

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ
Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение
города Москвы
«Колледж музыкально-театрального искусства имени Г.П. Вишневской»

**Некоторые аспекты становления художественного мышления
и развития техники игры на фортепиано
у студентов вокального отделения
Колледжа музыкально-театрального искусства
им. Г.П. Вишневской**

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

по разделу междисциплинарного курса

МДК.01.03 «Фортепиано, чтение с листа»

специальность:

53.02.04 Вокальное искусство

Москва

2019

РАССМОТРЕНО на заседании
предметной (цикловой) комиссии

Протокол № 2 от «13» сентября 2019 г.

Автор:

Ахрамева О.М., преподаватель фортепиано отделения ГБПОУ
г. Москвы «Колледж музыкально-театрального искусства
имени Г.П. Вишневской»

Содержание

1. *Введение* 4
2. *Основная часть* 5
3. *Заключение* 12
4. *Список использованной литературы* 13

Введение

Четкая организация учебного процесса и его направленность на развитие музыкального мышления и технической стороны исполнения является необходимым условием для достижения высоких результатов в работе со студентами в классе общего фортепиано. Зачастую студенты, старательно выполняющие работу с текстом произведения, все же демонстрируют малосодержательное исполнение, отстают в техническом плане. Основываясь на достижениях научного знания, представляется актуальной проблема соотношения развития мышления и приобретения технических навыков в процессе работы над музыкальным произведением.

Подчиняясь общим законам психологии, музыкальное мышление возникает на основе восприятия звуковых последовательностей в том случае, когда осознается содержание музыкального сочинения. Если рассматривать музыкальное мышление в генетическом аспекте, то истоки его идут к восприятию интонации. Именно она является первоосновой музыкально-эстетического переживания. «Музыка - интонация», - гласит классическая формула Б.В. Асафьева. В понятие интонации входит понимание содержания музыки, средств музыкальной выразительности, то есть осознание интонационной основы, характерной для музыки вообще и для стиля каждого композитора в частности.

Музыкальное мышление подразумевает осмысление логики организации различных звуковых структур, от простейших к сложным, умение оперировать музыкальным материалом, находить сходство и различия, анализировать и синтезировать, устанавливать взаимосвязи. Как и каждый вид искусства, музыка пользуется особыми средствами для передачи содержания художественного произведения, своим специфическим языком. Развитие музыкального мышления должно основываться на глубоком понимании законов музыкального искусства, внутренних закономерностях музыкального творчества, на осмыслении важнейших средств выразительности, воплощающих художественно-образное содержание музыкальных произведений. Способность к обобщениям является показателем более высокого уровня умственного развития студентов и основывается на принципе системности знаний. Практика показывает, что даже при наличии хороших знаний по теоретическим дисциплинам студенты часто не в состоянии эти знания систематизировать, сделать обобщение, в результате чего не могут применить их в нужный момент.

Художественная сторона исполнения музыкального произведения зависит от должного уровня развития техники. В деятельности музыканта само понятие исполнительского мастерства складывается из сочетания музыкальных и технических данных, и только при наличии обоих компонентов возможен успех в области исполнительства. Поэтому развитие технического мастерства в классе общего фортепиано должно занимать особое место.

Проблемы развития фортепианной техники, формирование необходимого пианистического аппарата, воспитание свободы движений всегда были в центре внимания музыкальной педагогики. Вопрос недостаточного развития технического мастерства, напряженных, скованных движений, мышечной зажатости рук остается и сегодня одним из серьезных в решении проблем фортепианного исполнительства.

Основная часть

Большое значение в музыкальном обучении имеет сравнение, сфера влияния которого безгранична. Педагог использует сравнение в процессе сообщения знаний, студент – овладевает им. Прием сравнения активизирует имеющуюся систему ассоциаций и создает новые, вовлекает разнообразные связи в процессе познания какого-либо явления, тем самым способствуя более глубокому и полному его осмыслению. Сравнение как мыслительная операция несет в себе противоречие, основывающееся на различии уровня знаний, имеющихся и необходимых для решения поставленной задачи. Это противоречие существенно способствует развитию мышления. Образные красочные сравнения постоянно применяются в музыкально-педагогической практике, помогая раскрыть идейно-эмоциональное содержание музыкального произведения, приобрести новые знания в других областях искусства. Применяются сравнения и при изучении стиля композиторов противоположных направлений, а также близких по своим творческим школам, с целью подчеркнуть особенности стиля того или иного автора, лучше осознать самобытность его музыкального языка. Таким образом, прием сравнения является основным для приобретения новых знаний.

