

МБУ ДО " Детская школа искусств" г.Ханты-Мансийск

Сузи Валерий Сергеевич

Роль интонирования в специальном «классе-гитары»

Методическое пособие

2019 г.

Оглавление

Введение.....	3
 Глава 1. Роль звукового воплощения музыкальной мысли в развитии учащихся - гитаристов.....	7
1.1 Понятие и универсальность феномена интонирование.....	7
1.2 Понятие интонации	10
1.3 Взаимосвязь музыкальной и речевой интонаций.....	12
1.4 Роль интонации в создании музыкально – эмоционального образа.....	14
1.5 Психолого - педагогический аспект в сотворческой деятельности-основа интонационного развёртывания при обучении игре на гитаре.....	16
 Глава 2. Методы развития исполнительской культурой учащихся в классе гитары.....	19
2.1 Методы работы над интонацией.....	19
2.1.1 Игровой метод.....	20
2.1.2 Наглядно – иллюстративный метод.....	20
2.1.3 Словесный метод.....	21
2.1.4 Художественно – эвристический метод	21
2.2 Анализ педагогического опыта по развитию исполнительской культуры учащихся гитаристов	22
2.2.1 Обобщение методов развития исполнительской культуры учащихся в классе гитары (опыт Борисевича В.Г. – кандидата педагогических наук).....	22
2.2.2 Работа над интонированием (собственный опыт).....	30
 Заключение.....	35
 Литература.....	38
 Приложения.....	40

Введение

Повсеместное стремление к повышению качества образования может быть достигнуто, по мнению ЮНЕСКО-(UNESCO — The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization-Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры), путем диверсификации его содержания и методов, а также содействия распространению универсальных ценностей.

Музыкально-исполнительское искусство является одной из таких ценностей. Приобщение к нему как важнейшей составляющей музыкальной культуры является необходимым условием полноценного развития личности школьников, их творческого, эстетического и художественного потенциала.

Реализация этих задач во многом обеспечивается системой дополнительного образования. В контексте его развития одним из самых востребованных сегодня музыкальных инструментов является гитара. Обучение школьников игре на классической гитаре в системе дополнительного образования создаёт условия для массового приобщения молодежи к музыкально-исполнительскому искусству.

В последние годы в нашей стране стали проходить научно-практические конференции по вопросам гитарного искусства, появились серьезные научные работы, посвященные исполнительству и методике обучения игре на гитаре: В.В. Домогатского, В.А. Кузнецова, Н.П. Михайленко, Н. Н. Дмитриевой, М.А. Самохиной, А.А. Скрынникова и других.

Но научно-методическое осмысление процесса обучения игре на гитаре - область отечественной музыкальной педагогики и методики требует дальнейших разработок и в частности, необходимость в акцентировании внимания над интонированием — звуковым воплощении музыкальной мысли.

Проблема интонирования в исполнительской деятельности охватывает всех без исключения музыкантов. Интонация — это своеобразный канал передачи

«озвученных» чувств и переживаний. Она затрагивает, связанные с ней эмоционально психологические основы творческой деятельности. Воспроизведение интонационного звучания музыкальной ткани невозможно без глубокого осознания, переживания музыкального образа, его сути. Особым блоком выступают вопросы интерпретаторского прочтения, осмысления замыслов композиторов, различных эпох и направлений.

Для гитары написано огромное количество произведений. Когда – то Людвиг ван Бетховен - немецкий композитор и пианист, представитель «венской классической школы» говорил, что гитара – это целый оркестр. Гитара развивается как сольный, ансамблевый и аккомпанирующий инструмент. Невозможно представить себе существование русского романса без неё.

Работа над интонированием в специальном классе гитары представляет собой длительный процесс. Особенности звучания гитары таковы, что она обладает красивым камерным звуком, но он быстро гаснет. Прежде чем перейти к работе над интонацией необходимо научить ученика:

- определённым техническим навыкам;
- основам звукоизвлечения;
- владению динамическими возможностями инструмента;
- мыслить образами, их переживать.

Проблема интонирования практически не находит отражение в специальной методической литературе для гитары.

В связи с огромной популярностью гитары и необходимостью упорядочения содержания и совершенствования методов обучения существует необходимость исследования проблемы развития исполнительской культуры учащегося-гитариста в компоненте работы над интонированием как составляющей части музыкального образования.

Объект исследования: процесс развития исполнительской культуры

учащихся-гитаристов при работе над интонированием в специальном «классе-гитары».

Предмет исследования: работа над интонированием при обучении игре на гитаре в специальном «классе-гитары».

Цель методического пособия: определить роль интонирования в эмоционально – психологическом развитии гитариста.

Для этого необходимо было решить следующие задачи:

- 1) проанализировать психолого – педагогическую, музыкально – теоретическую, методическую литературу по теме исследования;
- 2) дать понятие интонации и интонирования;
- 3) раскрыть сущность исполнительской культуры учащихся-гитаристов, выявить ее специфику в системе дополнительного образования;
- 4) изучить и систематизировать материал о работе над интонированием в эмоционально – психологическом развитии музыканта;
- 5) рассмотреть методы работы над интонированием;
- 6) обобщить опыт работы над интонированием в специальном «классе – гитары»

Методологической основой теоретического исследования являются:

- исследования в области психологии и психоанализа, посвященные проблемам развития (С. Выготский, П.Я. Гальперин, Д.К. Кирнарская, Б.М. Теплов, З. Фрейд и др.);
- педагогические исследования в области художественно-эстетического воспитания (Д.Б. Кабалевский, А.А. Мелик-Пашаев, В.А. Школяр, и др.)
- теория развивающего обучения (В.В. Давыдов, И.Г. Песталоцци, Д.Б. Эльконин и др.);

- психолого-педагогические исследования, посвященные сущности и специфике музыкальной деятельности, в том числе методике работы над музыкальным произведением (Л.С. Гинзбург, Г.М. Коган, Е.Я. Либерман, Я.М. Мильштейн, Г.М. Цыпин и др.), проблемам музыкального исполнительства (А.Д. Алексеев, Б.В. Асафьев, Г.Г. Нейгауз, А.И. Ямпольский и др.), гитарному искусству (М. Каркасси, Э. Пухоль, Д. Рассел, и т.д.).

Методы исследования: теоретические: изучение психолого-педагогической, музыкально-теоретической, методической литературы по теме «Роль интонирования в специальном «классе-гитары»; анализ, синтез, обобщение материала.

Научная новизна теоретического исследования заключается в систематизации материала по проблеме интонирования через табличное представление с использованием опорных схем.

Значимость исследования определяется:

- обобщением опытов работы Борисевича В. Г. – кандидата педагогических наук, заместителя главного редактора журнала «Гитаристъ» по научной работе, преподавателя классической гитары в ГОУДОД г. Москвы «Детская музыкальная школа им. Б. А. Чайковского», собственного опыта;

- наглядностью представления теоретических позиций по звуковому воплощению музыкальной мысли как компонента исполнительской деятельности гитаристов и возможностью дополнения методических исследований таблицами, представленными в приложении данного методического пособия.

Глава 1. Роль звукового воплощения музыкальной мысли в развитии учащихся - гитаристов

1.1 Понятие и универсальность феномена интонирования

В теории музыки понятия «интонация» и «интонирование» имеют основополагающее значение, поскольку сама музыка, по определению Б.В. Асафьева, есть «искусство интонируемого смысла» (приложение №1). Интонирование в данном искусстве связано с созданием и осмысленно-выразительной звуковой реализацией произведения, с оформлением отношений между элементами его художественной формы на всех уровнях ее системной организации (Б.В. Асафьев, Е.В. Назайкинский, Б.Л. Яворский и др.) (приложение №2). Важно то, что в процессе постижения, проживания того или иного «музыкального проекта» (конкретного произведения) человек овладевает искусством интонирования самого себя, что, по словам Ж. П. Сартра, как раз и служит условием существования личности (21, с.6).

Данный феномен выступает не только фундаментальным основанием музыкального искусства, но и смысловым явлением культуры в целом. Исследователи подчеркивают, что именно через интонирование воплощается субъектная сущность человека, проявляется образно-смысловая деятельность его интеллекта, функциональное значение которого состоит в способности образовывать, нести, аккумулировать, транслировать культурные смыслы (Б.В. Асафьев, И.И. Земцовский, В.В. Медушевский и др.). Интонирование как универсальный механизм смыслообразования и смыслопроявления не только в музыке, но и в культуре, по мнению Г.М. Пресс, отражает в себе сущность восприятия человеком окружающего мира во всех его проявлениях, позволяет человеку в невербальной форме выразить смысл вещей и явлений, своего присутствия в этом мире. Универсальность феномена интонирования обуславливает тот интерес, который проявляется к нему со стороны

представителей философии, культурологии, эстетики, психологии творчества, лингвистики, искусствознания, теории музыки и других областей научного и художественного знания (А.М. Антипова, Е.А. Брызгунова, В.В. Виноградов, Л.А. Закс, И.И. Земцовский, И.А. Зимняя, А.А. Леонтьев, Ю.М. Лотман, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, А.А. Реформатский, Т.Я. Родионова, К.С.Станиславский, А.В. Торопова, Л.В. Щерба, А.И. Щербакова, Б.М. Эйхенбаум и др.) (21, с.7). В работах этих и других авторов раскрывается антропологическая сущность данного феномена, показан широкий спектр его функционирования в различных областях культуры и духовнотворческой практики человека. В психологии творчества, эстетике вполне ясный типологический смысл обрело понятие «эмоционально-ценностная интонация» как инструмент реализации единства рациональной и экспрессивной сторон творческих усилий художника, сопряженных с «интонированием смысла» (М.Г. Арановский, М.М. Бахтин, Л.Л. Гурова и др.).

