 1975. – 504 с.
9. Безбородова, Л.А. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях: учебное пособие / Л.А. Безбородова, Ю.М. Алиев. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. – 512 с.
10. Волчегорская, Е.Ю. Художественно-эстетическое воспитание в начальной школе: лекция / Е.Ю. Волчегорская. – Челябинск: Изд-во Челяб. гос. пед ун-та, 2010. – 53 с.
11. Выготский, Л.С. Умственное развитие младших школьников в процессе обучения / Л.С. Выготский. – Москва: Гос. учеб.-пед. изд-во, 1935. – 136 с.
12. Гавриленко, Н.У. Психолого-педагогические особенности детей младшего школьного возраста в организации праздничной деятельности / Н.У. Гавриленко // Среднее профессиональное образование. – 2019. – № 3. – С. 23 – 26.
13. Гамезо, М.В. Возрастная и педагогическая психология: учеб. пособие для студентов пед. вузов / М.В. Гомезо, Е.А. Петрова, Л.М. Орлова; под ред. М.В. Гамезо. – Москва: Педагогическое общество России, 2009. – 512 с.
14. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель; под ред. с предисл. М. Лифшица. – Москва: Искусство, 1968. – 330 с.
15. Груздева, О.В. Психология развития (Возрастная): учебно-методическое пособие для обучающихся по направлению подготовки: «Педагогика» / О.В. Груздева, О.М. Вербианова. – Красноярск: Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева, 2011. – 184 с.
16. Давыдов, В.В. Лекции по общей психологии: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В.В. Давыдов. – Москва: Академия, 2008. – 176 с.
17. Давыдова, В.П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века: на примере жанров концерта и сонаты: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Виктория Павловна Давыдова. – Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с.

18. Дарвиш, О.Б. Возрастная психология: учебное пособие для вузов / О.Б. Дарвиш; под ред. В.Е. Ключко. – Москва: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2013. – 264 с.
19. Диагностика учебной деятельности и интеллектуального развития детей: сб. науч. тр. / под ред. Д.Б. Эльконина, А.Л. Венгера. – Москва: НИИОПП, 2006. – 124 с.
20. Дмитриев, Л.Б. Основы музыкальной методики: учеб. пособие для муз. вузов / Л.Б. Дмитриев. – Москва: Музыка, 1968. – 675 с.
21. Дмитриева, Л.Г. Методика музыкального воспитания в школе: учеб. пособие для студ. сред. учеб. завед. / Л.Г. Дмитриева, Н.М. Черноиваненко. – Москва: Академия, 1997. – 240 с.
22. Должиков, Ю.Н. Артикуляция и штрихи при игре на флейте / Ю.Н. Должиков // Вопросы музыкальной педагогики / Сост. Ю.А. Усов. – 1991. – Вып. 10. – С. 6 – 8, С. 33 – 38.
23. Должиков, Ю.Н. Нотная папка флейтиста №1, тетрадь №1. Методика, упражнения, этюды / Ю.Н. Должиков. – Москва: ДЕКА-ВС, 2004. – 47 с.
24. Должиков, Ю.Н. Техника дыхания флейтиста / Ю.Н. Должиков // Вопросы музыкальной педагогики / Сост. Ю.А. Усов. – 1983. – Вып. 4. – С. 6 – 18.
25. Доронина, М.В. Педагогические инновации в области музыкального и художественно-эстетического воспитания в 70-е года XX века / М.В. Доронина // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2019. – № 2 (23). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-innovatsii-v-oblasti-muzykalnogo-i-hudozhestvenno-esteticheskogo-vospitaniya-v-70-e-gody-xx-veka>. – (дата обращения: 09.02.2021). – Текст: электронный.
26. Дружинин, В.Н. Психология общих способностей / В.Н. Дружинин. – Санкт-Петербург: Питер, 2007. – 368 с.
27. Живов, В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения. Вопросы истории, теории, методики: метод. пособие / В.Л. Живов. – Москва: Музыка, 1987. – 93 с.

28. Зацепина, М.Б. Сохраним то, что есть в детях: С.Т. Шацкий и В.Н. Шацкая / Сост., предисловие М.Б. Зацепиной. – Москва: Карапуз, 2011. – 136 с.
29. Из истории музыкального воспитания: хрестоматия / Сост. О.А. Апраксина. – Москва: Просвещение, 1990. – 207 с.
30. История русской музыки в 10 т.: т. 8 / Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, О.Е. Левашева. – Москва: Музыка, 1994. – 537 с.
31. Кабалевский, Д.Б. Воспитание ума и сердца: кн. для учителя / Д.Б. Кабалевский. – Москва: Просвещение, 1981. – 192 с.
32. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика / Л.В. Кириллина. – Москва: Московская гос. консерватория, 1996. – 189 с.
33. Конен, В.Д. Очерки по истории зарубежной музыки / В.Д. Конен; Гос. институт искусствознания. – Москва: Музыка, 1997. – 639 с.
34. Космовская, М.Л. Научно-методическое руководство игры на свирели: учебно-методическое пособие / М.Л. Космовская. – Курск: Курск. гос. ун-т, 2011. – 16 с.
35. Краткий философский словарь / А.П. Алексеев, Г.Г. Васильев, Ю.Д. Воробей; отв. ред. А.П. Алексеев. – Москва: РГ-Пресс, 2015. – 491 с.
36. Линклейтер, К. Освобождение голоса / К. Линклейтер. – Москва: ГИТИС, 1993. – 176 с.
37. Лихачев, Б.Т. Основные критерии педагогики / Б.Т. Лихачев // Педагогика. – 1999. – № 1. – С. 10 – 19.
38. Лукина, Г.У. Творчество С.И. Танеева в свете русской духовной традиции: монография / Г.У. Лукина. – Москва: Композитор, 2015. – 364 с.
39. Лукина, Е.В. Инструментальное музицирование как процесс реализации психофизиологических особенностей младшего школьника / Е.В. Лукина // Среднее профессиональное образование. – 2017. – № 8. – С. 32 – 35.
40. Луковникова, Е. Древнехристианская изобразительная символика / Е. Луковникова // Православие.Ру: [сайт]. – URL:

