**Тюменская область**

**Ханты-Мансийский**

**автономный округ – Югра**

**Нефтеюганское городское муниципальное**

**бюджетное образовательное учреждение**

**дополнительного образования детей**

**«Детская школа искусств»**

**Проект**

**преподавателя**

**по классу фортепиано**

**С.А.Черемных**

**«Развитие музыкального мышления учащихся ДШИ**

**на примере кантиленных пьес»**

**г. Нефтеюганск**

**2015 г.**

**Аннотация проекта.**

Тип проекта – информационный.

В проекте представлены эффективные пути развития музыкального мышления учащихся через анализ интеллектуальной деятельности и культуры музыкального исполнительства кантилены.

Определено место методов и приемов изучения вопросов эмоционального погружения в музыкальное произведение, а также основных функций педагогических подходов и технологий в образовательном процессе.

На основании данного проекта разрабатываются и реализуются новые формы организации деятельности учащихся, педагогов и их взаимодействия с родителями, а также психолого – педагогические подходы к обучению, воспитанию и развитию личности.

Итогом реализации проекта является творческое мероприятие (концерт)

***«Музыкальное приношение любителям кантилены».***

**Обоснование необходимости проекта.**

Развитие музыкального мышления учащихся является актуальной проблемой современной музыкальной педагогики. Совершенствование учебного процесса, поиск и внедрение новых форм и методов обучения, стимулирующих творческую активность учащихся – один из актуальных вопросов на современном уровне при занятиях по специальному инструменту фортепиано в системе дополнительного образования. Здесь, как и в основной школе, сохраняется целевая установка музыкального образования на формирование музыкальной культуры учащихся как неотъемлемой части их духовной культуры. Основополагающими стандарта общего образования являются установки на раскрытие интонационно-образной природы музыкального искусства, его места и значения в жизни общества и человека; на творческое самораскрытие ребенка в музыкальной деятельности; на утверждение национальных и общечеловеческих ценностей, становление и социализации личности ученика в современном мире.

Традиционное обучение, основы которого заложены в начале XX века, культивирует, главным образом, эмпирический тип мышления. Известно, что умственное творческое развитие учащегося характеризуется не только объемом и качеством усвоенных знаний, но и структурой мыслительного процесса. Проблема музыкального мышления как таковая существует в современной науке относительно недавно и является одной из самых притягательных в теоретическом музыкознании, музыкальной педагогике и психологии. В то же время генетические истоки этой проблемы просматриваются с достаточно далеких времен - XVIII век - И. Ф. Гербарт, Э. Ганслик, Г. Риман.

Долгие годы внимание исследователей сосредотачивалось на отдельных компонентах процесса обучения и воспитания. И только в XX веке педагоги обратились к личности ребенка, стали развивать их мотивации в обучении, пути формирования потребностей. В Европе и в России были созданы концепции, напрямую выводящие к проблемам музыкального мышления. В работах В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, В. Н. Холоповой, раскрывается культурологический уровень музыкального мышления, в которых смысл музыкального произведения рассматривается через интонации, жанры и стили историко-культурных контекстов эпох. Социальный аспект проблемы исследуется в работах А. Н. Сохора, Р. Г. Тельчаровой, В. Н. Холоповой.

В работах Б. В. Асафьева, М. Г. Арановского, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, рассмотрено историческое становление и развитие музыкального мышления.

Музыковедческий уровень, прежде всего, через интонационную специфику музыкального искусства, как основу музыкального образа, изложен в трудах Б. В. Асафьева, М. Г. Арановского, Л. А. Мазеля, Е. В. Назайкинского, А. Н. Сохора, Ю. Н. Холопова, Б. Л. Яворского и других.

С другой стороны, и сама музыкальная педагогика накопила богатый материал, так или иначе связанный с проблемой музыкального мышления (исследовательские работы Т. А. Барышевой, В. К. Белобородовой, Л. В. Горюновой, А. А. Пиличаускаса).

