

Вопросы:

1. Перечислить виды музыкального мышления исполнителя .
2. Охарактеризуйте каждый вид музыкального мышления исполнителя.
3. Что надо учитывать при повторении музыкального произведения для наилучшего его запоминания.

На вопросы ответить письменно, в рукописном виде и отсканировать и прислать на почту abduveliyeva.elvida@bk.ru Не выполнение работ будет расценено, как отсутствие на лекции

Срок подачи первых двух тем с 09.04.по 16.04.2020г.

Срок подачи третьей темы с 16.04.по 23.04.2020г.

определить, что оно собой представляет? Или такой вопрос: имеет ли свою специфику мышление исполнителя-инструменталиста, и чем оно отличается от музыкального мышления вообще (композитора, музыковеда)?

Многие уверены, что если ученик что-то делает сознательно (в частности, воспроизводит показанное педагогом), то значит, он творчески мыслит, притом в нужном направлении.

Не отрицая на определенных этапах обучения и в отдельных ситуациях возможность такого подхода, тем не менее, зададимся вопросом: к воспитанию такого мышления мы должны стремиться?

Помимо этого существует мышление с оглядкой «назад», направленное на то, чтобы с наибольшей точностью воспроизвести известный образец. Это мышление ремесленника, а по сути дела иждивенца, питающегося чужими идеями и без постоянной подпитки извне не способного обеспечить более или менее течение исполнительского процесса. Существует мышление созидающее, отличающееся большей самостоятельностью и постоянно направленное на поиск нового, борьбу с неизвестным, не преодоление познание и неумения, мышление, за которое мы все ратуем на словах, и которое не столь уж часто встречается на практике. Оно также не оторвано от «помощи из вне», от многочисленных показов и подсказок. Основательная же познавательная работа здесь осуществляется самим играющим. В свою очередь и понятие технологии не ограничено лишь техническими средствами воспроизведения на скрипке представляемого звукового образа, а обязательно включает также способ его соотношения с представлениями художественно-образного порядка. Часто говорится о системном подходе к развитию исполнительской одаренности, формированию культуры, и мастерства, о функциональных системах, управляющих исполнительскими действиями музыканта.

Наряду с этим будет целесообразно привлечь внимание к выявлению структур, то есть связей, зависимостей между упражнениями сложных системных комплексов, образующих мышление и технологические навыки скрипача.

Для удобства рассмотрим ключевые моменты в организации этих связей в трех системах мышления и технологии музыканта:

1. образно-художественный;
2. музыкально-звуковой;
3. инструментально-двигательный.

В практической работе все эти виды взаимосвязаны.

1. Художественно-образное мышление и воображение.

Одним из путей формирования образно-художественного мышления юного скрипача представляет в последовательном осуществлении принципа полихудожественного воспитания. Можно привести немало примеров из высказываний и творческой практики крупных музыкантов-исполнителей. Например, Р.Шуман говорил, что: *«образованный музыкант с такой же пользой учиться на рафаэлевской мадонне, как художник на симфонии Моцарта, поскольку для художника стихотворение превращается в картину,*

музыкант воплощает картину в звуки». В этом направлении театральное искусство несет себе большой потенциал.

Мощным импульсом творческого становления будущих корифеев музыкального искусства могла быть синтетическая природа оперы (например, Д.Ойстрах, С.Рихтер). Выразительные вокальные интонации, отражающие обширный круг переживаний героев, слитые и с вокально-инструментальной драматургией тембров, и с изобразительной красочностью сценария, наконец, с цельностью и масштабностью всей композиции – все это могло своеобразно переплавляться в их чутком восприятии, стимулируя широчайший круг образных ассоциаций, воплощаемых в исполнительском творчестве.