<https://pravoslavie.ru/archiv/simvolika/simvol.htm>. – (дата обращения: 05.04.2021).

– Текст: электронный.

41. Маркевич, И.Д. Эстетическое воспитание детей с ограниченными физическими возможностями средствами музыкально-ритмической деятельности: диссертация на соискание ученой степени канд. пед. наук: 13.00.01 / Ирина Дмитриевна Маркевич. – Великий Новгород, 2007. – 161 с.

42. Мартынова, Л.Н. Организация праздников в современных дошкольных образовательных учреждениях: для педагогических работников (по результатам работы экспериментальной площадки «Формирование эстетического отношения к миру у дошкольников посредством праздников») / Л.Н. Мартынова, Т.И. Болгова. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2012. – 46 с. – URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=271874>. – (дата обращения: 04.05.2020). – Текст: электронный.

43. Материалы по реформе средней школы: примерные программы и объяснительные записки по Закону Божию, изданные по распоряжению Г. Министра Народного Просвещения. – Петроград: Сенатская типография, 1915. – 328 с.

44. Матиец, Е.Е. Актуальные проблемы эстетического воспитания в развитом социалистическом обществе: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора пед. наук: 09.00.04 / Евгения Евгеньевна Матиец. – Москва, 1984. – 44 с.

45. Матюхина, М.В. Развитие личности и познавательных процессов в младшем школьном возрасте: учеб. пособие / М.В. Матюхина, С.Б. Спиридонова. – Волгоград: Перемена, 2005. – 214 с.

46. Медведь, Э.И. Музыкальное искусство в подготовке бакалавров социально-культурной деятельности к эстетическому воспитанию детей и подростков: учебное пособие / Э.И. Медведь, О.И. Киселева. – Москва: УЦ Перспектива, 2014. – 48 с.

47. Медведь, Э.И. Социокультурная реализация молодежи в многонациональном мегаполисе / Э.И. Медведь, О.И. Киселева, Е.С. Бычкова // Этнокультурная

- деятельность в современных образовательных организациях и учреждениях культуры: опыт, проблемы, перспективы. – 2017. – Вып. 10. – С. 31 – 36.
48. Музыкальное воспитание в школе: сборник статей / Сост. О.А. Апраксина. – Москва: Музыка, 1978. – 104 с.
49. Назаров, И.Т. Психофизиологический метод изучения музыки. Сущность и основа музыкальной техники / И.Т. Назаров. – Москва: Музыка, 2015. – 52 с.
50. Новикова, М.М. Формирование профессионально-исполнительских навыков флейтиста в экспериментальных старших классах детских музыкально-образовательных учреждений: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Марина Михайловна Новикова. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств, 2006. – 230 с.
51. Осеннева, М.С. Методика музыкального воспитания младших школьников: учеб. пособие / М.С. Осеннева. – Москва: Академия, 2001. – 368 с.
52. Рахчеев, Н.В. Постановка голоса и методика обучения пению: учеб.-метод. пособие / Н.В. Рахчеев; Белорус. гос. ун-т им. В.И. Ленина. – Минск: БГУ, 1988. – 43 с.
53. Система эстетического воспитания школьников / Б.Т. Лихачев, Е.В. Квятковский, А.И. Буров; под ред. С.А. Герасимова. – Москва: Педагогика, 1983. – 264 с.
54. Скриплев, Н.В. Практическое музицирование на свирели как здоровьесберегающая технология / Н.В. Скриплев // Культурология в контексте гуманитарного знания: сб. ст. Курск. гос. ун-та. – 2011. – № 5. – С. 379 – 381.
55. Терентьева, Н.А. Программа «Музыка»: Музыкально-эстетическое воспитание для 1-4 классов общеобразовательной школы / Н.А. Терентьева, Р.Г. Шитикова. – Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1999. – 72 с.
56. Толковая Псалтирь с краткими пояснениями святых отцов и указанием порядка чтения псалмов на всякую потребу. – Москва: Ковчег, 2006. – 528 с.