В педагогике к понятиям интонация и интонирование специалисты обращаются, главным образом, при обсуждении коммуникативных аспектов педагогической деятельности, при выяснении особенностей и путей совершенствования речевой культуры педагога или учащихся. Специальное внимание данному феномену уделяется в теории и практике преподавания литературы, иностранного языка, музыки и других «языковых» гуманитарных дисциплин, в которых понятие «интонирование» занимает ключевое место (Е.Н. Ильин, В.А. Кан-Калик, Е.В. Критская, Ю.Л. Львова, В.Э. Просцевичус, Л.В. Школяр и др.) (21, с.9).

В педагогических исследованиях последнего времени феномен интонирования оказывается предметом повышенного внимания специалистов, которые признают его важным и необходимым элементом профессионального мастерства педагога в организации образовательного процесса (Г.В. Брагина, И.А. Зязюн, В.А.Кан-Калик, Л.С. Майковская, В.Ф. Моргун, И.Н. Тарасевич, Н.Е. Щуркова и др.). Это служит еще одним основанием включения

педагогического интонирования как нового понятия в реестр значимых и продуктивных категорий современной педагогической теории и практики.

Теория музыки под интонированием понимает ритмически организованный музыкально-звуковой процесс, охватывающий как способы формирования и воспроизведения звуков, так и само их звучание. В нем проявлена эволюция от бессознательного к сознательному характеру музыкального творчества. Благодаря интонированию удастся подчеркнуть наиболее важные смысловые моменты звукового выражения, создать определенную эмоционально-выразительную атмосферу. Через интонирование проявляются такие сущностные черты человека, как способность к эмоционально-экспрессивному самовыражению в звуке, стремление к общению с природой и трансцендентным миром, проявление коллективного и индивидуального начал (приложение №3).

Этот уникальный феномен способствует наиболее точной, с эмоционально-психологической точки зрения, передаче и восприятию любой звуковой информации, усилению и углублению смысла высказывания или обращения, будь то речь, танец, музыка или воспроизведение сакральных текстов. Интонирование выступает основой музыкального формообразования, смысловым источником музыкально-звуковой идеи, импульсом для формирования звуковысотных интонаций музыкальной речи, выбора способов их развития (приложение №4). В разъяснении понятия «интонирование» Б.Л. Яворский прибегнул к очень емкому и лаконичному его определению: «интонирование есть проявление жизни посредством звука». Если заменить последнее понятие, а точнее придать ему более широкий смысл, учитывающий процессуальный характер не только музыкального искусства, но любых других явлений бытия, то появляется возможность считать процесс интонирования процессом «проявления жизни», в том числе — жизни образовательного процесса. В таком определении отчетливо видится человеческий смысл понятия «интонирование», отражающего в своем содержании мироощущения человека, связь не только с духовными, но и телесными его проявлениями.

Значение интонации современные музыканты-ученые (М.Г. Арановский, Л.А. Мазель, В.В. Медушевский, Е.А. Ручьевская и др.) видят не только в ее способности выражать определенный смысл, но и передавать (интонировать) его другому (21, с 10-11). Таким образом, интонация всегда несет в себе диалогический посыл, является специфическим механизмом вовлечения людей в общение. Интонация, как подчеркивает в своих трудах В.В. Медушевский, выступает фундаментальным явлением культуры, а музыка наиболее ярко характеризует ее интонационную сторону, слышать которую также необходимо, как и познавать ее привычным визуальным способом (приложение №5).

1.2 Понятие интонации

Проблеме интонации посвятили свои труды Б.В. Асафьев, М.М. Берлянич, В.В.Медушевский, Е.А. Брызгунова, Л.А. Мазель, Е.В.Назайкинский, Н.К. Переверзев, В.А. Цуккерман, Д.К.Кирнарская, Г.М. Цыпин, А.Б. Гольденвейзер, Г.Г.Нейгауз, К.Н. Игумнов, Я.И. Мильштейн, С.И.Савшинский, СЕ. Фейнберг и мн. др. Все они под «работой над звуком» подразумевали работу над выразительным произнесением интонации.

Интонация (от лат. Intono – громко произношу) (приложение №6).

Е.В. Назайкинский считает, что интонация это – совокупность элементов речи, таких как мелодика, ритм, темп, интенсивность, акцентный строй и др. Интонация по его мнению, фонетически организует речь, является средством выражения различных синтаксических значений и пытаясь образно охарактеризовать музыкальное пространство, он говорил, что оно представляет собой «рельефную картину, в которой интонационные процессы и динамика сочетаются с «архитектурными» представлениями многоплановой фактуры»(11).

В.В. Медушевский, говоря об интонации, подразумевает сложный рисунок мелодики стиха. Он исходил из положения о том, что музыкальное звучание формирует два «невидимых» принципа - структурно-аналитический и интонационно-целостный (8; 6,с.89).

Первый, структурно-аналитический принцип – включает в себя лад, гармонию, метр, масштабно-синтаксические структуры, конструктивно-тематическую организацию. Второй принцип, интонационно-целостный, основан «на слитном использовании всех свойств звукового материала: звуковысотности, ритма, тембра, тесситур, регистра, громкости, артикуляции, агогических нюансов.

К понятию «интонация» В.В. Медушевский добавляет термин «протоинтонация» или «смутное предчувствие музыки». Автор в связи с этим проводит параллель с всеобщим устройством мироздания, где любой элемент или явление человек может осмыслить, но очень многое понять, постичь не в состоянии, а скорее может прочувствовать сердцем, душой (то есть, интуитивно, бессознательно), и это есть «подпороговая информация». Специфической функцией протоинтонации является способность проводить через себя в музыку жизнь: всё то, что волнует, заставляет переживать и откликаться эмоционально, всё то, что ценно и дорого. Оба понятия (интонация и протоинтонация) составляют единство двух неустранимых принципов, отражающих всю многомерность звукового пространства. В музыке многое можно подвергнуть анализу, синтезу, но именно на уровне протоинтонации ощущаются оттенки, неосознанные чувства, интуитивные прозрения.(8; с.89-90)

По Медушевскому, существует «закон целостности интонации», который не допускает никакой психологической фальши в изменении мелодии. Постичь его можно лишь посредством переживания. Нужно обязательно воображать, представлять, слышать внутренним слухом то, что

невозможно записать в нотном тексте, уметь домыслить, чтобы передать в звуках всю духовную ценность музыки.

Д.К. Кирнарская, продолжив исследование сущности протоинтонации, проводит от них нить «к древнейшим метасмыслам, закодированных в генетической памяти человечества. В результате образовался своеобразный «метасловарь» музыкальной выразительности, имеющий фольклорные корни - хранителем которого является интонационный слух человека.

По Б.В. Асафьеву, интонация – звуковое воплощение музыкальной мысли. Мельчайший мелодический оборот, выразительный интервал, исполнительный «тон» музыки. Другими словами, интонация – носительница музыкального содержания. Стройная интонационная концепция музыки была создана в 20 веке. Проблему начал исследовать Б.Л.Яворский, но полное своё выражение она получила в трудах Б.В. Асафьева.

В фундаментальном исследовании Б.В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» вторая часть называется «Интонация», что сразу говорит о том огромном значении, которое автор придавал данной проблеме. Понятие «интонация» стало одним из центральных терминов исследования (наряду с понятиями «интонирование» и «форма») Б. В. Асафьев употребляет понятие «интонация» в двух значениях:

- «зерно-интонация» (наименьшая выразительно- смысловая частица образа);
- «интонирование» как протяжённость музыкального произведения (его движение, становление, процесс и т.д.) (Приложение №7).

Исходя из выше сказанного, под интонацией понимают степень точности воспроизведения высоты звуков при музыкальном исполнении (6, с.86).

1.3 Взаимосвязь музыкальной и речевой интонаций

Человеческая речь исторически развилась из интонаций. Это обусловило глубокое родство музыкальной и речевой интонации. В связи с этим,

следует отметить глубокую связь между понятиями: интонация, мелодика речи, мелодика стиха.

Мелодика речи – совокупность тональных средств, характерных для данного языка; изменение частоты основного тона при произнесении фразы. Основной компонент интонации.

Мелодика стиха – система распределения восходящих и нисходящих интонаций в стихе, в частности, предложений вопросительных, восклицательных (с восходящей интонацией) и повествовательных (с нисходящей интонацией) в их соотнесённости в периодическом строении.(6,с.86-87)

На родство между музыкальной и речевой интонацией ещё в 17 веке указывали А. Гретри и Ж.-Ж. Руссо, в 19 веке А.Н. Серов, а в 20 веке Б.Л. Яворский, Б.В. Асафьев, Л.А. Мазель, В.В. Медушевский и мн. др.(7;8)

Музыка - это язык, обусловленный не понятиями, а переживанием. Интонация глубокими корнями связана с человеческой речью, имеющей интонационно-звуковую природу. В.И.Петрушин пишет, что способами соединения, обобщения музыкальной интонации являются основные средства музыкальной выразительности: мелодия и гармония, динамика и фактура, метроритм(6,с.87).