**Актуальность проекта** заключается в раскрытии проблемы музыкального мышления в работе над кантиленой, которая рассматривает художественные процессы как особый вид интеллектуальной деятельности, близкий мышлению, но протекающий в иных формах и по другим законам.

**Цель** **проекта** - развитие музыкального мышления учащихся на основе осознания и обобщения ими собственного музыкального опыта и актуального самовыражения в музыке.

**Задачи**:

1. активизировать музыкальное и художественное мышление, создавая условия для формирования и развития познавательных интересов, творческой активности учащихся;

2. способствовать развитию интеллектуальной, эмоциональной и волевой сфер личности исполнителя;

3. формировать и совершенствовать профессиональные умения учащихся, необходимые для овладения культурой музыкального исполнительства кантилены;

4. закрепить устойчивый интерес учащихся и стремление к самосовершенствованию (самоконтролю, самооценке, саморегуляции) и творческой самореализации.

Для решения поставленных задач использовался комплекс взаимодополняющих ***методов***:

***теоретических*** (анализ философской, научной педагогической, психологической и методической литературы с целью выявления в них потенциальных возможностей использования информации о структуре музыкального мышления;

***эмпирических*** (собеседование, анкетирование, обобщение педагогического опыта);

***практических***(наглядно - иллюстративный метод, показ, демонстрация того, как надо сыграть что-либо на инструменте, словесное пояснение).

Пути достижения поставленной цели заключаются в *изучении музыкального мышления и музыкального воображения.* Под музыкальным мышлением обычно понимается процесс отражения музыки, составляющий высшую степень ее познания. Хотя музыкальное мышление имеет в качестве своего единственного источника ощущения, оно выходит за границы чувственного отражения музыки и позволяет получать знания и представления о музыкальном материале, которые не являются следствием его непосредственного восприятия. Спецификой музыкального мышления является то, что в отличии, например, от математического, технического или философского мышления оно оперирует музыкальными образами, которые представляют собой идеальную форму отражении музыки в сознании человека.

Еще в фундаментальных трудах И.П. Павлова, а затем и в ряде других исследователей было показано, что профессиональное мышление людей искусства, в частности музыкантов, в значительной мере обусловлено развитием образного мышления. Логическое мышление занимает в структуре музыкального мышления и в деятельности музыкантов-исполнителей более «скромное» место. Специфической особенностью музыкальной информации является то, что эмоционально-образный компонент ее содержания существенно превалирует над абстрактно-логическим. Это, в конечном итоге, и обуславливает то, что образный компонент музыкального мышления имеет в его структуре в среднем больший вес, чем логический. Вместе с тем нельзя недооценивать роль логического аспекта содержания музыки. Логика формы, темповых соотношений, динамических и агогических кульминаций, самой структуры музыкального произведения неразрывно взаимосвязана с внутренней логикой его содержания и в единстве с эмоционально-образным аспектом музыки и составляет саму его сущность. Поэтому нельзя умалять и роль логического компонента в структуре музыкального мышления: именно он обеспечивает «обработку» информации о логике музыкального содержания.

Исследователи различают три основных вида мышления: предметно-действенное, наглядно-образное и абстрактное. Наиболее специфическим в деятельности музыканта является наглядно-образное мышление, которое характеризуется опорой на жизненные представления и конкретные образы. Оно связано с представлением ситуаций и изменений в них, которые человек хочет получить в результате своей деятельности, преобразующей ситуацию. Оно позволяет дать эмоциональную оценку отражаемым в музыке событиям, фактам действительности. Особенно значимо образное мышление в процессе художественного творчества. “Художественное мышление” выделяется как особый вид деятельности человека, форму познания им действительности. Оно включает в себя не только комплекс понятий и логических операций, но и некоторые специфические процессы продуктивного мышления, отражающие создание новой реальности – художественного произведения. Но для полноценного проявления образного мышления необходима его связь с абстрактным мышлением, которое влияет на формирование опыта и мастерства музыканта, становится основой развития наглядно-образного мышления. Поэтому структура музыкального образа – это эмоции (общечеловеческие и эстетические) плюс музыкальная логика. Отражение трёх видов мышления в музыкальном произведении отчётливо сказывается в трёх сторонах его содержания: конкретно-предметной, образно-эмоциональной и логической. Все они тесно переплетаются и необходимы для полноценного восприятия содержания музыкального произведения. Для того чтобы исполнение музыкального произведения было близко авторскому замыслу, важно знать о причинах его возникновения, следить за логикой развёртывания музыкальной мысли, понимать смысл используемых средств музыкальной выразительности и ощущать эмоциональную окраску содержания. Всё это объединяется в понятии “музыкальное мышление” и дополняет представление о специфике “образного мышления”.