57. Торопчина, Е.А. История музыкального образования: учебно-методический комплекс дисциплины / Е.А. Торопчина. – Бийск: ГОУ ВПО «БПГУ имени В.М. Шукшина», 2009. – 107 с.
58. Туревская, Е.И. Возрастная психология / Е.И. Туревская. – URL: <http://pedlib.ru/Books/5/0483/5-0483-1.shtml/>. – (дата обращения: 15.04.2021). – Текст: электронный.
59. Усов, Ю.А. Научно-теоретические основы при игре на медных духовых инструментах / Ю. А. Усов // Вопросы музыкальной педагогики. – 1991. – Вып.10. – С. 13 – 14.
60. Ушинский, К.Д. Русская школа / К.Д. Ушинский; сост., предисл., коммент. В.О. Гусаковой. – Москва: Институт русской цивилизации, 2015. – 678 с.
61. Хучбаров, М.М. Музыкально-эстетическое воспитание детей в классе флейты в системе дополнительного образования: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Махмуддибир Магомедович Хучбаров. – Москва: Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2013. – 225 с.
62. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие / Ю.А. Цагарелли. – Санкт-Петербург: Композитор – Санкт-Петербург, 2008. – 367 с.
63. Чигарева, Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени / Е.И. Чигарева. – Москва: УРСС, 2000. – 279 с.
64. Шаповаленко, И.В. Возрастная психология. Психология развития и возрастная психология: учеб. для студентов вузов / И.В. Шаповаленко. – Москва: Гардарики, 2005. – 349 с.
65. Шацкая, В.Н. Музыкально-эстетическое воспитание детей и юношества / В.Н. Шацкая. – Москва: Педагогика, 1975. – 78 с.
66. Шостакович, Д.Д. Знать и любить музыку. Беседа с молодежью / Д.Д. Шостакович. – Москва: Мол. гвардия, 1968. – 15 с.
67. Moyses, M. De la sonorite, art et technique / M. Moyses. – Paris: Alphonse Leduc, 1934. – 28 p.

68. Wurz, H. Gesundheitliche Gefahren des Querflotenspiels / H.Wurz // Medizinische Probleme bei Instrumentalisten. Ursachen und Pravention. – 1995. – C. 87 – 102.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Упражнения на развитие дыхания И.Т. Назарова

1. Упражнение «Полное дыхание».

Ход проведения. Необходимо сесть или встать совершенно прямо. Дышать через ноздри. Спокойно, не торопясь, вдохнуть в себя воздух, наполняя сначала нижнюю часть легких, что достигается путем опускания диафрагмы, которая надавливает на брюшные полости. Затем, наполнить среднюю часть, отводя в стороны нижние ребра, выпячивая грудную кость. Наконец, наполнить верхнюю часть, расширив верхние ребра и верхнюю часть грудной клетки. При этом последнем движении нижняя часть брюшной полости немного втянется вовнутрь, что дает легким довольно прочную опору и способствует наполнению их верхней части.

На первый взгляд может показаться, что форма дыхания достигается при посредстве трех различных движений. Такое заключение, однако, неправильно. Вдыхание непрерывно, весь объем грудной полости расширяется одним движением. Следует избегать ряда порывистых дыханий и стараться достигнуть спокойного, непрерывного движения. Практика не замедлит парализовать стремление разделять выдыхание на три движения и даст в результате равномерный, непрерывный вздох.

1) Задержать дыхание на несколько секунд;

2) Выдыхать медленно, удерживая грудную клетку в одном и том же положении, слегка втягивая брюшную полость, и сейчас же, как только воздух выйдет из легких, медленно ее выпятить. Как только воздух совсем выйдет из легких, ослабить мышцы грудной и брюшной полостей. Небольшая практика облегчит эту часть упражнения, и раз усвоенное движение, будет производиться автоматически.

Задача будет решена значительно легче, если упражнения выполнять перед зеркалом, положив руку на живот, чтобы ощущать его движения.

Упражнения рекомендуется выполнять от пяти до десяти раз в один сеанс (раз: вдохание, задержание и выдыхание). Упражняться нужно сначала только один раз в день – утром, а потом можно и два, и три раза в день: утром, среди дня и вечером перед сном.

2. Упражнение «Очистительное дыхание».

Ход проведения. Необходимо вдохнуть полной грудью. Задержать дыхание на несколько секунд. Сложить губы, как будто собираетесь свистнуть, не надувая щеки, затем выдохнуть через образовавшееся отверстие немного воздуха с достаточной силой. Остановиться на секунду, затем выдохнуть еще немного. Продолжить таким образом, пока не израсходуется весь воздух. Не забывать, что выдыхать следует порывисто, сильно.

3. Упражнение «Гортанное дыхание йогов».

Йоги обладают особым видом дыхания, служащим для развития голоса, для чего прибегают к дыхательному упражнению, которое придает ему мягкость, гибкость и выразительность в связи с чарующей прелестью и силой.

Ход проведения. Необходимо сделать полное вдыхание спокойно и медленно через ноздри, употребив на это возможно больше времени. Задержать его на несколько секунд. Сильно и быстро выдохнуть за один прием весь воздух через широко открытый рот. Укрепить легкие очистительным дыханием.

При выполнении упражнений рекомендуется следить за выдохом, так как многие люди склонны оставлять в легких большое количество застоявшегося воздуха – следствие неполного выдоха. Это может быть причиной заболеваний, таких, как острая эмфизема (расширение) легких. Особое внимание следует обратить на этот факт исполнителям на духовых инструментах, так как при неправильной постановке дыхания эмфизема – часто встречающееся профессиональное заболевание. При выполнении всех видов дыхания живот должен быть в нормальном втянутом положении, если только нет особых указаний. Естественное положение живота способствует наиболее глубокому

вдоху и выдоху. Сознательное глубокое дыхание очень ценно по двум причинам: во-первых, оно развивает дыхательные органы и, во-вторых, улучшает кровообращение. Этому способствуют движения грудной клетки и диафрагмы во время вдоха, благодаря которым в грудной полости создается частичный вакуум, втягивающий воздух в легкие и притягивающий кровь к сердцу.

4. Упражнение «Задержка дыхания».