Б.В. Асафьев указывал на связь между словесной и музыкальной речью, объединяющим началом которой выделял «состояние тонового напряжения». Подобно тому, что человек в речи всегда эмоционален, может произносить слова ласково или гневно, таинственно или открыто, приветливо или с угрозой и т.д., музыка являет собой «речь чувства». Интонации бывают вопросительные и восклицательные, озорные и печальные, шутливые и гротескные. Сколько оттенков чувств и настроений может передать человек, столько будет и интонаций. По мнению Б.В.Асафьева, исполнительская интонация привносит в каждое исполнение индивидуальность и неповторимость также как речевая интонация в актёрском искусстве. (6,с.87-88). Кроме того, одной из главных особенностей,

объединяющей музыку и речь, он также, выделял ритмичность и писал, что неинтонируемого ритма в музыке нет.

Кроме глубокой связи, исследователи выделяют и отличия между речевым и музыкальным интонированием. Л.А. Мазель отмечал, как отличительное качество, высоколадовую организацию музыкального интонирования (в речи «есть лишь её зародыш»). Он писал, что за пределами выражения человеческих чувств содержится огромная сфера содержательных возможностей музыки, а именно «плавность, постепенность, непрерывность, равномерность, а с другой стороны - резкость, внезапность, прерывистость, трудное преодоление препятствий, взрывчатость; количественные накопления и качественные скачки, борьба противоположных сил, различные стадии драматургического развития (завязка, нарастание конфликта, кульминация, развязка)» (7; 4,с.88-89) (Приложение №8).

Многие исследователи отмечают, что интонация глубоко родственна жесту, так как эмоции человека выражаются не только голосом, но и через движение (Л.А.Мазель, Т.В. Рыбкина и мн. др.). В частности Д. Кирнарская пишет о «пластическом интонировании», например, в дирижёрском жесте.

По мнению Л.Х. Майковской, интонационный строй музыкального произведения напоминает человеческое общение, где звуковая и интонационная стороны речи слиты воедино с жестикуляцией, телодвижениями, динамикой контакта глаз. Отражение художественного мира музыки во внутреннем мире человека проецируется в особой «глубинной интонации».

1.4 Роль интонации в создании музыкально – эмоционального образа

Поиск интонаций происходит постоянно в процессе работы с учеником над любым произведением. Этот процесс сотворческий. Сотворчество по мнению Ш.А. Амоношвили – «чувство», В. И. Андреевой – «творческое саморазвитие личности», В.А. Канн – Калика – «область

бесконечной разнообразной деятельности», Т.Е. Стародубцевой – «развитие личности». (Приложение №9).

В области музыкальной психологии термин *сотворчество* применён Г.М. Цыпиным: «Талантливое исполнение - есть не просто воссоздание авторского замысла, это – Сотворчество». Здесь в понятие вложен обобщённый смысл, касающийся вопросов творческой интерпретации, совершенства исполнения авторского замысла, сочетающегося с личностным вкладом педагога и ученика.(Приложение №10).

Я.И. Мильштейн, характеризуя педагогические принципы К.Н. Игумнова, отмечал, что «именно на интонацию как ядро музыкального образа, как средство выявления психологического характера музыкальной речи и было направлено его внимание».

Для более глубокого постижения образа произведения, Л.С. Майковская предлагает попытаться вжиться в интонации лирического героя, подобно тому, как работают актёры. Процесс нахождения нужной интонации у двух и более музыкантов Дж. Мур сравнил с работой живописца, занятого поиском света и теней, смешивающего краски на своей палитре. Он писал, что эта деятельность приносит много удовлетворения и счастья, громадное наслаждение от самого процесса творческого поиска(6,с.90-91).

И здесь важны всевозможные средства и пути, чтобы отыскать нужные интонации, выстроить логику совместного интонационного развёртывания.

По мнению Л.А. Мазеля, «интонационная концепция показывает одновременно и механизм *выражения* эмоций в музыке, и механизм увлечения ими себя, ученика и слушателей: последнее происходит на основе внутреннего соинтонирования». Механизм воздействия музыки на человека, по утверждению психиатров, построен на эффекте прямого эмоционального эха. Он подобен внушению, вызывающему непременно ответную реакцию. В связи с этим, особо следует отметить роль таких важнейших исполнительских качеств как увлечение и артистизм, суть которых состоит в умении «увлечь себя и своего воспитанника на поставленную задачу».

Театрализация, сочетающаяся с внешним поведением на сцене, умение подчеркнуть эмоциональное движение соответствующим жестом, выразительной мимикой придаёт камерным жанрам необходимую «броскость и способствует лучшему восприятию их формы».(7;6,с.91-92)

Артистические способности напрямую связаны со способностью воодушевиться, "зажечься самому и увлечь других, что для сотворческой деятельности принципиально важно. А. Готлиб пишет, что «во время исполнения должен быть "разделённый восторг»: Артисты чувствуют, как их связывает тонкий эмоциональный "резонанс", в сочетании со способностью интенсивно "генерировать" чувство, "заражать" им других людей». Здесь очень уместно высказывание М. Мерло-Понти о феномене «внутреннего отношениями возникающего между людьми, когда «между видящим и видимым, осязающим и осязаемым образуется своего рода переплетение, по которому пробегает искра, а вслед за ней вспыхивает огонь».

Исследователь Н. К. Переверзев справедливо считает, что «творческая интонация является не только важнейшей, но и самой трудной стороной творчества». При этом, он пишет, что одного лишь тонкого природного слуха и владения исполнительскими навыками недостаточно для полноценного художественного образа. Музыканту, обладающему современными знаниями, «необходимо ещё стать и музыкальным м ы с л и т е л е м , глубоко понимающим логику интонирования и его закономерности. Научить мыслить – вот одна из главных задач, стоящая перед педагогом. Только тогда интонация превратится из интуитивной в осознанную, обоснованную».

1.5 Психолого - педагогический аспект в сотворческой деятельности- основа интонационного развёртывания при обучении игре на гитаре

Сотворчество это - взаимоотноительство. В.И.Петрушин утверждает, что «кроме музыкальной, едва ли найдётся другая профессия, в которой требования согласованности были бы столь высоки». И он заключает, что формирование этих

качеств с успехом возможно развивать в коллективной игре: различных ансамблях и оркестрах. (17)

В связи с этим, необходимо иметь общее представление о способах воздействия людей друг на друга, которые рассматривает психология межличностных отношений.

Увлечение – это бессознательная подверженность ученика определённым психическим состояниям, возникающая при воздействии на него извне. Протекает на бессознательном уровне. Люди при этом становятся «ускорителями» чувств, эмоций, идей, настроений, энергии отдельного человека. По мнению педагогов - практиков, увлечённость – это очень важное и ценное качество. Есть, безусловно, способные музыканты, но они оставляют зрителей равнодушными. Только увлечённость привносит в игру полемичность, энергетику, волнение и азарт.

увлечённость – это личностное качество, которым должен обладать педагог. Увлечь человек может только тогда, когда он – индивидуальность. Уметь увлечь – это, в какой-то степени, иметь власть над музыкальным материалом, над публикой. Способностью увлекать обладают люди с высоким «эмоциональным порогом» активные в творческом процессе и открытые для эксперимента. В педагогическом процессе данное качество также ценно. Если на уроке увлечь учащегося творческим отношением к произведению (например, к поискам в области технической проработки интонаций, не говоря уже об интерпретаторских находках), то эффективность труда обучающегося будет максимальной.(4)

Внушение - это целенаправленное, неаргументированное воздействие человека на других людей. Внушение бывает специальным, или преднамеренным. А бывает и непреднамеренным, или случайным. Специальное внушение осуществляется психологами, психиатрами.

В сотворческой деятельности данный механизм актуален во время учебного и репетиционного процесса. Педагог постоянно внушает учащемуся определённые мысли, идеи, формируя мотивацию к

деятельности, убеждения и т.д. И это есть непреднамеренный тип внушения. Внушение произойдет скорее, если между обучающимся и педагогом» доверительные, открытые и близкие отношения. Еще сильнее воздействуют идеи внушения, если у педагога имеется непререкаемый и заслуженный авторитет в глазах учащегося.

Подражание - это воспроизведение индивидом черт и образцов демонстрируемого поведения, определённая «трансляция» способов поведения. Осуществляется оно от внутреннего – к внешнему; низшие по развитию подражают высшим и т.п. Является спецификой обучения музыкантов. Например, без умения подражать, некоторые профессиональные моменты в ансамбле не могут состояться. Так без подражания невозможно добиться идентичной манеры исполнения. В учебном процессе ученик, особенно неопытный, весьма часто подражает исполнительский манере педагога. Образцом для подражания может быть не только то, что предлагает педагог ученику в качестве «наилучшего» с его точки зрения исполнения, можно подражать голосу того или иного инструмента, звукам внешнего мира, имитировать явления, происходящие вокруг нас. Иначе говоря, есть подражание, связанное с проявлением учеником, педагогом воображения и фантазии.