**Механизмы реализации проекта.**

Формирование музыкальных образов в процессе изучения произведения предусматривает необходимость целенаправленной творческой работы. Исследователи выделяют три основные предпосылки успешного протекания этого процесса:

1) возможность полного “вычерпывания” информации из нотного текста, для чего необходимо услышать звуковую ткань произведения, проанализировать значения авторских указаний и исполнительских обозначений, уяснить композицию произведения, а также особенности его интонационного и гармонического языка, уточнить стилевые и жанровые характеристики;

2) привлечение знаний, представлений и образов, хранящихся в памяти юного музыканта и составляющих объём его музыкальной эрудиции. Такая информация может быть получена в результате прослушивания других музыкальных произведений, аналогичных по названию или содержанию, принадлежащих этому же автору или другим. Также целесообразно использование параллелей с другими видами искусства;

3) освоение и переработка различных слуховых представлений, их накопление и осмысление как звуковых образов, в результате которого в воображении музыканта возникает целостная творческая концепция исполняемой музыки.

Работа над пьесами кантиленного характера представляет, в связи с особенностями инструмента, постоянную проблему для пианистов. Уместно вспомнить свойства рояля: полутоновое строение клавиатуры и угасание каждого взятого звука. Эти качества инструмента не дают пианисту возможности истинную акустически непогрешимую связь отдельных звуков, как это возможно в пении или игре на скрипке.

Для достижения наилучших результатов владения качествами звука все движения пианиста во время игры должны быть подчинены слуховому контролю. Основным принципом туше (соприкосновение с клавиатурой) должен являться принцип слияния пальцев с клавиатурой – это выражение само по себе как бы перекликается с выражением – соприкасаться с клавиатурой. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, не ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «прижаться» к ней не только пальцем, не и через посредство пальца всей рукой, всем телом, и затем, непрерывно ощущая, «держа» ее на кончике «длинного», словно от локтя или даже о плеча тянущегося пальца, постепенно усиливая давление, пока рука не «грузится» в клавиатуру до отказа, до «дна» - таким движение, каким опираются на стол. Разумеется, когда процесс освоен и автоматизирован, он протекает несравненно проще и быстрее, чем было сказано, так что все детали сливаются в одно мгновенное действие.

Другой способ звукоизвлечения основан на сравнении в замедленном темпе работы. Несмотря на медленный темп, при этом полностью сохраняется непрерывность и эластичность движения, его «легато». Можно внимательно проследить все детали движения, воспринимая единый процесс как расчленено-одномоментный. Вот такая расчлененность восприятия, как бывает у нас, когда мы смотрим замедленные киносъемки, может оказаться полезной и при работе в медленном темпе над навыками звукоизвлечения. Работая так, ученик при извлечении каждого звука сможет различить три момента:

1. возникновение звука;
2. его фактическую длительность;
3. момент его прекращения или перехода в другой звук.

В исполнении кантилены основное – это использование веса руки, опоры в клавиатуру. Вес руки регулируется мышечной работой. Давление понимается как переменная величина – различное использование веса, который в одних случаях может быть максимальным, в других – заторможенным. Самое трудное и важное – донести нужную часть веса руки в клавиатуру плавно, без толчков и в то же время не растерять его, посылая в конец пальца.