Ход проведения. Необходимо стоять прямо. Сделать полное вдыхание. Задержать дыхание насколько возможно дольше. Выполнить сильное выдыхание через широко открытый рот. Произвести «очистительное дыхание».

Сначала можно удерживать дыхание лишь в течение очень короткого времени, но постепенно задержка станет более продолжительной. Необходимо следить за развитием этой способности по часам.

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Упражнения М. Моиза

Гибкость (управляемость) низких нот.

Губы в данной ситуации подвергаются жесткой дисциплине. Нижний регистр наиболее труден. М. Моиз методически сгруппировал все варианты соединений, которые обучающийся должен проработать различными нюансами и в разных темпах.

Он настаивал, чтобы нюансы были выполнены в точном соответствии с тем местом, где они поставлены, и на неукоснительном соблюдении темпа.

Пользуясь этим методом, исполнитель обретет мастерство владения амбушюром и управления звуком, которое позволит ему при работе с мелодией выполнять нюансы, следуя не капризам собственных губ, а так как пожелал композитор, что очень редко выполняется в нижнем регистре.

Все дыхания обозначены в тесте. Необходимо делать *crescendo* только в тех пределах, пока нота остается хорошо звучащей и чистой по интонации. Повторять каждый такт дважды, чтобы во второй раз корректировать то, что не удалось в первый.

Одного упражнения в день достаточно. Не нужно играть больше двух.

Они так же могут быть время от времени исполняемы в среднем регистре (октавой выше), но не рекомендуется играть это в верхнем регистре (по крайней мере слишком много), так как это чрезвычайно утомительно:

1 $60 = \text{♩}$

A

B

C

D

E

Объем звука.

Следующий метод работы над объемом звука позволит обучающемуся в полной мере использовать возможности своего амбушюра, с того момента когда он не ограничен недостатком дыхания.

Нота, которая берется pp или ff, скорее всего будет немного занижена или завышена, нужно подготовиться контролировать интонацию и качество звука

ноты в соотношении со следующими, и начинать, не забывая полностью расслаблять мышцы в пропорции к crescendo. Требуется едва поддерживать легкое давление в губах, чтобы гибко управлять потоком воздуха.

Необходимо атаковать пианиссимо, прибавлять медленно звук без резкости, следить за тем, чтобы звук не изменялся. Берется большое дыхание, потом нота той громкости в той звучности, в которой она закончилась перед этим, и так далее. Главным образом, нужно играть объемно, а не «сильно», потому что «настоящая мощь» не характерна для звучания флейты.

Так как это упражнение чрезвычайно утомительно, играется каждый день только одна какая-нибудь группа:



и чтобы не столкнуться с большими сложностями неожиданно, выбираются из каждой группы сначала ноты среднего регистра, которые играть легче.

ПРИЛОЖЕНИЕ В

Упражнения К. Линклейтера

Зевок.

Большинство людей предпочитают зевать по вертикали. Мышечная ткань при этом в большей степени вытягивается книзу. Ее тянет вниз лицо и подбородок. Необходимо поставить цель сформировать зевок более горизонтально. Результатом будет круглое отверстие, вытягивающееся по горизонтали и вертикали одновременно. В зеркале можно увидеть все зубы, мягкое небо, вытянутое в длину и ширину. И, кроме того, заднюю стенку глотки.

Если ухитриться вызвать несколько настоящих зевков, это приведет в состояние, благоприятное для продолжения дальнейшей работы.

Глаза и нос «потекут», появится слюна. Произойдет стимулирование дыхательного аппарата. Наблюдая за этим, наилучшим образом человек соприкоснется с непроизвольными процессами.

Шаг второй. Глядя в зеркало, необходимо повторить упражнение, которое описано выше.

Понаблюдайте над мышцами, участвующими в зевке, и вызовите подобное растяжение мышц, шепотом произнося звукосочетание «каа» на вдохе. (Это очень важно, что зевок осуществляется по горизонтали. В противном случае, растянутые по вертикали мышцы приобретают тенденцию кляпом закрывать гортань.) Теперь воспользуйтесь своими наблюдениями, чтобы поднять мягкое небо в зевке, растягивающем мышцы на выходящем «каа». Шепотом произнося «каа» на каждом вдохе и выдохе, поднимайте и наиболее полно растягивайте мягкое небо, не переставая зевать на протяжении каждого «каа».

Повторите весь процесс два или три раза. После этого сглотните, смочив слюной горло, которое к этому времени будет достаточно сухим, отдохните.

Как только горло начнет привыкать к проходящему через него холодному воздуху, сухость и кашель будут докучать в меньшей степени. Не бросайте своих занятий из-за незнакомых ощущений от такого большого количества холодного воздуха.

Начните опять практиковать это упражнение со следующими замечаниями:

Движения должны быть упругими, а растяжение эластичным. Не удерживайте мышцы в растянутой позиции. Звук должен быть легким и полетным.

Будьте осторожны и не «тащите» дыхание вовнутрь. Оно должно ощущаться свободно перемещающимся в горловом пространстве, а не «скребущим» его стенки.

Постепенно ускоряйте произнесение «каа», чтобы упражнение стало отрывистым, быстрым, легким и эластичным.

Прочтите для начала все последующие «шаги», чтобы, делая упражнение, чередовать их быстро. Используйте в работе зеркало.