Воображение – основополагающее свойство, черта личности, определяющая способность человека к художественному творчеству. Известный пианист Дж. Мур заметил, что никакие природные физические данные – особые руки, красивый голос – не заменят воображения. Это ещё особенно важно в том аспекте, что большая доля работы над образом должна происходить путём переживания в потоке сознания всей драматургии развёртывания музыкального произведения, то есть в воображении. Формирование внутренней слуховой «музыкальной установки» (Г.М.Цыпин) на будущее звучание (23).(Приложение №11)

Процесс создания музыкального образа – сложное явление. В поле зрения внимания должны находиться множество задач художественного,

технического планов, вопросы темпоритмического, тембро-динамического, баланса, соотношения интонационных линий, эмоционального контроля и многие, многие другие (Приложение №12). И здесь важны всевозможные средства и пути, чтобы отыскать нужные интонации, выстроить логику интонационного развёртывания.

Глава 2. Методы развития исполнительской культуры учащихся в классе гитары

2.1 Методы работы над интонацией

Методы обучения понимаются как взаимоотношение педагога и детей, целенаправленные действия взрослого, позволяющие ребенку усвоить элементарные знания о музыке, овладеть практическими навыками и умениями, помогающие развитию музыкальных способностей.

Методы музыкального воспитания и обучения едины по своей педагогической направленности. Поэтому обучение является и воспитывающим, и развивающим. Знания и навыки, приобретенные детьми в процессе обучения, помогают им активно проявлять себя в пении, танце, игре на инструментах и, таким образом, успешно решать воспитательные задачи общего и музыкально-эстетического развития.

Известные педагоги в области теории общей и дошкольной педагогики Б. П. Есипов, М. А. Данилов, М. Н. Скаткин, А. П. Усова, А. М. Леушина и др. подчеркивали, что методы зависят от учебных задач, от содержания предмета, от возраста воспитанников.

Это относится также и к музыкальному воспитанию, где применяемые методы учебных задач зависят от конкретных видов музыкальной деятельности, способов информации, возрастных особенностей детей.

Цель учебных заданий сводится к разучиванию репертуара (песен, игр, хороводов и т. д.) и усвоению элементарных музыкальных знаний, навыков и умений.

Знакомство юного гитариста с понятием «музыкальная интонация», которая является носителем смысла в музыке, а выразительное интонирование – основой исполнительского мастерства, - должно осуществляться с первых шагов обучения игре на гитаре.

Разобраться в сложности процесса интонирования ребёнку невозможно, да этого и не требуется. Достаточно понимания этого процесса педагогом (6, с.121 – 128).

Анализ ряда специальных источников авторов К.Н. Игумнова, А.Б. Гольденвейзера, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга, позволил выделить основные методы работы над интонацией при обучении игре на классической гитаре (Приложение №13).

2. 1. 1 Игровой метод

Основными видами человеческой деятельности являются игра, учение и труд. Как это ни покажется на первый взгляд странным, игра музыканта, оказывается имеет много общего с детской игрой. В обоих случаях общим моментом является игра воображения, которая позволяет в реально совершаемых действиях музыканта и ребёнка выявить отражение каких – то более серьёзных жизненных событий и ситуаций.

Природа отпускает человеку совсем немного времени в детском возрасте, чтобы он смог заложить фундамент для развёртывания своих будущих способностей. Поэтому музыканты вынуждены начинать своё обучение в раннем возрасте, в тот период, когда формируются двигательные центры.

2.1.2 Наглядно – иллюстративный метод

Наглядно – иллюстративный метод основывается на непосредственном показе на инструменте приёмов игры. Ученик с помощью педагога должен уметь разобраться в структуре исполняемой им музыкальной фразы, разбивая её на более мелкие построения, находя кульминации, моменты нарастания и спада напряжения. Преподаватель помогает ему в выборе более рациональных приёмов игры и штрихов, которые не противоречат музыкальному смыслу. После тщательного исполнительского анализа можно переходить к разбору вариаций, находя в них знакомые очертания темы: структуру, гармоническую окраску, моменты нарастания и спада напряжения. Меняться будут только штрихи и приёмы игры. Метод действий «по образцу» - указания педагога служат для учащегося ориентиром в исполнительском процессе;

2. 1. 3 Словесный метод

Словесный метод применяется в единстве с наглядно – иллюстративным методом и связан с разъяснением тех или иных закономерностей искусства. Поскольку музыкальное интонирование изначально связано с речью, с речевым интонированием, то необходимо на раннем этапе обучения связывать нотный материал со словом, используя простейшие, доступные ребёнку тексты. Самым важным в этой работе является умение ученика найти и выделить во фразе смысловое слово, а в нём ударный слог, что будет являться кульминацией, и связывать это с нотным звучанием. Конечно, залогом успеха такой работы является подбор художественно – ценного, доступного ребёнку репертуара. В этом смысле рациональнее всего использовать мелодии со словами и прежде всего народные песни, которые понятны ученику и не очень сложны для исполнения.

2.1.4 Художественно – эвристический метод

Художественно – эвристический (поисковый) метод, связан с поиском индивидуального игрового приёма в зависимости от возможностей ученика. Игра на

музыкальном инструменте представляет собой один из сложнейших видов человеческой деятельности, который требует для своей реализации и высокой степени личностного развития в целом, и отлаженной работы психических процессов – воли, внимания, воображения, - и безупречную согласованность тонких физических движений. Высокий художественный результат невозможно достигнуть, если музыкант не владеет техникой игровых движений, через которые он и передаёт при помощи музыкального инструмента свои мысли и чувства.

И. Гофман: «Добейтесь того, чтобы мысленная и звуковая картина стала отчётливой – пальцы должны и будут повиноваться».

Ф.Бузони: «Для технического совершенствования требуется в меньшей степени физическое упражнение, а в гораздо большей – психически ясное представление о задаче – истина, которая может быть ясна не всякому педагогу, но которая известна каждому музыканту, достигшему своей цели путём самовоспитания и размышлений» (17,с.38-40).

Однако все эти достойные методы могут работать при одном важнейшем условии – если учитель пытается развивать не только музыкально – исполнительские способности своего ученика, но его личность в целом. По глубокому убеждению Г.Г. Нейгауза, «достигнуть успехов в работе над «художественным образом» можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, артистически!». Для того, чтобы осуществлять личностный рост ученика, педагогу необходимо «развивать его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, особенно душевной, эмоциональной жизни... всемерно развивать в нём любовь к другим искусствам, особенно к поэзии, живописи и архитектуре, а главное – дать ему почувствовать (и чем раньше, тем лучше) этическое достоинство художника, его обязанности, его ответственность и права» (17,с.249). В работе над этой проблемой важную роль сыграет акцентирование внимания юного музыканта на интонировании – звуковом воплощении музыкальной мысли.

2. 2 Анализ педагогического опыта по развитию исполнительской культуры учащихся – гитаристов

2.2.1 Обобщение методов развития исполнительской культуры учащихся в классе гитары (опыт Борисевича В.Г. – кандидата педагогических наук)

Принципы и методы развития исполнительской культуры учащихся в классе гитары обобщены Борисевичем Владиславом Гурьевичем, кандидатом педагогических наук, преподавателем классической гитары(1).

По мнению Борисевича В.Г. на сегодняшний день в нашей стране и за рубежом создано довольно много различных школ, самоучителей, хрестоматий и другой учебно-методической литературы в области преподавания игры на классической гитаре. Но попыток создания технологических основ преподавания классической гитары, особенно на начальном этапе обучения, до сих пор не было. Поэтому научное описание технологии обучения игре на гитаре, изучение взаимосвязей и закономерностей, возникающих и действующих в педагогическом процессе, представляет в настоящий момент времени значительный интерес для педагогов, гитаристов-профессионалов и многочисленных любителей (1).

Борисевич В. Г. рассматривает систему технологических принципов и методов развития исполнительской культуры учащихся-гитаристов основываясь на достижениях отечественной музыкальной педагогики, в частности, принципах развивающего обучения (В.В. Давыдов, Л.В. Школяр), теории поэтапного формирования умственных действий (П.Я. Гальперин) и других достижениях психологии и педагогики, а также на личном многолетнем педагогическом опыте. Владислав Гурьевич утверждает, что процесс развития исполнительской культуры предусматривает тесное взаимодействие педагогики, психологии, психоанализа (вопросы ошибочных действий) и физики и делает вывод: принципы и методы обучения игре на гитаре должны всегда основываться на глубинном интегрированном подходе к познанию,

обучению и опираться на природу инструмента (1).

В системе дополнительного образования курс общих дисциплин преподается без какого-либо учета природы гитары как музыкального инструмента. В связи с этим Борисевич В.Г. указывает на один из главных принципов развивающего обучения – увеличение теоретической значимости учебного процесса (1), опираясь на который возможно решить создавшееся противоречие, если использовать в работе принципы осуществления теоретической согласованности и методической взаимосвязи общетеоретических и специальных практических дисциплин. Реализация этих принципов осуществляется путем согласованной подачи музыкального материала преподавателями на уроках по специальности и теоретическим дисциплинам. Например, освещение вопросов истории гитары, ее места в общей истории музыкального инструментария и отношения к ней профессиональных композиторов создаст дополнительные условия для повышения мотивации учащихся-гитаристов, что положительно скажется на развитии их исполнительской культуры. Кроме того, в создавшейся ситуации преподавателю по специальности приходится самому освещать разнообразные теоретические вопросы, например, касающиеся учебного репертуара по гитаре, применяемого в обучении согласно уровню музыкального развития ученика (1).