Немаловажным аспектом в исполнении кантилены является эмоционально-смысловое интонирование мелодии. Работа над каждой интонацией с целью добиться наиболее яркой, точной передачи ее содержания. Артикуляция той или иной мелодии может быть различной в зависимости от характера музыки. От пианиста осмысленное интонирование требует большой слуховой чуткости, умения слышать динамику звуковых соотношений: энергию мелодического устремления, угасания долгих звуков, певучую протяженность спадов и зарождение новых взлетов. Искусство фразировки покоится на воспитанном умении слышать каждый звук как часть целого – в ряду других звуков и в нерасторжимой связи с ними. Оно немыслимо вне богатства динамической и ритмической нюансировки, которое только и создает возможность для пианиста «петь» на своем инструменте.

Г. Нейгауз писал в своей книге «Об искусстве фортепианной игры»: «То, что на нас действует как прекрасный звук, есть на самом деле гораздо большее, это выразительность исполнения, то есть организация звука в процессе исполнения произведения…хороший звук есть сложнейший процесс сочетаний и соотношений звуков разной силы, разной длительности и т.п. в целом». И далее «Приходиться часто повторять, что, так как фортепиано не обладает продолжительностью звука, свойственной другим инструментам, то нюансировка не только мелодической линии, но и пассажей должна быть, как правило, более богата и гибка, чтобы ясно передать интонацию исполняемой музыки».[6;65] Эти истины несомненны. Если учащийся не слышит реального звучания отдельных интонаций и нарушает меру их динамических соотношений, он тем самым разбивает единую линию и смещает логические акценты фразировки, т.е. искажает самый смысл музыки.

Очень большое значение для певучести фортепианного звука имеет правая педаль. Одна из задач педагога заключается в том, чтобы развить в ученике умение слушать и искать. Объяснение ошибок даст ученику основание в дальнейшем пробовать самому разобраться в неудачах, искать и стараться находить гармонически чистое педальное звучание, сохраняя ясность мелодической линии и ее выразительность. В медленных певучих пьесах педаль можно брать на каждый долгий звук мелодии, вслушиваясь в чистое звучание, особенно в моменты смены педали.

Певучие пьесы более чем какие-либо другие, допускают возможность разных вариантов педализации в зависимости от способностей ученика, от его слухового развития и музыкальной чуткости. Если намеченная педагогом педаль слишком сложна для ученика, трудности педализации отвлекают его от музыки, то надо показать ему самую простую, доступную педализацию. Педагог должен предвидеть возможности продвижения каждого ученика, учитывать индивидуальные способности во всем комплексе его развития, в том числе и в умении педализировать.

Обобщая принципы и приёмы работы над кантиленными пьесами, следует подчеркнуть, что каждое произведение диктует, прежде всего, индивидуальный подход к его изучению. *Главными аспектами* этой работы являются:

* понимание художественно-звуковой специфики кантиленной музыки, её связи с вокальными жанрами;
* выявление интонационного характера мелодических оборотов;
* зависимость качества звука, характера звукоизвлечения от кантиленной природы мелодии сочинения, тонкое ощущение разных способов прикосновения к клавиатуре, обусловленное осознанной учеником художественно-звуковой задачей;
* соблюдение закономерностей развития формы, знание и применение синтаксического членения в связи с вокальной природой мелодии;
* понимание роли ладогармонического развития и других элементов музыкального языка в создании динамического рельефа развития формы;
* использование педализации как средства в создании музыкального образа;
* охват содержания в целом; характера, логики развития музыкальной мысли (стиль, жанр, историческая эпоха). Рекомендуются: метод целостного анализа музыкального произведения, метод сравнительной характеристики, метод обобщения;
* пополнение знаний в области музыкальной формы и средств музыкальной выразительности через метод дифференцированного анализа;
* эмоциональное восприятие музыкального произведения и воплощение его в звуковом образе. На этом этапе для более эффективного развития образного мышления целесообразно систематически пополнять знания в области смежных искусств. Рекомендуются: метод комплексного анализа исторической эпохи, метод словесной интерпретации художественного образа, метод художественного сравнения.