Разумеется, на формирование художественного мира исполнителя способен активно воздействовать не только музыкальный театр. Л.Коган вспоминал, как много раз ходил смотреть Алису Коонен в «Мадам Бовари», которую поставил Таиров в Камерном театре. «Молодые музыканты росли в содружестве со многими другими видами и жанрами искусства, когда один жанр хорошо дополняет другой, создавая для нас, целостное представление об искусстве». И здесь возникает аналогия между магией голоса, захватывающей риторикой сценической декламации, масштабностью игры замечательной трагической актрисы А. Коонен и монолитным звуком, философски возвышенным, сдержанно-монументальным и вместе с тем очень проникновенным стилем интерпретации выдающегося музыканта-исполнителя Л.Когана.

Питательной средой для эмоционально-образного мышления могут быть и многочисленные жизненные наблюдения, так Д.Шафран говорил: *«О каких, собственно, впечатлениях идет речь? Я, например, имею в виду не только музыкальные. Будь я педагогом, постоянно обращал бы внимание учеников на все окружающее их в жизни, пытался бы учить переключать все на язык музыки... Исключительно важно для исполнителя учить устанавливать ассоциативные связи между музыкальными и не музыкальными впечатлениями».*

2. Музыкально-звуковые представления и мышления.

Обратимся к другой стороне формирования музыкально-звукового мышления начинающего скрипача, связанной с высотно-ритмическими структурами музыкальной ткани, в которой условно закодирован обобщенный смысл типизированных оборотов музыкальной речи. Как обычно формируется слуховое сознание начинающего скрипача в процессе овладения первичными игровыми навыками? Здесь его действия организуются на основе абсолютного принципа – ученику дается метод, фиксирующий абсолютную высоту каждого звука, его слоговое и графическое обозначение, связанное с однозначной аппликатурой – определением того единственного пальца, благодаря действию которого этот звук воспроизвести.

Здесь уместно сказать, что постоянное сочетание вокально-инструментального начала было одним из главных принципов музыкально-

педагогической концепции Б.Яворского, который считал крайне важным, чтобы *«с самого начала слуховой тренировки обучающийся игре на инструменте пел и играл ладово-осмысленные структуры»*. Подобные взгляды использовали некоторые крупные педагоги-скрипачи. Известно, что П.Столярский усердно культивировал сольфеджирование исполняемой мелодии, добиваясь чистоты и выразительности вокального интонирования. Причем не только в самом начале, но и на более поздних этапах занятия. Ю.И.Янкелевич сетовал, что из практики обучения скрипача исчезло обязательное пение в хоре, которое он расценил как очень полезное для гармонического музыкального развития инструменталиста.

Напомним и постулат Дж.Тартини: *«для того чтобы хорошо играть надо хорошо петь»*.

Обратимся теперь к метроритмической стороне в обучении. Подчеркнем, что на данной стадии, когда устанавливаются первичные связи между ладометрическими и двигательными компонентами инструментального мышления начинающего скрипача, особое внимание к метроритмической стороне всех совершенных в это время действий имеет огромное значение.

3. Мышление и технология двигательного процесса.

Следует обратить внимание на некоторые принципиальные моменты, характеризующие специфику игровых движений музыканта-инструменталиста. На основе новых данных физиологии и психологии осмыслены пути преодоления мышечной зажатости рук инструменталистов, проблемы взаимодействия слуховой и моторной сфер, формирование двигательных навыков. Именно так в практической работе всегда подходили к этим вопросам выдающиеся мастера скрипичной педагогики. В классе Д.Ойстраха никогда не разделялись *«моменты технологии и интерпретации: все было в неразрывном единстве, все во имя полного раскрытия глубин музыкального содержания»*.

Напомним, что возможность полноценного прочтения содержания художественного произведения находится в зависимости не только от общего уровня профессиональной подготовки исполнителя. Она тесно связано с богатством, яркостью накопленных эстетических впечатлений, эмоций и жизненным опытом и наличием специальных знаний. Ведь для того чтобы по достойному замысел композитора, надо понять как сделана музыка, быть только теоретически образованным, но и владеть хотя бы элементарными представлениями о законах композиции.