Развитие исполнительской культуры гитариста начинается с изучения звукоизвлечения и требует особого внимания на любой стадии обучения, особенно - начальной. В процессе звукоизвлечения принимают участие обе руки исполнителя при том, что пальцы выполняют абсолютно разные действия. В этом заключается одна из трудностей освоения инструмента. «Главной», ведущей является правая рука. Она отвечает почти за все характеристики звука, а левая рука только помогает правой. На этом основывается важнейший методический принцип приоритета правой руки. Согласно этому принципу необходимо мысленно подчинять левую руку правой. Другими словами, следует первоначально продумать действие правой руки (как и какими пальцами играть), а далее выполнить действие левой рукой (прижать

соответствующие звуки в правильной последовательности) и только после этого играть правой рукой. Соблюдать принцип приоритета правой руки мешает особенность техники игры на гитаре – в очередности движений левая рука всегда опережает правую. Поэтому у подавляющего большинства гитаристов все внимание уделяется, в основном, левой руке (1).

Рациональное использование физических энергетических ресурсов позволяет повысить надежность исполнения, снизить утомляемость, сохранить ощущения физиологического удобства и психологической комфортности в процессе исполнения в течение долгого времени. Однако отсутствие лишних движений не решает полностью этих задач. При определенных условиях можно в несколько раз увеличивать силу воздействия на струну, не затрачивая при этом дополнительной энергии. Это достигается в процессе обучения анализом физики звукоизвлечения (1).

В пояснениях Борисевича В.Г. можно отметить следующее: если правую руку представить в виде сложной механической системы, состоящей из рычагов – 3-х фаланг пальцев, соединенных суставами и передающих струне силу, то зависимость силы (F), которая прикладывается к струне через плечо рычага (r) (количество фаланг пальца), создающих вращательный момент в процессе звукоизвлечения (только для пальцев i , m , a) будет иметь вид: $M=Fr$. При постоянном моменте сила и плечо рычага находятся в обратно-пропорциональной зависимости. Следовательно, делая рабочими последний и средний суставы пальца можно увеличивать силу минимум в два раза без дополнительных затрат энергии. Умение учащегося контролировать рабочий сустав повышает стабильность игры, ускоряет технический рост, и самое главное - благотворно отражается на художественном развитии школьника (1).

Гарантом развития координации движений, т.е. правильного взаимодействия обеих рук является учет принципа логики движений. К важнейшим правилам этого принципа относятся: 1) обязательно готовить пальцы обеих рук к исполнению группы нот; 2) в левой руке ставить пальцы на струны в очередности их исполнения правой рукой; 3) в игре “non legato”

сначала ставить следующий палец, а затем снимать предыдущий, а не наоборот;
4) в нисходящем легато ставить все участвующие пальцы одновременно.

Игнорирование принципа логики движения приводит к возникновению у учащегося-гитариста во время игры паники и одновременному нарушению важнейшего принципа приоритета правой руки, описанного выше. Развитие двигательных навыков как части развития исполнительской культуры должно осуществляться в соответствии с принципом подбора хрестоматийного учебного репертуара. Наиболее продуктивно осваивать классическую гитару на примерах музыкальных произведений классиков гитары, имеющих к тому же художественную ценность. Изучение приемов игры на классической гитаре должно опираться на природу инструмента. Во многих хрестоматиях и методических пособиях для начинающих гитаристов в большом количестве дается общепринятый репертуар, состоящий из простых одноголосных мелодий по аналогии с методикой преподавания игры на фортепиано, скрипке и т.д (1).

Опыт Борисевича В.Г. показывает, что для гитары это неприемлемо. Одноголосные мелодии содержат элементы пассажной техники, которые мешают приобретению необходимых устойчивых игровых ощущений (особенно в левой руке). Поэтому начинающим гитаристам следует подбирать репертуар с медленно меняющимся расположением пальцев в левой руке и разнообразными видами арпеджио, интервалами и аккордами в правой руке. Только после освоения этого специфического «постановочного» репертуара можно приступать к изучению более сложных элементов гитарной техники. В связи с этим наиболее оправданный алгоритм подбора пьес на начальном этапе обучения выглядит следующим образом: произведения на арпеджио, интервалы, аккорды, с элементами пассажной техники, а далее возможен повтор с постепенным усложнением (приложение №14).

По мнению Борисевича В.Г., рассмотрев основные технологические особенности и принципы развития исполнительской культуры учащихся-гитаристов, следует признать, что самым сложным является выбор оптимального метода контроля за исполнительским развитием учащихся в

процессе работы над репертуаром. Поставленная задача решается с помощью разработанного интонационно-технологического метода работы над музыкальным произведением.

Для описания его практического применения на основе передовых идей Б.В. Асафьева и В.В. Медушевского об интонационной природе музыки, а также для конкретизации методики обучения на гитаре Борисевич В.Г. ввёл специальный термин «интонационное звено» как содержательно-значимый структурный элемент интонационной формы музыкального произведения, обладающий всеми ее основными свойствами. Любое музыкальное произведение состоит из таких элементов – интонационных звеньев. Они чрезвычайно важны для исполнителя (1).

В зависимости от фактуры музыкального произведения и его осмысления исполнителем интонационное звено, как правило, соответствует либо небольшой фразе (если она не делится на мотивы), либо одному или нескольким мотивам (включая мелодию и гармоническое сопровождение). Но в общем случае границы интонационных звеньев могут определяться согласно всему многообразию и многозначности термина «интонация». Таким образом, на их границы могут влиять особенности не только самого музыкального произведения (акцентировка, направление движения мелодии, сохранение или изменение гармонии, повторность и т.д.), но и его исполнения (устойчивость инструментального приема, смена позиции, сложные группировки пальцев на грифе и т.д.). Борисевич В.Г. выделяет этапы применения интонационно-технологического метода в процессе работы над музыкальным произведением:

- 1) ознакомившись с нотным текстом, определить смысло - интонационные звенья музыкального произведения, исходя из его формы;
- 2) определить оптимальную аппликатуру интонационных звеньев;
- 3) учить со счетом каждое интонационное звено музыкального произведения, давая исполнению собственную оценку;
- 4) исполнять со счетом каждое интонационное звено, добавляя к нему несколько нот из следующего и анализируя исполнение;

5) исполнять несколько интонационных звеньев подряд вплоть до всего произведения целиком с последующей оценкой качества исполнения (приложение №15).

Борисевич В.Г. рекомендует, что когда отработан 5-й этап и произведение фактически готово к концертному исполнению, то для постоянного поддержания его выучки необходимо периодически возвращаться к 3-му этапу (заменив слово «учить» на «исполнять»). 4-й этап при этом можно исключить. Время, которое учащийся затрачивает на отработку каждого этапа, определяется строго индивидуально.

Интонационно-технологический метод работы над музыкальным произведением предполагает, наряду с процессуальной целостностью, поэтапное и фрагментарное его изучение. Он позволяет упорядочить функционирование таких познавательных психических процессов как восприятие, представление, воображение, память, мышление, внимание, волю, эмоции, а также быстро приобретать необходимые игровые ощущения.

Ускорить развитие гармонического слуха, импровизационных навыков, помогающих освоить подбор аккомпанемента по слуху по системе буквенно-цифрового обозначения аккордов, позволяет использование метода импровизации в гармонических последовательностях. Идея метода заключается в постепенном усложнении фактуры заданной гармонической последовательности. Обучение проходит в 3 этапа:

- 1) в определенном стиле, задающемся правой рукой (самба, босса нова, румба, классический романс, тремоло и т.д.) играется вся гармоническая последовательность;
- 2) по очереди, определяемой последовательностью аккордов, разрабатываются различные голоса (бас – 6, 5, 4 струны, средний голос – 4, 3 струны, верхний голос – 2, 1 струны);
- 3) гармонические цепочки исполняются в ансамбле 2-3-мя учащимися с поочередным проведением сольных партий в разных голосах. Данный метод, так же как и интонационно-технологический метод работы над музыкальным

произведением (варьирование способов исполнения интонационных звеньев начиная с 3-го этапа), способствует развитию стабильности и мобильности двигательно-моторных навыков, устойчивому чувству исполнительской свободы, интерпретаторских возможностей, необходимых для достижения высокого уровня исполнительской культуры.

В процессе занятий инструментом могут возникать разного рода неточности и ошибки. Борисевич В.Г. утверждает, что снижению вероятности появления ошибок способствует временное замедление темпа обучения и уменьшение объема информации. Анализ ошибок и путей их устранения способствует повышению технического мастерства учащегося. Отсюда - метод анализа и устранения ошибочных действий, построенный на основе изучения собственной природы учащегося, который позволяет ему не заучивать, а исправлять ошибки. Это способствует развитию способности ребенка мысленно безошибочно моделировать конечный результат творческого процесса. Для достижения этого следует: 1) никогда не останавливаться на ошибках и играть до конца весь ранее задуманный эпизод или пьесу; 2) проанализировать ошибки, точно определив их причины; 3) в каждом интонационном звене, где имели место ошибки, отработать правильные ощущения и развивать определенные виды памяти (приложение №16).