**Ресурсы, необходимые для запуска Проекта:**

*1.Обеспечение организационных условий* (создание творческой группы для реализации проекта, разработка методов, подходов и приемов проведения мероприятия);

*2. Обеспечение информационных условий* (сбор, обработка, анализ информации, нужной для реализации проекта, его трансляция в ДШИ);

*3. Обеспечение кадровых условий* (подбор, расстановка и подготовка педагогических работников, призванных обеспечить внедрение проекта);

*4. Обеспечение мотивационных условий* (действия, призванные сформировать заинтересованность в решении задач, изменении существующих позиций у родителей и учащихся);

*5. Обеспечение научно-методических условий* (создание научно-методического обеспечения реализации проекта, различных методических памяток и рекомендаций);

*6. Обеспечение материально-технических условий* (наличие кабинета, концертного зала, концертного рояля);

*7. Наличие у преподавателей педагогических компетенций* (владение учителем технологиями личностно-ориентированного обучения и воспитания, проектной методикой, групповыми и индивидуальными формами работы, владение знаниями психологии и возрастных особенностей учащихся).

**Участники проекта:**

-учащиеся 7-15 лет, родители, педагог-организатор, преподаватели.

Предполагаемое количество участников проекта 50 человек.

**Целевые группы и принцип отбора участников в проекте:**

***Учащийся:***

* развитие интеллектуальных способностей на основе формирования умения мыслить ярко, неординарно, при развитом продуктивном мышлением, проявляющимся через умственную самостоятельность;
* повышение конкурентоспособности юных исполнителей, обладающих инициативностью, способностью творчески мыслить, готовности к обучению, умению выбирать и обновлять свой музыкальный кругозор;
* вовлечение в творческие занятия, в ходе которых учащиеся научатся понимать и осваивать новое, быть открытыми и способными интерпретировать музыкальные произведения, уметь принимать решения и помогать друг другу, формулировать свои интересы и осознавать собственные возможности;
* получение возможности раскрыть свои музыкальные (творческие) способности;
* формирование адаптивности, развитие эмоциональной сферы, получение заряда позитивной энергии;
* изменение отношения к преподавателю, признание его роли ведущего партнера в формировании своей личности.

Теоретическая часть проекта дает возможность применить на практике имеющиеся методы.

**План реализации проекта.**

В подготовке к концерту «Музыкальное приношение любителям кантилены» необходимо выделить 3 этапа работы:

**I. Выбор репертуара, изучение нотного материала.**

Примерный репертуарный список.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **№** | **Композитор, название произведения** | **Исполнитель** |
| 1. | П. Чайковский «Детский альбом»: «Старинная французская песенка», «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Мама», «Сладкая греза». | Учащиеся 1-3 класса |
| 2. | Г. Фрид «Ноктюрн», Д. Шостакович «Романс» из «Танцев кукол», В. Роули «Волшебное озеро», И. Парфенов «В осеннем лесу», П. Чайковский «Детский альбом»: «Молитва». | Учащиеся 4-5 класса |
| 3. | В. Купревич «Элегический менуэт», Э. Григ «Менуэт» (Минувшие дни), Ф. Шопен Ноктюрн ор.55 №1, С. Рахманинов «Мелодия», Э. Григ «Ноктюрн». | Учащиеся 6-7 класса |
| 4. | Ж. Металлиди «Морская сюита»: «Море», «Затонувший корабль», П.И. Чайковский балет «Спящая красавица» «Вальс» ; К.Хачатурян балет «Чипполино»: «Вальс». | Ансамбли |
| 5. | А. Каччини «AVE MARIA», Р. Шуман «Посвящение», М.Глинка «Песнь Маргариты». | Вокальная музыка  (аккомпанемент) |

В процессе изучения и подготовки репертуара ведется поэтапная работа на уроках над музыкальным произведением: эмоционально-образное мышление ученика должно подвергаться постоянным систематическим воздействиям, как это совершается со всеми элементами “практического интеллекта”. Передача музыкальных ощущений учащимися в своих рисунках, подбор фотографий к исполняемым произведениям, сочинение стихов и рассказов о музыке, поиск в интернете произведений в исполнении великих музыкантов-пианистов.