А.Б. Гольденвейзер считал, что «у каждого музыканта должна быть своя «кладовая» знаний, свои драгоценные накопления прослушанного, исполненного, пережитого. Эти накопления словно аккумулятор энергии, питающей творческое воображение, необходимое для постоянного движения вперед». В «кладовой» художника должны быть определенные теоретические

знания о стиле композитора, строении, структуре музыкального сочинения, об особенностях гармонии и фактуры. При освоении музыкального репертуара необходимы знания о стиле композитора, исторической эпохе, музыкальном жанре, структуре сочинения, понимание особенностей музыкального языка, глубокое осознание замысла композитора. Особого внимания заслуживают вопросы стиля композитора, чьи произведения изучаются. Немаловажное значение в педагогическом процессе имеет изучение музыкальных жанров. Понятие «жанр» входит в общую иерархию понятий, которыми оперирует музыкальное мышление.

Задача музыканта-исполнителя заключается не только в том, чтобы знать, что следует выразить своей игрой, но и в том, чтобы знать, как именно это выразить. Императив Г. Нейгауза: «Главное, прежде всего надо знать, что играть, а потом уже как играть», - несомненно, является отражением той реальности, с которой каждый музыкант, педагог постоянно сталкивается в своей работе. Как всякое творчество, исполнение включает в себя нахождение неизвестного, открытие новых сторон в разучиваемом произведении. Художественный замысел рождается из синтеза, заключающего в себе весь духовный и чувственный опыт. По мнению Л. Баренбойма «в исполнительском искусстве творческую фантазию сможет проявить тот, кто обладает большим музыкальным опытом, больше знает разнохарактерной музыки, разучил большее количество музыкальных произведений». «Гармонический язык произведения» является существенным компонентом музыкального мышления. Подробный анализ гармонии дает возможность студентам расширить знания о выразительности гармонического языка, а также оперировать уже имеющимися сведениями о стиле композитора. Мелодия – выражение музыкальной мысли; гармония всегда едина с мелодией, обогащает ее, подчеркивает ее выразительность. На основании вышеизложенного можно сделать вывод: закон взаимосвязи развития мышления и пополнения знаний в полной мере действует в процессе обучения. Постоянное приобретение новых знаний, умение применять их на практике, вовлечение основных мыслительных процессов – все это эффективно способствует развитию интеллектуальных возможностей студентов.

Музыкальное мышление обучающихся в классе фортепиано не является по своей природе самостоятельно функционирующим, полностью подчиняясь результату художественного творчества. Чтобы постичь произведение, необходимо освоить весь материал, разобрать каждый элемент нотного текста, вникнуть в звучащие интонации, попытаться раскрыть

замысел композитора, развить личностное отношение к музыкальному произведению и освоить его технически. Очень важно, чтобы студент сумел правильно воспринять текст, услышать «между нот», чтобы найденное в нотной записи обернулось в воображении яркими, точными, емкими звуковыми образами. Раскрывая музыкальный образ наиболее близкими его художественной и личностной индивидуальности выразительными средствами, студент строит в слуховом воображении свой собственный самобытный вариант прочтения музыкального произведения.

Процесс работы над музыкальным произведением в классе общего фортепиано включает обычно несколько этапов, что имеет немаловажное значение в рациональной организации учебного процесса. Условно можно выделить три этапа работы. На первом этапе происходит общее знакомство с музыкальным произведением, охват содержания, характера, логики развития музыкальной мысли в целом. Для осознанного общего восприятия музыкального сочинения, для объективного постижения его художественного образа необходимо усвоить знание стиля, музыкального жанра, исторической эпохи творческого направления, к которому принадлежит композитор. На первом этапе работы над музыкальным произведением возможно использование различных методов обучения.

Метод целостного анализа музыкального произведения подразумевает изучение связей изучаемого произведения с другими явлениями: с другими художественными произведениями, со стилем композитора, с общими социально-историческими условиями, породившими данный стиль и такого рода произведения. Этот метод настоятельно рекомендуется использовать для раскрытия содержания музыки через смысловую сторону, а это неизбежно влечет необходимость приобретения новых знаний. Исполняя произведения композиторов различных эпох и стран, студенты должны хорошо представлять себе творческий облик самого композитора, его идейные и эстетические позиции, ту общественную среду, которая наложила отпечаток на его искусство. Для изучения стиля композитора следует знакомиться с большим количеством его произведений. Например, для более глубокого осмысления произведений И.С. Баха полезно знать его органную, вокальную, инструментальную музыку, исполнение фортепианных пьес П.И. Чайковского только выиграет от знакомства с его романсами, симфониями, операми.