Согласно теории ошибочных действий З.Фрейда, механизм возникновения ошибки объясняется следующим образом: допустим, что совершается некоторое действие, одновременно с которым по каким-то причинам происходит другое конкурирующее действие или имеет место некоторая физическая или логическая погрешность. Далее в результате слияния или интерференции двух этих действий возникает третье, которое и приводит к ошибке. Если научиться анализировать ошибки, т.е. определить конкурирующее действие и причину его возникновения, то можно научиться их не допускать. В противном же случае, если на ошибки не обращать внимания, то они будут обязательно заучиваться вместе с полезной информацией и могут преследовать исполнителя постоянно (1).

Предложенная система методов развития исполнительской культуры направлена на постижение собственной природы учащегося через природу музыкально-исполнительской деятельности, что способствует становлению личности в процессе обучения исполнительскому искусству. Поэтому технология развития исполнительской культуры связана не только с музыкальным, но и общим развитием учащихся и представляет собой сложную комплексную систему, обусловленную психологическими закономерностями, связанными со спецификой инструмента, игровыми приемами и особенностями исполнительского процесса.

Наряду с процессуальной целостностью, дискретная структура работы над музыкальным произведением в совокупности с применением системного анализа ошибочных действий помогает учащимся научиться глубже разбираться в тонкостях, имеющих отношение не только к обучению игре на гитаре, но и к другим музыкальным дисциплинам, делает творческий процесс освоения классической гитары более осмысленным и интересным. Это, в итоге, приводит не только к более качественному конечному результату в достижении исполнительской культуры, но и скорейшему осознанию учащимися перспективы развития собственных образовательных возможностей.

Таким образом, технология развития исполнительской культуры учащихся – это процесс движения от обобщенного эмоционального представления о художественном результате исполнения к осмыслению оптимальных способов его достижения и практической их реализации под контролем педагога в классе и правильной организации самостоятельной работы учащихся дома.

2.2.2 Работа над интонированием (собственный опыт)

Считаю, что интонация - это источник музыкальной выразительности! Интонационное содержание музыки человек слышит и осмысливает, начиная от уровня рефлексов и инстинктов, до высшего сознания. Степень восприятия музыки можно культивировать музыкальным воспитанием. Уверен, что

исполнитель, активно интонирующий в своем сознании, способен накапливать богатый запас слуховых впечатлений. Его слух пытливее, наблюдательнее, острее и цепче. Ученик, который работает над интонацией, легче и прочнее запоминает наизусть, чем тот, который учит наизусть по слуховой инерции. Музыкант слушающий умно, внутренне представляет себе каждый музыкальный оборот, каждую музыкальную мысль как-то по своему, в то время, как исполнитель, лишенный этого важного качества слышит «как все» и этим довольствуется.

Музыкальное высказывание можно сравнить с речью оратора. Оно должно развиваться логически последовательно и важная роль при этом принадлежит выразительным средствам. Это - смена темпов и характера движения, гибкость мелодической линии, динамики. Непроинтонируемая музыка—это плохо, не соответствует своему замыслу! Поток музыки осуществляется всегда посредством отдельных, сменяющих друг друга элементов — нот. Относительно потока музыки, нота является фиксированной. Но сама нота - это тоже процесс. И поток музыки не только объединяет элементы - ноты, но и течет внутри самих нот. Считаю, что ученикам нужно объяснить, что ноты - это не кирпичики, из которых складывается музыка, а нота – живая. И мелодия зависит от отношений нот между собой.

С более старшими ребятами можно провести параллель понятия интонируемого смысла с понятиями языковой системы русского языка.

Процесс интонирования - это процесс не только слуховой, но и умственный. Ведь интонация - это форма мышления!

По моему мнению ученики музыкальных школ - это особая категория исполнителей. И если, ученик от природы не обладает блестящим слухом, то он во всяком случае, способен воспринимать, представлять и конструировать звуковые последовательности в некие интонируемые содержательные музыкальные мысли - фразы, предложения, формы .

Ученик знает, что «исполнять» — это значит, в соответствии с общим замыслом пережить каждую интонацию и довести каждую музыкальную мысль до логического завершения. И работа над интонированием заставляет ученика активно слушать свою игру, и таким образом, становится главным творческим импульсом. Конечно, нельзя думать, что в процессе изучения произведения слух беспрестанно должен фиксировать подробности музыкальной ткани с далью только все выучить.

Работа над интонированием - работа слуха, но это и одновременно со слышанием и деятельностью воображения. Утверждаю, что важнейший компонент «слухо – интонационной» культуры ученика (исполнителя) - это внутренний слух.

В чем состоит активность слуха? Интонируя, каждый миг воспринимаемой музыки внутренним слухом, связать с предшествующим и с последующим. Благодаря этому развивается горизонтальное движение музыки, в развертывании ее интонационного смысла. Горизонтальное развертывание музыкального содержания - это как повествование, рассказ - интересный, развивающийся, в котором звенья связаны друг другом, контрасты закономерны. С чего начинается горизонтальное интонирование? Выстраивается определённый алгоритм.

1. Вначале мы стремимся обнаружить в мелодии опорные моменты - интонации, обороты, интервалы, в которых смысл выражен как-то особо (фонетический уровень).
2. На основе этой работы обнаруживаются отношения между этими «зернами», различные варьирования связки. Вырисовывается горизонтальная перспектива в интонировании мелодии (морфологический уровень).
3. Затем, ищем интонационные точки во фразе, предложении, периоде (синтаксический уровень). От этого зависит связанность музыкальной речи - это главное. Интонационные точки - это точки тяготения. Наиболее существенными являются при этом верхи гармонического развития.

4. Трудным всегда является соединение долгих звуков с последующими более короткими (особенно в медленном темпе). Необходимо представление, что ученик поет, или, подобно скрипачу ведет смычок. Важно не только то, как ребенок взял ноту, но и как она продолжает звучать и переходит в следующий звук.

5. По этому поводу можно иметь не одно мнение относительно «судьбы» длинного звука:

- 1) Степень силы звука прямо пропорциональна его длительности.
- 2) Звуки более мелкие, следующие за ним, т.е. вытекающие из него, соответственно и обладают меньшей силой.
- 3) Но нельзя данный принцип применять схематично, нередко в группе коротких, следующих за длинным звуком, происходит нарастание силы, энергии и звучание усиливается. Стало быть необходимо учитывать логику развития фразы в целом (приложение №17, №18).

Заключение

В данном методическом пособии определена роль интонации, интонирования и методов звукового воплощения музыкальной мысли в развитии исполнительской культуры учащихся - гитаристов через

- рассмотрение феномена интонирования,
- обобщение понятия интонации,
- систематизацию материала о роли интонирования в развитии музыканта - гитариста.

Рассмотрены:

- роль интонации в создании музыкально – эмоционального образа,
- психолого – педагогический аспект в творческой деятельности.

Выделены позиции на понятие «сотворчество» педагогов и психологов: Ш.А. Амоношвили, В.И. Андреевой, В.А. Канн – Калика, Т.Е. Стародубцевой. Исследованы точки зрения Г.М. Цыпина, Л.И. Мильштейна, К.Н. Игумнова, Л.А. Мазеля, Н.К. Переверзева на проблемы музыкального интонирования.

Определены способы воздействия педагога на развитие юного музыканта.

Проанализированы методы работы в практике Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейберга, А. Б. Гольденвейзера.

Выполнен анализ теоретического и практического опыта Борисевича Владислава Гурьевича, кандидата педагогических наук, заместителя главного редактора журнала «Гитаристъ» по научной работе, преподавателя классической гитары в ГОУДОД г. Москвы «Детская музыкальная школа им. Б. А. Чайковского» по обобщению принципов и методов развития исполнительской культуры учащихся в классе гитары.

В развитии юных гитаристов ведущим методом исполнительского освоения музыкального материала становится интонационно-технологический метод, предполагающий процессуальную целостность, а также поэтапное и фрагментарное изучение репертуара с применением анализа ошибочных действий. Это способствует проникновению в художественно-образную природу музыки, выявлению ее сущности и закономерностей в процессе обучения.

Выделяются этапы применения интонационно-технологического метода в процессе работы над музыкальным произведением:

- 1) ознакомившись с нотным текстом, определить смысло-интонационные звенья музыкального произведения, исходя из его формы;
- 2) определить оптимальную аппликатуру интонационных звеньев;
- 3) учить со счетом каждое интонационное звено музыкального произведения, давая исполнению собственную оценку;
- 3) исполнять со счетом каждое интонационное звено, добавляя к нему несколько нот из следующего и анализируя исполнение;
- 4) исполнять несколько интонационных звеньев подряд вплоть до всего произведения целиком с последующей оценкой качества исполнения.