«Огромное количество учащихся, многие из которых не высказывают интереса к теоретическим объяснениям, можно считать совершенно не образованными скрипачами. И я убежден, основываясь на моем долгом опыте скрипача-педагога, сначала в Европе, а потом в Америке,- что это правда». (Л.Ауэр «Моя школа игры на скрипке»). Процесс исполнительского воплощения музыкального произведения очень сложен.

В методической литературе зачастую рекомендуется поэтапный подход:

1. общее ознакомление, разбор сочинения в медленном темпе;
2. подробное изучение текста, выбор средств выразительности;

3. построение исполнительского образа, «вживание» в него, исполнение произведения целиком без остановки.

Важно заметить, что путь от частного к целому, от технологии выразительных средств к нахождению образа и концепции работает плохо в искусстве.

О.Роден говорил, что *«статую из кусочков мрамора не сложить»*.

Микеланжело утверждал, что сначала надо высечь глыбу из мрамора, а потом убрать лишнее. Наиболее верный путь изучения сочинения – это путь от целого к целому, но с учетом деталей.

«Только удерживая в сознании ценностный замысел. Можно определить детали» - отмечал Огюст Роден.

Д.Ойстрах предлагал следующее: *«До начала работы над произведением необходимо детальное и глубокое ознакомление с ним, если возможно – проигрывание с фортепиано. К изучению произведения непосредственно на инструменте, решению технических задач (аппликатура, штрихи) целесообразно приступить тогда, когда уже намечается план и идея исполнения. В ученической стадии, конечно, приходится пользоваться готовыми рекомендациями опытного руководителя. Однако, чем пытливей ученик, тем скорей он выйдет на путь самостоятельного решения творческих задач»*.

Д.Ойстрах советовал: *«Надо переиграть все возможные смыслы, надо изучить все варианты, испытать все пути, только тогда на эстраде можно отдаться процессу интерпретации и получить необходимую свободу. Ведь на эстраде я в силу волнения буду шататься, мне нужен широкий протоптанный путь, а не узкая тропинка, на которой я могу упасть»*.

Во многом сходный процесс изучения сочинения рекомендовал Ю.Янкелевич, выделивший 3 этапа овладения произведением:

1. составление представления об авторе, его стиле, эпохе, в которой он сочинял;

2. анализ произведения, но не технологический, а содержательно-стилевой, жанровый. Этим этапом можно начинать ознакомление с произведением, но не методом его проигрывания. Ю.И.Янкелевич советовал: *«первоначально прослушать запись какого-нибудь хорошего исполнителя, но не более двух раз, иначе возникает, по его мнению, вероятность копирования, личность яркого исполнителя может подавить собственный творческий импульс»*.

3. *«осуществление собственного представления»*, - детализация целостности. Выработка цельного представления о произведении – труднейшая проблема. Здесь необходимо согласование художественных и технических задач. Процесс этот очень гибок, иногда возможно и изменение предварительного плана.

Необходимо также коснуться еще одного важнейшего момента работы, связанного с завершенной формой, которую приобретает в сознании исполнителя выученное сочинение.

Исполнитель имеет дело с двумя временными пластами. В одном разворачивается непосредственно процесс исполнения, в другом – творческий

процесс осмысления. Переживания и воплощения содержания. Это хорошо согласуется с опытом крупных исполнителей. С.Рихтер говорил о необходимости достижения взгляда на произведение « с орлиного полета ».

Творческий уровень инструменталиста можно охарактеризовать следующими соотношениями деятельности и ее сознания. Плохой исполнитель играет, но по-настоящему не слышит, что он играет и не знает, как нужно играть. Посредственный – может слышать, что он играет, понимает, в принципе, как следует заниматься, но не наученный этому, не слышит, действует хаотично. Хороший инструменталист - слышит, что он играет и может корректировать процесс звучания. Его можно назвать слушателем своей игры. Лишь на высшем уровне мастерства – музыкант слышит до того, как он играет, слышит, как он может играть, как должен интерпретировать сочинения, сыграв, сравнивает сыгранное с представленным в сознании.