Метод сравнительной характеристики стилей композиторов как близких, так и противоположных творческих направлений дает возможность

студентам приобрести новые знания, что в свою очередь способствует интенсивному развитию музыкального мышления. Например, можно сравнить творчество Ф. Шопена и В. Моцарта, Э. Грига и С. Рахманинова.

Добиться результативности педагогического процесса в русле развития мышления позволяет и метод историко-стилистической дедукции, суть которого заключается в нахождении общих закономерностей стиля, жанра в данном произведении. В метод историко-стилистической дедукции включается понятие «жанр». Например, исполняя пьесу в жанре сарабанды, студент должен представить себе медленное шествие, проникнутое печалью и скорбью. Исполняя менуэт можно представить себе бал, танцующие пары, замирающие в почтительных поклонах. Известно, что музыкальный жанр тесно связан с исторической эпохой, характерной для нее тематикой. Использование этого метода влечет за собой необходимость приобретения знаний о законах музыкального искусства, о взаимосвязи прошлого и настоящего в культуре, о философии и эстетических взглядах той эпохи, в которую жил композитор. Целесообразно использовать этот метод при прохождении сонатной формы. Именно сонатная форма открывает неограниченные возможности для противопоставления музыкальных образов, их взаимодействия. Итак, используемый целостный анализ музыкального произведения, применяемый на первом этапе, включающий методы сравнительной характеристики, обобщения, историко-стилистической дедукции, дает возможность приобретения знаний в области исторической эпохи, творческих направлений, стиля, музыкального жанра, а это в свою очередь положительно воздействует на интеллектуальное развитие студентов.

На втором этапе работы над музыкальным произведением встает задача пополнения знаний студентов в области музыкальной формы и средств музыкальной выразительности. Мы должны довести до студента не только содержание произведения, но и дать ему подробный анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры. Для раскрытия авторского замысла произведения большое значение имеет осмысление всей его структуры и каждой части в отдельности, охват музыкальной формы в целом. В процессе фортепианного обучения студенты не только расширяют свои знания о музыкальной форме, но и получают возможность практически, в собственном исполнении воплотить художественный образ произведения. Дополняя и расширяя представления о музыкальной форме в классе общего фортепиано, мы

воздействуем не только на качество исполнения, но и помогаем практически использовать ранее накопленные знания.

Для более глубокого усвоения сведений о музыкальной форме рекомендуется метод обобщения, то есть нахождение общих черт аналогичных музыкальных форм разных композиторов.

Особое внимание следует уделить гармоническому языку в музыкальных сочинениях. Эффективен метод гармонического анализа, который в процессе обучения можно рассматривать с двух сторон: во-первых, как расширение и углубление сведений из соответствующей области теоретических знаний; во-вторых, как способ лучшего слышания фортепианной фактуры. Метод гармонического анализа сложных частей произведения помогает студенту не только применить знания по гармонии на практике, но и осмыслить яркое звуковое воплощение содержания произведения. В подробный анализ включается также мелодия, которая сама по себе является выражением определенной музыкальной мысли, эмоции, настроения, художественного образа. Необходимо обратить внимание на логику развития мелодической линии, различие мелоса у композиторов разных творческих направлений.

Эмоциональное восприятие музыкального произведения, воплощение его в звуковом образе является главным на третьем этапе работы, и основой для этого должны послужить приобретенные ранее знания. Направляя мышление студентов на изучение и осмысление творческих направлений в музыкальном искусстве, стилевых особенностей композиторов, нельзя отрываться от особенностей определенной исторической эпохи, и, в частности, от явлений, происходящих в смежных искусствах - литературе, живописи, поэзии, театре. Студенту должна быть небезразлична судьба композитора, его характер, и' обстоятельства, при которых родилось изучаемое произведение. Подробное знакомство с историческим периодом поможет найти в исполнении равновесие между традиционным и новым, прошлым и современным. Такой подход способствует усвоению знаний и, соответственно, развитию мышления. На третьем этапе работы над музыкальным произведением для более эффективного развития образного мышления студентов, для более совершенной передачи художественного образа в их собственном исполнении целесообразно систематически формировать знания в области смежных искусств. Углубленное и разностороннее изучение музыкального произведения открывает студентам пути к развернутым ассоциациям, освещающим самые значительные

повороты в образно-драматическом развитии сочинения. Музыкальные переживания всегда усиливаются и закрепляются благодаря ассоциативным представлениям: в воспитании музыканта большое значение имеет способность к образно-ассоциативному мышлению. Ярким примером связей музыкального искусства и живописи, примером, давшим возможность ознакомиться с целым направлением в искусстве, может служить импрессионизм, в котором передается жизнь во всем богатстве ее красок, стремлении сохранить свежесть первого впечатления.