Шаг третий. Шепотом произнеся «каа», вдохните холодный воздух на полном зевке, растягивающем мышцы мягкого неба. Представьте себе холодный воздух спускающимся в дыхательный центр. Освободите теплые вибрации из центра на «хай», позволяя им распространиться через растянутые мышцы мягкого неба, купол рта, верхние зубы и выйти в наружное пространство. Начните двигать спинкой языка вверх и вниз под мягким небом. В результате получится звук «ха-я-я-я». Держите кончик языка за нижними зубами.

В этом упражнении представляется звуку выход через звуковой канал большего размера, чем обычно. В то же время изобретенное приспособление для языка раскрепощает его и не дает толкать звук.

Начните практиковать шаг третий. Используйте зеркало для того, чтобы наглядно убедиться, что мягкое небо остается приподнятым и растянутым в течение всей фразы в этом упражнении.

Продолжайте делать это упражнение, поднимаясь по диапазону, вдыхая каждый раз на «каа», а затем свободно выдыхая вибрации.

Шаг четвертый. Полностью расслабьтесь. Вообразите, что Ваш знакомый находится за окном: через улицу, через поле или через речку. Позовите его на

«хэй». Пусть импульс придёт из дыхательно-эмоционального центра. Позвольте горлу широко открыться, предоставляя звуку свободный путь.

Шаг пятый. Полностью расслабьтесь. Не пытайтесь специально поднять мягкое небо или как-то использовать результаты того, над чем мы работали на предыдущих этапах, вернитесь к упражнению для языка в шаге четвертом.

Ощущаете ли новые вибрации в полости рта? Когда поднимаетесь выше по голосовому диапазону, реагирует ли на это мягкое небо (без вмешательства в это Вашего сознания), обеспечивая для звука новые пути? Легче ли Вам стало подниматься выше?

Шаг шестой. Начните вращать головой на «хамм», наблюдая за мягким небом и спинкой языка. Пространство между ними должно постоянно изменяться в процессе вращения. Когда голова запрокинута назад – пространство между ними больше. Когда голова опущена – оно меньше. Но никогда поверхность мягкого неба и спинка языка не должны касаться друг друга во время звучания «хамм».

Опустите позвоночник на «хамм», обращая внимание на изменения качества вибраций во время их перемещения. «Выстройте» свой позвоночник на «хамм» и освободите звук на самой вершине позвоночника. Произнесите: «Ха-хамммммммммма».

В результате специфического тренинга мышц мягкого неба и языка в области ротоглоточной полости должны будете ощутить новое пространство. Организация этого пространства влечет за собой образование большего количества вибраций. Это упражнение дает чувство полной свободы.

Когда вы вернетесь к упражнению для языка и упражнениям на «хамм», пусть мягкое небо приспособливается к вашим намерениям по своему усмотрению. Не пытайтесь приподнимать его искусственно. Делая это, Вы будете звучать слишком эффектно и торжественно.

Горло.

Разобравшись с мягким небом. Вы также должны разобраться с горлом. Когда зеваете, растягивание мышц не ограничено только областью мягкого неба.

Зевок также оказывает влияние на множество мышц глотки. Глотка - это часть горла. Между глоткой и задней частью шеи расположены главные резонаторные полости. Задняя стенка горла выстлана мышечной тканью, которая реагирует на изменение высоты звука, откликаясь изменением мышечного тонуса, что, в свою очередь, настраивает резонирующую полость глотки в соответствии с высотой звука. В следующей части резонаторные возможности глотки будут рассматриваться более подробно. Здесь же мы будем рассматривать горло как часть свободного звукового канала.

Пусть ваше внимание будет направлено к тому месту, где горло переходит в ротовую полость. Когда мягкое небо лениво, а язык напряжен, эта область становится затором для звука. В рабочих целях представьте себе переход из ротовой полости к диафрагме в виде широкого, незаблокированного пути.

Работа над этим участком горла будет состоять в том, чтобы ликвидировать затор, создать в звуковом канале ощущение простора и изучить практику, направленную на освобождение канала для беспрепятственного контакта с дыхательным центром.

Шаг первый. Максимально запрокиньте голову назад, не вовлекая в это движение плечи. Обратите внимание, как изменилась форма звукового канала в этой позиции.

Теперь это прямой путь, по которому дыхание или звук могут беспрепятственно перемещаться от диафрагмы вверх. Никаких углов, поворотов, никаких заторов.

В этой позиции выдохните шепотом: «Хаааа». С помощью мышц задней поверхности шеи поднимите голову на вершину позвоночника.

Мысленно представьте себе изменившуюся теперь форму звукового канала. Выдохните из центра шепотом: «Хааааа».

Когда голова падает назад, почти невозможно использовать горло для поддержки звука. Это право принадлежит дыханию. Зато в этой позиции Вы можете отчетливо ощутить связь с дыхательным центром. После того, как поднимете голову, сохраните в себе ощущение предыдущей позиции. Связь с

дыхательным центром осуществится без помех. Вообразите себе, что в горле нет никаких преград.

Шаг второй. Запрокиньте, как прежде, голову назад. Представьте, что челюсть и язык принадлежат передней части тела, а мягкое небо и череп – задней. Между передней и задней частью вообразите широкую расщелину. В самой глубине этой «расщелины» находится теплый «пруд», наполненный вибрациями. Освободите вибрации из «пруда», чтобы они, как гейзер, поднялись сквозь «расщелину» на «хааааааа».

Горло остается в этом процессе абсолютно безучастным. Импульс для звука, как большой силы бьющий ключ, должен ощущаться ниже энергетического центра.