Представлен собственный опыт работы над интонированием через алгоритм работы над интонированием с учётом фонетического, морфологического, синтаксического уровней и сделан вывод о соблюдении ряда соотношений, которые могут учитываться при обучении учащихся в специальном «классе - гитары»:

- динамическое соотношение между голосами и пластами фактуры. Особое значение принадлежит басу;
- необходимо, чтобы фон помогал мелодии. Обращать внимание на то, что длинные звуки мелодии меняют свое выразительное значение от смены аккордов;
- от звуковой дистанции зависит истинная выразительность. Аккомпанемент обогащает мелодию, но не смешивается с ней;
- пение - вот красная нить, сквозное интонационное целеустремление .

Таким образом, исследование теоретических и практических аспектов показало, что исполнительская культура юных гитаристов должна опираться на глубинный подход к познанию, процессу обучения и осуществляться по «принципу соответствия». Опора на этот принцип позволяет рассматривать развитие исполнительской культуры учащихся в рамках теории развивающего обучения с акцентированием внимания на звуковом воплощении музыкальной мысли.

Представленные в приложениях таблицы определяют наглядное представление темы «Роль интонирования в специальном «классе – гитары»:

- 1) музыка - искусство интонируемого смысла,
- 2) интонирование (В.В. Асафьев, Е.В. Назайкинский, Б. Л. Яворский)
- 3) интонирование (в психологии, в теории музыки, в мироощущении, в педагогике, в языковых гуманитарных дисциплинах),
- 4) интонирование (смысловой источник, формообразование, импульс),
- 5) интонирование (Б.Л. Яворский), интонация (В.В. Медушевский),
- 6) трактовка термина «интонация»,
- 7) значение термина «интонация» (по Асафьеву В.В.),
- 8) соотношение музыкальной и речевой интонаций (связь и отличия),
- 9) синонимы термина «сотворчество» в теоретической педагогике,
- 10) интонация в структуре сотворческой исполнительской деятельности,
- 11) способы воздействия педагога на развитие юного музыканта,

- 12) соотношение основных компонентов сотворческой деятельности,
- 13) методы обучения игре на музыкальном инструменте (Е. И. Львова),
- 14) компоненты, направленные на воспитание умения интонировать,
- 15) интонационно-технологический метод в процессе работы над музыкальным произведением (по Борисевичу В.Г.),
- 16) метод анализа и устранение ошибочных действий (по Борисевичу В.Г.),
- 17) работа над интонированием (собственный опыт),
- 18) условие интонирования музыкальной ткани (собственный опыт).

Материал, представленный в данном пособии, может использоваться педагогами, студентами при работе со школьниками, осваивающими исполнительскую культуру в специальном «классе - гитаре».

Литература:

1. Борисевич В.Г. Принципы и методы развития исполнительской культуры учащихся в классе гитары // Искусство в школе. – 2008. – №2. – С. 78-80.
2. Бочкарёв Л.Л. Психология музыкальной деятельности, - М., Издательство «Институт психологии РАН», 1997г.- 352с.
3. Готлиб А.Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. – вып. 8. – М., 1973. – 76с.
4. Канн-Калик В. А. Учителю о педагогическом общении: Кн. для учителя.- М.: Просвещение, 1987.-190с.
5. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика. – Ростов н/Д: «Фенникс», 2002. – 288 с.
6. Куприна Е. Сотворческая исполнительская деятельность. 2011г. – 130с.
7. Мазель Л.А. Оприроде и средствах музыки: теоретический очерк,- М.1983.
8. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: Исследование.- М.- 1993.

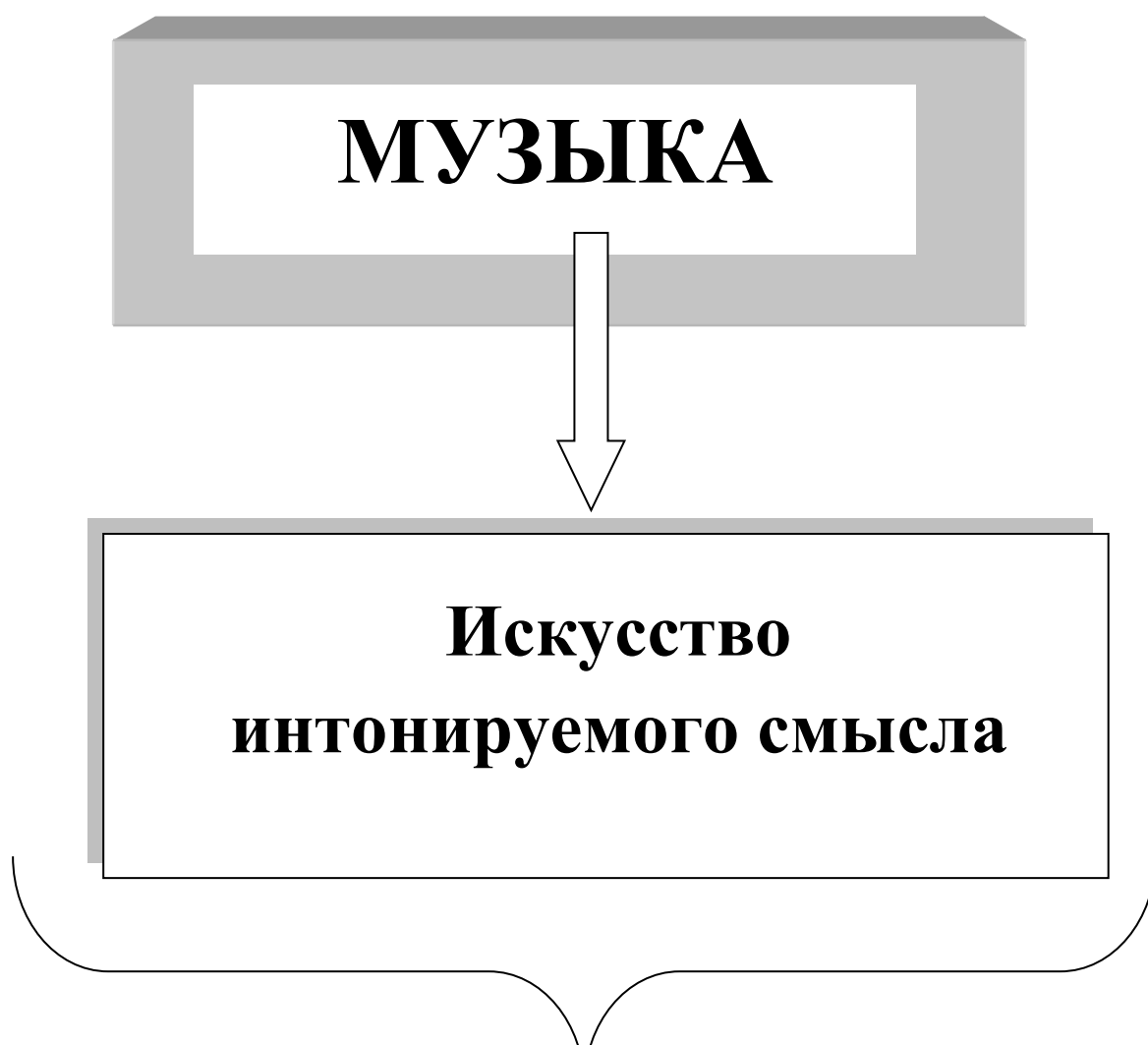
9. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер. с фр. – М., 1992.
10. Методическая работа. Работа над интонированием в классе фортепиано. Составитель Филимонова Л.В. Управление культуры-г.Омск, 2010 (<http://www.openclass.ru/node/350125>).
11. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. Издательство «Музыка», Москва, 1972. – 83с.
12. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. – М.: Музыка, 1988.-240с.
13. Педагогический энциклопедический словарь/Гл.ред. Б.М. Бим-Бад – М.: Большая Российская энциклопедия, 2002.- 528с.
14. О мастерстве ансамблиста: Сборник научных трудов// Отв.ред.Т.А. Воронина. – Л.,1986.
15. Переверзев Н. исполнительская интонация. – М., 1989.
16. Переверзев Н.К. Проблемы музыкального интонирования. Издательство «Музыка», Москва, 1966. – 224с.
17. Петрушин В.И. Музыкальная психология. – М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 1997. – 384с.
18. Рапцевич Е.С. Педагогика: Большая современная энциклопедия/ Сост. Е.С. Рапацевич- Мн.: «Соврем.слово», 2005. – 720с.
19. Словарь педагогических терминов. Под редакцией Никитина В.Я. Главное управление образования Омской области. – Омск, 2003. – 237с.
20. Словарь русского языка: В 4-х т./ АН СССР, Ин-т рус.яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Русский язык, 1981 – 1984. Т4 с-я, 1984, 794с.
21. Солопанова О.Ю. Феномен педагогического интонирования в организации образовательного процесса. – Краснодар , 2011 (http://www.zerefa.com/files_zip/fenomen_pedagogicheskogo_intonirovaniia.pdf).

22. Холопова В.Н. Понятие «музыка»// Музыкальная академия. – 2003. - №4.
23. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Пособие для учащихся. М.: - Интер-пракс, 1994. – 384с.
24. Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство. Ч.3. Музыка. Театр. Кино/ Глав. Ред.В.А. Володин.- М.: Аванта +, 2001. – 624с.