Известно, что без словесных пояснений и определений невозможно обойтись в педагогической практике. Для лучшего осмысления содержания музыкального произведения весьма эффективен метод словесной интерпретации музыкального образа. На эмоциональную сферу студентов положительно воздействуют образные сравнения, свободные от примитивной иллюстрированности, изложенные в красочной эмоциональной словесной форме, способные обогащать и творчески направлять процесс работы над музыкальным произведением.

Художественная сторона исполнения музыкального произведения напрямую зависит от должного уровня развития техники. Некоторые виды фортепианной техники настолько сложны, что для овладения ими требуются многие годы специальной работы. Пианистический аппарат развивается на принципах, создающих наиболее благоприятные технические условия для исполнителя:

1. Принцип естественности. Стараться, чтобы положения рук и корпуса не включали неестественных элементов, которые большей частью осложняют игру и увеличивают усталость.
2. Принцип экономности. Все движения совершаем экономно: чередуя мышечное напряжение и расслабление. Для совершенного движения необходимо, чтобы не связанные с движением мышцы оставались свободными. Распределение мышечного напряжения: большинство движений совершается благодаря согласованному действию нескольких мышц одной функции. Следует стремиться к тому, чтобы главную нагрузку несли самые сильные мышцы, а самые слабые были загружены меньше всего.
3. Принцип целесообразности. Вся двигательная деятельность во время игры должна иметь смысл и не превращаться в формальный шаблон.

Фортепианная техника включает в себя: пальцевую (подушечную) технику, репетиционную технику, мелизмы (форшлаг, группетто, мордент,

трель), тремоло. Практика музыкальной педагогики показывает, что развитие мелкой техники является необходимым условием пианистического мастерства.

Само слово «техника» говорит об искусности, с которой творится произведение искусства. Материал технической работы - пианистические движения. Основная цель технического развития - обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. Подход к технической стороне исполнения менялся в разные эпохи в зависимости от тех задач, которые ставились перед пианистами. В настоящее время под фортепианной техникой понимают ту сумму умений и навыков приемов игры на фортепиано, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Но каждой технической работе должно предшествовать уяснение, осознание музыкально - художественных задач изучаемого произведения. Осознание характера произведения, его частей, различных тем и отрывков должно превратиться в концертный звуковой идеал, к которому пианист будет стремиться в процессе технической работы.

Существующий ряд моментов, влияющих на эффективность технической работы: контроль игрового аппарата, непринужденность игры в целом, принцип безошибочности в исполнении, выявление и устранение двигательных затруднений. Если музыкальный замысел отсутствует, техническая работа пианиста напоминает рисунок художника, выполненный вслепую. Однако с другой стороны, техническая работа помогает глубже понять изучаемое произведение, уточняет первоначальное представление о нем. Таким образом, можно выстроить стратегию: от понимания музыки к технической работе, а затем в процессе технической работы - к более высокому пониманию музыки.

Основным методом работы над пианистической техникой является метод повторения. Он составляет фундамент всей работы пианиста, в том числе и технической. Вместе с тем степень эффективности проведения работы с целью воспитания беглости зависит от выполнения целого ряда условий.

Первое условие - отбор материала. Это может быть упражнение, пример пассажа из произведения, различные модификации технически сложных мест, встречающихся в произведении и т.д. Инструктивные этюды, конечно, представляют полезный материал для работы, но скорее, для комплексного развития двигательного-координационных и физических качеств. Однако

достижение максимальной скорости в них часто затруднено различными техническими сложностями, максимальную скорость значительно легче показать в игре специально подобранных упражнений. Упражнения должны быть достаточно просты в координационном отношении, удобны для исполнения, то есть представлять благодатный материал для проявления скоростных качеств. Другими критериями служит объем упражнений. Они должны быть небольшими, позволяющими максимально сконцентрироваться на скорости их исполнения. Работа над упражнениями позволят сосредоточить все внимание на ритмической стороне игры, правильных ощущениях и движениях, качестве звука и туше. Поэтому изучение упражнений, с точки зрения технической подготовки, намного рациональнее, чем поверхностное проигрывание этюдов.