С помощью мышц задней поверхности шеи поднимите голову. «Расщелина» изменяет форму. Но не исчезает. Освободите вибрации из неизменно теплого «пруда» вибраций, расположенного внизу, на «ха-а-а-а-а».

Так как продолжаете процесс релаксации в области горла и устраняете его от участия в поддержке звука. Вы сможете обнаружить, что связь с дыхательным центром становится более отчетливой. Представьте себе этот центр как центр Вашей энергии. Повторяя первую часть этого шага, сфокусируйте свое внимание одновременно на месте образования звука в центре и в конечной точке его пребывания – на потолке. Освободите «хааааааа» из «пруда» вибраций и вообразите, что непрерывный поток звука струится вверх через все тело к точке, которую избрали. Поднимите голову вверх – не позволяйте каналу закрыться, выберите перед собой точку (а лучше партнера) и освободите вибрации из теплого центра.

Запрокиньте голову назад. Вообразите, что «пруд», состоящий из вибраций, имеет цвет. Если определенный цвет в вашем воображении сразу не возникает, возьмите голубой. Освободите длинный поток «хаааааааа» голубых вибраций, чтобы закрасить потолок голубым цветом, или «присоединиться» к небу.

Поднимите голову вверх. Освободите свои цветные вибрации (в этой позиции они, возможно, изменят свой цвет), чтобы окрасить стену или партнера, находящегося напротив: «Ха-а-а-а-а».

Повторите некоторые или все упражнения для языка, мягкого неба и упражнения на «хамм», учитывая: 1) увеличивающуюся связь с дыхательным центром; 2) внутренние наблюдения за релаксацией горла и цветными звуковыми вибрациями.

Использование разных цветов изначально помогает внести некоторое оживление в звучание. Активизируются интеллект и воображение, отчего звуки не остаются пустыми вибрациями ради самих себя, а начинают приобретать определенное содержание.

Если начать развивать свое воображение в этом направлении, можно обнаружить, что разные цвета вызывают разные чувства. Поэкспериментируйте с ними, чтобы понять, как использовать их наилучшим образом. Какие цвета в большей степени стимулируют освобождение вибраций? Обратите внимание на связь звуковых вибраций с эмоциями в области солнечного сплетения или ниже.

ПРИЛОЖЕНИЕ Г

Упражнения В. Мазеля

Прежде чем приступить к упражнениям, отметим, что четкая организация и регулирование дыхания – неперенное условие нормального функционирования организма человека при любого рода его деятельности. Это относится и к деятельности музыканта-исполнителя.

Предлагается вариант упражнения: «круговые движения рук над головой», цель которого – регулирование дыхания.

Упражнение основывается не на стандартном методе расширения грудной клетки за счет разведения рук в стороны, а на первичном движении плечевых частей рук вверх до предела и полном распрямлении при этом локтевых суставов; затем разведении поднятых рук над головой широко в стороны и активном отбрасывании их назад. Поднимая высоко плечевые части рук и разводя их широко в стороны, ученик этими движениями расширяет грудную клетку не только традиционно в стороны, но и вверх, что не менее важно. При этом значительно увеличиваются дыхательные возможности верхней области легких, особенно области бронхов, в то время как при разведении рук только в стороны это сделать в полной мере невозможно. Легкие получают возможность совершать максимальный вдох при подъеме рук, и максимальный выдох – при падении рук. Четкая организация и регулирование дыхания – неперенное условие всех комплексов специальных упражнений.

Второй вариант базовой исходной позиции – при поднятых руках.

Упражнение направлено на формирование основополагающих движений рук.

а) Положение ног оптимальное; руки опущены вдоль туловища, локти фиксированы и прижаты к бокам, пальцы сложены в кулаки; голова несколько откинута назад и составляет со спиной единую линию;

б) Из этого положения, не отрывая локти от корпуса, поднять вверх предплечья – пальцы остаются сложенными в кулаки;

в) Выводить локти вперед, поднимая при этом плечевые части рук над головой – движения синхронные; достигнув высокого положения рук (локтей), разводить их широко в стороны и активным движением откидывать назад сверху вниз, сводя до предела лопатки и снова сгибая предплечья; все движения совершать по единой дугообразной линии;

г) Зафиксировав положение опущенных назад рук по единой возвращающейся линии – локти движутся назад вверх над головой – активным броском возвращать их в исходное положение, фиксируя локти к бокам.

Откидывая руки, одновременно отводить корпус несколько назад: при возвращении рук в исходное положение корпус наклонять несколько вперед; предплечья при всех движениях рук в пунктах «в» и «г» фиксированы – не разгибаются.

Совершая описанные действия, концентрировать максимум внимания на движениях локтей, что помогает организовать движения ведущих – плечевых частей рук при неизменных ощущениях зоны лопаток как начала руки.

За этим упражнением следует его вариант, в котором начальные действия аналогичны пунктам «а» и «б». Далее: зафиксировать положение опущенных назад рук. Не теряя ощущения сведенных лопаток, опустить предплечья и опереться плотно большими пальцами в боковые стороны тазовой части корпуса; ладони расположить вдоль поясницы ближе к копчику; мягко, без напряжений, зафиксировать эту зону спины пальцами.

Базовые ощущения второй исходной позиции: верхняя часть корпуса, особенно плечевой пояс, посредством фиксированных рук опирается своей тяжестью на мышечные группы нижней части корпуса, несущие основную силовую нагрузку.