**II. Прослушивание участников, утверждение программы концерта.**

При отборе участников и составлении концертной программы использовались следующие критерии:

* стабильность исполнения;
* качество звука (туше);
* художественная сторона исполнения (стиль);
* педализация;
* артистизм.

Критерий оценки публичного выступления оценивается по 10-бальной системе.

**III. Проведение концерта «Музыкальное приношение**

**любителям кантилены».**

Для оформления концертного зала используются рисунки учащихся, подобранных к исполняемым произведениям. В концертную программу включена презентация фотографий по теме концерта, а также стихи, проза, цитаты великих музыкантов. Ответственные за проведение концерта: автор проекта, педагог – организатор, родительский совет.

**Срок реализации проекта.**

**I этап. Подготовительный.**

ноябрь 2015 г.– февраль 2016 г.

**II этап. Организационный.**

март 2016 г.

**III этап. Заключительный.**

апрель 2016 г.

**Ожидаемые результаты и социальный эффект.**

Обобщая вышеизложенное, следует подчеркнуть, что процесс развития образного мышления ученика, по сути, является развитием его личности, расширением его музыкального и культурного кругозора. Объёмность понятия “образное мышление” определяет включение в него многих компонентов мыслительного процесса: умения следить за логикой развёртывания мысли, понимать все оттенки её содержания, наделять их собственной фантазией, образными представлениями.

Интенсивность способности одушевлять исполняемую музыку можно повысить, если целенаправленно работать над усвоением закономерностей музыкального языка, привлекать параллели с другими видами искусства, в частности, слово.

Образное мышление ученика есть такое новообразование его сознания, которое предполагает принципиально новое отношение к музыкальному исполнению. Восприятие и воспроизведение музыки здесь – следствие работы связей аналитического плана. Музыкальный образ исполнителя-художника – это чаще всего та обобщённая “картина”, панорама поля его воображения, которая “руководит” непосредственным исполнением через свои универсальные составляющие. Такими являются эстетические эмоции.

Педагог должен учитывать, что музыкально-образное мышление сильно зависит от способности ученика проникать в эмоциональное содержание музыкальной пьесы. И хотя отмечают различные типы музыкального мышления: с преобладанием эмоционально-чувственного или абстрактно-логического отношения к исполняемой музыке, важно направлять внимание ученика на совершенствование менее развитой способности.

Кроме того, работать над развитием эмоционально-образного мышления ученика надо так же постоянно и систематически, как это происходит по отношению к музыкальной предметности, то есть, как систематически изучается и выучивается то, что зафиксировано в нотах.

Художественный эффект от применения данных приёмов зависит от того, насколько высвобождена и развита способность сознания исполнителя к воссозданию авторского замысла, к пониманию им всех оттенков художественного содержания, к претворению музыкальной образности исполняемого сочинения.

Перспективы дальнейшего развития проекта заключаются в расширении территории, увеличение количества учащихся, создание новых форм творческого общения, повышение уровня культуры в целом.

**Используемая литература:**

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. Изд.3 – М.: Музыка, 1978.
2. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М.:РАН, 1997г.
3. Гончаров В.С. Типы мышления и учебная деятельность. Свердловск, 1988.
4. Кременштейн Б.Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. М.: Классика-XXI, 2003.
5. Матюшкин А.М. Психологическая структура, динамика и развитие познавательной деятельности. Вопросы психологии №4. – М., 1982.

6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд.5. М.: Музыка, 1988 - С.65.

7. Немов Р.С. Психология образования. М.: Владос, 2000.

8.Полонский В.М. Оценка качества научно–педагогических исследований. М., 1996.

9. Робер М.-А., Тильман Ф. Психология индивида и группы. М., 1988.

10. Светозарова Н., Кременштейн Б.Л. Педализация в процессе обучения игре на фортепиано. М.: Классика-XXI, 2002.

11.Снаткин М.Н. Методология и методика педагогических исследований. М., 1986.

12.Цагарелли Ю.А. Психология музыкально – исполнительской деятельности. Л.:Композитор – СПб., 2008.