Второе условие касается способа выполнения скоростного задания. Осваивая упражнения, студент должен позаботиться о том, чтобы подобрать наиболее перспективные движения, которые будут соответствовать особенностям материала изучаемого произведения.

Третье условие: продолжительность упражнений должна быть такой, чтобы к концу выполнения качество не снижалось вследствие утомления. При физически слабом игровом аппарате утомление может наступить настолько быстро, что поставит под угрозу эффективность тренировки в целом. Понятно, что в этом случае их отработке должно предшествовать воспитание силы и выносливости игрового аппарата.

Заключение

Учитывая вышеизложенное, можно сделать следующий вывод: различные методы работы в классе общего фортепиано дают возможность студентам приобрести и усвоить необходимые сведения о музыкальном произведении, применить в процессе работы такие мыслительные операции, как сравнение и обобщение, способствующие эффективному развитию музыкального мышления. Для того чтобы ярко и убедительно исполнить музыкальное произведение, надо не только понять, но и пережить его, придать ему свою индивидуальную, эмоциональную окраску.

Процесс музыкального обучения диалектически соединяет две главные сферы деятельности музыканта - интеллектуальную и техническую. Неразрывная связь эмоциональной, рациональной и технической стороны изучаемого произведения лучше всего обеспечивает усвоение музыкального материала.

Стремление к выразительному исполнению - движущая сила технического развития. Без сознательного и целенаправленного развития техники невозможно достигнуть каких-либо практических результатов в искусстве игры на фортепиано. Ф. Бузони утверждал, что чем больше профессионально-технических средств имеет в своем распоряжении художник, тем большее найдет он им применение. Постоянная борьба с двигательными трудностями заслоняет задачи художественные, ущемляет творческое развитие. Отрицательно отражается на музыканте и недооценка технического воспитания. Невозможность материализовать задуманное в звуках инструмента не только уносит от пианиста счастье творческих исканий, желанных творческих итогов, но и лишает художественное мышление живительных соков реального звучания, что неизбежно обедняет его, парализует фантазию и творческую волю. Поэтому вполне закономерен и оправдан принцип, лежащий в основе современного обучения музыкантов: «единство художественного и технического развития при ведущем художественном».

Поэтапная работа над музыкальным произведением, основывающаяся на предложенных методах работы, служит базой для систематического приобретения знаний, интенсивно влияет на развитие профессиональных качеств студентов, а также помогает успешно осуществлять самостоятельное изучение музыкального материала.

Список использованной литературы.

- 1.Абдуллина, А.А. Моделирование упражнений для начинающих обучение игре на фортепиано: Учебно-методическое пособие. - М.: МПГУ, 2005. - 24 с.
- 2.Выгодский Л.С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка//Психология развития. СПб: Питер, 2001 г.
3. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. \ И.Гофман. - М.: Классика - XXI, 2002. - 244 с.
- 4 Ермолаева М.Г. Игра в образовательном процессе: Методическое пособие. - СПб.: СПбГУПМ, 2003.
5. Леонтьев А.Н. Психологические основы дошкольной игры//Избр. психолог, произведения: В 2-х т. - М., 1983. - Т.1.
6. Либерман, Е. Работа над фортепианной техникой. \ Е.Либерман. - М.: Классика - XXI, 2002. - 84 с.

- 7.Лэндрет Г. Л. Игровая терапия: искусство отношений: Пер. с англ. - М., 1994
8. Мазель, В. Музыкант и его руки: Физиологическая природа и формирование двигательной системы. \ В.Мазель. - СПб.: Композитор (СПб), 2002. - 180 с.
9. Мартисен, К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. [Текст] \ К.А.Мартисен. - М.: Классика - XXI, 2003. - 120 с.
10. Милич, Б.Е. Воспитание ученика-пианиста. [Текст] / Б.Е.Милич. - Методическое пособие. - М.: Кифара, 2002. - 287с.
11. Миллер. С. Психология игры. — СПб.: Университетская книга, 1999 г.
12. Пиаже Ж. - Игра - мечта и имитация в детстве. - Нью-Йорк, 1962.
13. Стельмах О.Д. Понятие и психологическая характеристика игры. Ее роль в психическом и социальном развитии человека. - М, 2002.
14. Ступеньки творчества, или Развивающие игры. - 3-е изд., доп. - М.: Просвещение, 1990.
15. Цыпин Г. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества.- М.: Советский композитор,1988.
16. Эльконин Д.Б. Психология игры - Москва: Владос, 1999 г.