Целесообразно сравнить формируемые ощущения с неправильными. Значительно меньше опора верхней части корпуса на ноги ощущается при автономных – самостоятельных движениях рук, вне сбалансированности этих действий с действиями всего корпуса. Необходимо, чтобы ученик почувствовал, что изолированные двигательные действия рук вне ощущения их как составных

частей корпуса приводят не только к потере координации действий рук, но и провоцируют потерю ощущений опоры верхней части корпуса на ноги.

Напомним, что любые активные действия рук – особенно их силовых зон – должны постоянно корректироваться шириной расположения ног как при игре стоя, так и сидя.

Одна из главных целей упражнения по формированию второй базовой позиции заключается в концентрации внимания ученика:

а) На ощущениях руки как единой двигательной системы и первичных ощущениях зоны лопаток как начала руки; необходимые ощущения особенно проявляются при откидываниях рук назад;

б) На ощущениях в зонах плечевых суставов, связанных с движениями рук по круговой линии при их подъемах и бросках.

Предлагаемая позиция дает возможность: во-первых, ощутить корпус – от головы до ступней ног – как единую мышечную силовую сферу; во-вторых, обеспечить состояние сбалансированного равновесия верхней части корпуса – от головы до поясницы, ее готовность к любым двигательным действиям. Более того, опора верхней части корпуса на руки (ладони), упирающиеся в бедренные части корпуса, дает возможность в ходе любых упражнений не только держать плечи в опущенном положении, но и воспитывает потребность постоянно их опускать, а не поднимать. Тенденция к постоянному опусканию плеч является важнейшим фактором, регулирующим расслабление мышечных групп плечевого пояса в процессе игровых действий – особенно мышечных групп области лопаток.

Непременные условия правильности положения верхней части корпуса по отношению к нижней – сохранение предельно прямого положения спины и головы (шеи) по всей длине позвоночника.

Упражнения, направленные на формирование постоянных ощущений максимальной опоры верхней части корпуса на нижнюю на основе второй базовой позиции.

Двигательные действия верхней части корпуса: исходная позиция – вторая базовая:

а) Сгибать колени, максимально перенося вес верхней части корпуса на согнутые ноги, особенно их бедренные части. Колени сгибать пружинными движениями в три приема, приседая до возможного предела. По мере приседания ладони более плотно упираются на мышечные группы тазобедренных суставов. Во время приседания сохранять максимально прямое положение спины – плечевой пояс и голову несколько откидывать назад;

б) Зафиксировав нижнее положение корпуса, единым медленным плавным движением, выпрямлять колени. При выпрямлении колен и подъеме корпуса необходима более плотная фиксация ладонями тазовой части корпуса – это действие предупреждает автономный подъем плечевого пояса.

Ученик должен сосредоточиться на основных ощущениях: постоянное единство верхней и нижней частей корпуса, а также максимальная опора верхней части корпуса на нижнюю – зону бедренных частей ног при сгибаниях и особенно при разгибаниях колен.

За этим упражнением должен последовать его вариант с наклоном корпуса вперед: из исходной позиции опереться ладонями в бедренные части ног спереди:

а) По аналогии с первым упражнением – сгибать колени в три приема, наклоняя до предела верхнюю часть корпуса вперед. При наклонах корпуса вперед ладони скользят в сторону колен, плотно опираясь на бедренные части ног; опора ног при наклонах корпуса в сторону носков. Опора верхней части корпуса на ноги увеличивается по мере его наклона вперед. Достигнув нижнего положения корпуса, несколько – но не до конца – выпрямлять и сгибать колени небольшими пружинными движениями, добиваясь при этом максимальной опоры верхней части корпуса на согнутые в коленях ноги;

б) Зафиксировав нижнее положение корпуса, плавным движением выпрямлять колени, сохраняя при этом неизменно наклонное положение верхней части корпуса; ладони плотно опираются на колени;

в) Выпрямив колени, выпрямлять верхнюю часть корпуса; ладони скользят вверх, не теряя при этом ощущения их плотной опоры на бедренные части ног. При сгибании и выпрямлении корпуса сохранять максимально прямое положение спины и головы.

Целесообразен также второй вариант, при котором, зафиксировав нижнее положение корпуса, следует перевести ладони под колени. Медленно выпрямлять колени, сохраняя при этом наклонное положение корпуса; после выпрямления колен медленно поднимать верхнюю часть корпуса. Ладони, плотно охватив ноги, скользят вверх, как бы подтягивая плечевой пояс к ногам.

Приседания с наклоном корпуса вперед – подготовительные упражнения для играющих в положении сидя, по аналогии с предыдущими упражнениями.

ПРИЛОЖЕНИЕ Д

Упражнения Р. Дика

Упражнение на пение и игру.

$\text{♩} = 40-50$

flute

voice

lower voice

11

Упражнение «Свисток».

Exercise 2

The musical score for Exercise 2, titled 'Whistle', consists of three staves of music. The first staff begins with the marking 'normal' and shows two eighth notes on a single staff. This is followed by a double bar line, then two eighth notes marked 'ws' (wrist stroke). After another double bar line, two eighth notes are marked 'norm.' and 'ws'. This is followed by a double bar line, then two eighth notes marked 'sim.' (simile). The rest of the staff contains a sequence of eighth notes, some with flats, and some with 'sim.' markings. The second staff begins with two eighth notes marked 'f' (forte), followed by two eighth notes marked 'pp' (pianissimo), then two eighth notes marked 'sim.' with a flat. The rest of the staff contains a sequence of eighth notes, some with flats, and some with 'sim.' markings. The third staff contains a sequence of eighth notes, some with flats, and some with 'sim.' markings, ending with a double bar line.