Среди исполнителей высшего уровня можно различить музыкантов двух типов.

Музыканты первого типа – это художники большого масштаба. Прокладывающие новые пути в искусстве.

Вторые-виртуозы, у которых преобладает главным образом инструментально-технологическое начало. Конечно, такое разделение условно, и в реальной жизни множество исполнителей сочетают в себе различные черты. Но все же у каждого конкретного музыканта можно выделить преобладание либо той, либо иной стороны творчества.

Здесь очень важна художественная сторона содержательного процесса. Исполнители среднего уровня остаются главным образом в рамках задачи выявления важнейшей стороны сочинения. Его грамматических структур, а более одаренные исполнители пытаются прорваться в раскрытии более глубоких содержательно-образных слов, «снимая» грамматико-синтаксические проблемы, как бы воспаряя над ними. Решая тем самым основную, конечную цель художественной интерпретации сочинения.

Только всестороннее постижение замысла композитора, художественного смысла произведения, системы его образности, драматургии, выразительных средств, стиливых решений позволяет перейти к следующему этапу – творческому, опирающемуся как на личностные идеалы и предпочтения, художественное стремления, так и на живые традиции искусства, распространенные в обществе.

Хочу привести высказывания Д. Ойстраха, характеризующие его метод поиска концепционных решений. Прежде всего он уделял большое внимание нахождению основного масштаба целого («монолит»), который отвечал бы образу и сочинения и возможностям исполнителя, искал ту единственную точку

ПРЕДМЕТ : Методика обучения игре на струнных инструментах»

Тема :Работа над художественным произведением и формированием музыкального мышления исполнителя.

Понятие «музыкальное мышление» все еще не имеет общепринятого определения. Музыкальное мышление – это сфера, в которой допускается рассмотрение в планах физиологическом, психологическом, семиотическом, теоретико-информационном, кибернетическом, системно-теоретическом, формально-логическом, музыкально-теоретическом, дидактическом, историко-педагогическом, культурологическом и т.д. «Еще никогда не придавали достаточного значения психологической работе, мозговой активности, контролирующей работу пальцев. Между тем, если данное лицо не способно к тяжелому умственному труду и длительной сосредоточенности, сложный путь к овладению столь трудным инструментом, как скрипка, является простой потерей времени []».

Целью данной работы является следующее: привлечь внимание педагогов, а также учеников к тем моментам изучения музыкального произведения, которые он считает узловыми, обеспечивающими не только успешный ход его разучивания, но и, в конечном счете, обуславливающих формирование творческой личности самого исполнителя. Известно, что талант проявляет себя, прежде всего в творчестве, а творчество не возможно без участия таланта и высокоразвитого мышления. Развивая мышление, мы одновременно развиваем творческую способность ученика, умение создавать новые художественные ценности и стремиться создать условия для свободного творчества, мы стимулируем необходимую мыслительную деятельность.

Обратимся к стратегически важному вопросу об общем подходе к созданию надежного фундамента становления юного скрипача и высветим некоторые средства его реализации. Развитие музыкально-исполнительского мышления и овладение технологией скрипичной игры представляет собой единый, целостный процесс, который требует комплексный подход во всех моментах, ситуациях, гранях занятий с учеником. Из этого следует, что музыкально-инструментальное мышление скрипача оперируется не только опережающими представлениями звуковой картины исполняемой музыки, но и выражаемыми его музыкальными образами. Разумеется, подобной целостности исполнительского мышления и скрипичной технологии невозможно достичь сразу. Но надо с самого начала иметь ее в виду в качестве направляющего стратегического требования, определяющего выбор тактических средств, которые, в конечном счете, и определяют успешность занятий скрипача. Трудности возникают на каждом шагу: все педагоги пытаются развить музыкальное мышление своих учеников. Но кто возьмет на себя смелость