ПРИЛОЖЕНИЕ Е

Упражнения П.-Л. Графа

Упражнения на дыхание

Упражнение 2: Полное дыхание (грудно-брюшное)

Цель: ☞ Наблюдение и контроль дыхательного процесса во время игры на флейте.

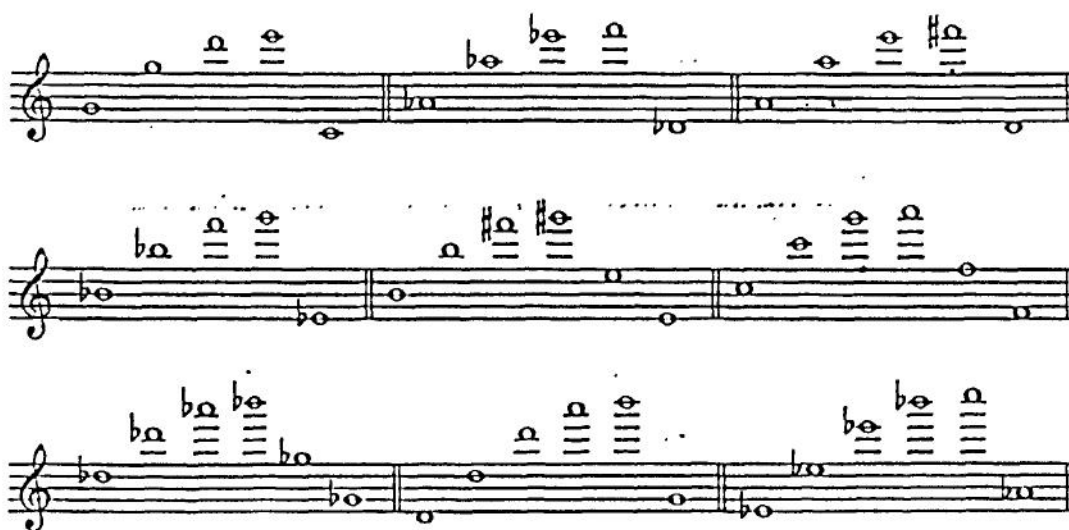
☞ Вдох с использованием грудной клетки

Музыкальный фрагмент упражнения 2, состоящий из шести нотных систем. Каждая система начинается с ноты, пронумерованной в кружке (1, 2, 3, 4). Первая система имеет темповую пометку $\text{♩} = 60$ и текстовые пометки «открыть» и «впустить» над нотами. Музыкальные знаки включают ноты, скобки, динамические пометки (p, f) и знаки дыхания.

В Упражнении 2 четыре повторяющихся этапа:

- ① Играть звук до тех пор, пока не кончится воздух; брюшные мышцы сожмутся.
- ② Расширьте грудную клетку без вдоха («открыть»); диафрагма – брюшная стенка под грудной клеткой опустится вниз ($\approx 2\frac{1}{2}$ сек.)
- ③ Резко расслабьтесь («впустить») — результатом будет глубокий произвольный вдох со «всасывающим» звуком. В легкие войдет существенно больше воздуха, чем в Упражнении 1 ($\approx 1\frac{1}{2}$ сек.).
- ④ Тотчас продолжайте играть: воздуха хватит на $\approx 20 - 25$ сек.

Продолжите занятие следующими секвенциями:



Упражнение «Октавы»

Упражнение 18: Октавы

Цель: \llcorner Быстрые октавные скачки (контроль тона и динамики)
 \llcorner Стабильная интонация

$\text{♩} = 72 - 100$

a 
mp

b 
p f p f p f p f

c 
f p f p f p f p

d 
p f p f p f p f

e 
f p f p f p f p

f 
1x p
2x f

грайте все упражнение (от а до f) во всех мажорных и минорных тональностях.

Упражнение на пение и игру

Упражнение 6: Пение и игра

Цель: ☞ Оптимальная, свободная позиция гортани

J = 60

Флейта

Голос

The musical score is written in 4/4 time with a tempo of $J = 60$. It consists of six systems of music. The first system shows the flute playing a melodic line with a 'V' marking and the voice singing a corresponding line. The second system continues the flute and voice parts, with the flute playing a more complex melodic line. The third system shows the flute playing a long note with a 'V' marking and the voice singing a simple line. The fourth system continues the flute and voice parts, with the flute playing a more complex melodic line. The fifth system shows the flute playing a long note with a 'V' marking and the voice singing a simple line. The sixth system continues the flute and voice parts, with the flute playing a more complex melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Упражнение «Свисток»

Упражнение 5: «Свисток»

Цель: «Свободный, но точно сфокусированный амбушюр»

$\text{♩} = 50$

The musical score consists of seven staves of music in treble clef. The first staff starts with a tempo marking of quarter note = 50. The music features various dynamics (p, rrr) and articulations (accents, slurs). Fingerings are indicated by numbers 1-4. Specific notes are marked with 'C' for 'whistle' and 'V' for 'vibrato'. The key signature changes from C major to B-flat major in the fifth staff. The final staff includes a sequence of notes with dynamic markings and accents.

- — обычный
- ◊ — аппликатура соответствует ноте, обозначенной таким образом
- С — «свисток»