Приложения

к методическому пособию

Приложение №1.



В.В. Асафьев, Е.В. Назайкинский, Б. Л. Яворский

ИНТОНИРОВАНИЕ

**связано с созданием и
осмысленно-выразительной
звуковой реализацией**

**связано с оформлением
отношений между элементами
художественной формы**

ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ИНТОНИРОВАНИЕ

В психологии творчества, эстетике - инструмент реализации единства рациональной и экспрессивной сторон творческих усилий сопряженных с «интонированием смысла».

В теории музыки - ритмически организованный музыкально-звуковой процесс, охватывающий как способы формирования и воспроизведения звуков, так и само их звучание.

В мироощущении человека - эмоционально-экспрессивное самовыражение в звуке, стремление к общению.

В педагогике – коммуникативный аспект.

В «языковых» гуманитарных дисциплинах - ключевое место.

Приложение №4

**И
Н
Т
О
Н
И
Р
О
В
А
Н
И
Е**

**основа
музыкального
формообразования**

**смысловой
источник
музыкально-
звуковой идеи**

**импульс для
формирования
звукорисовых
интонаций
музыкальной речи**

Приложение №5

Болеслав Леопольдович Яворский

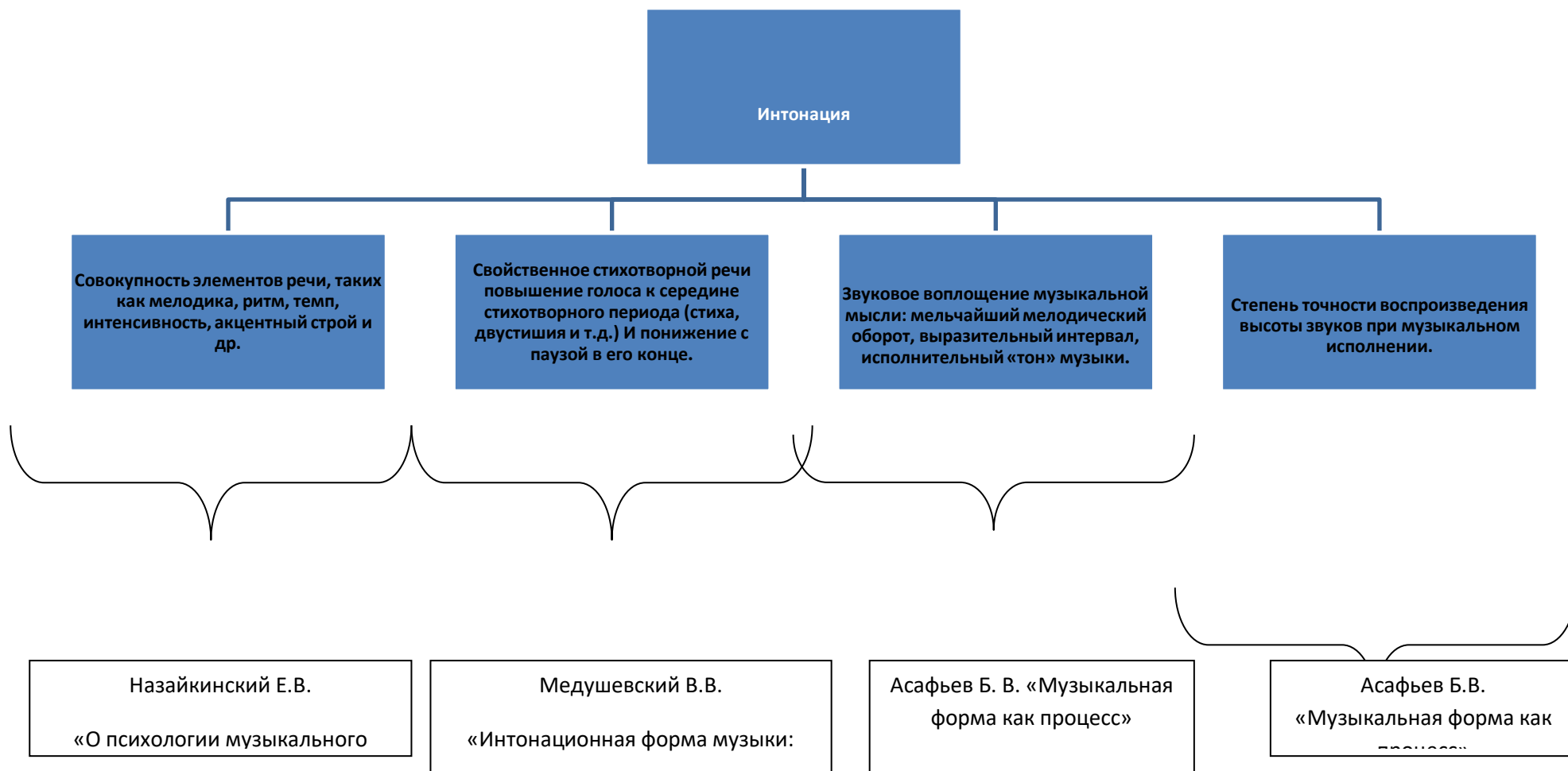
интонирование есть проявление
жизни посредством звука

Вячеслав Вячеславович Медушевский

Интонация – это фундаментальное
явление культуры, а музыка
наиболее ярко характеризует ее
интонационную сторону

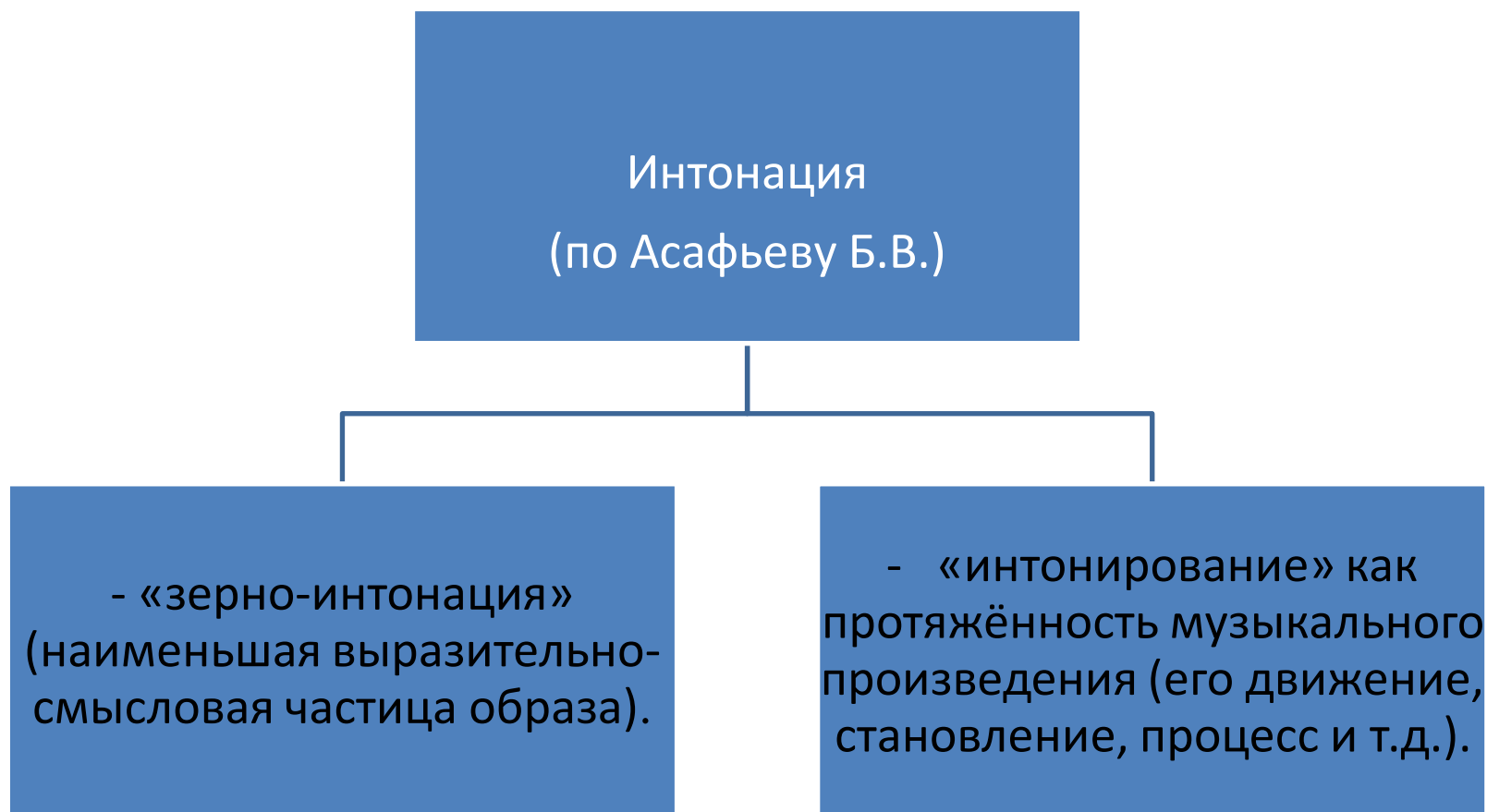
Приложение №6

Трактовка термина «интонация».



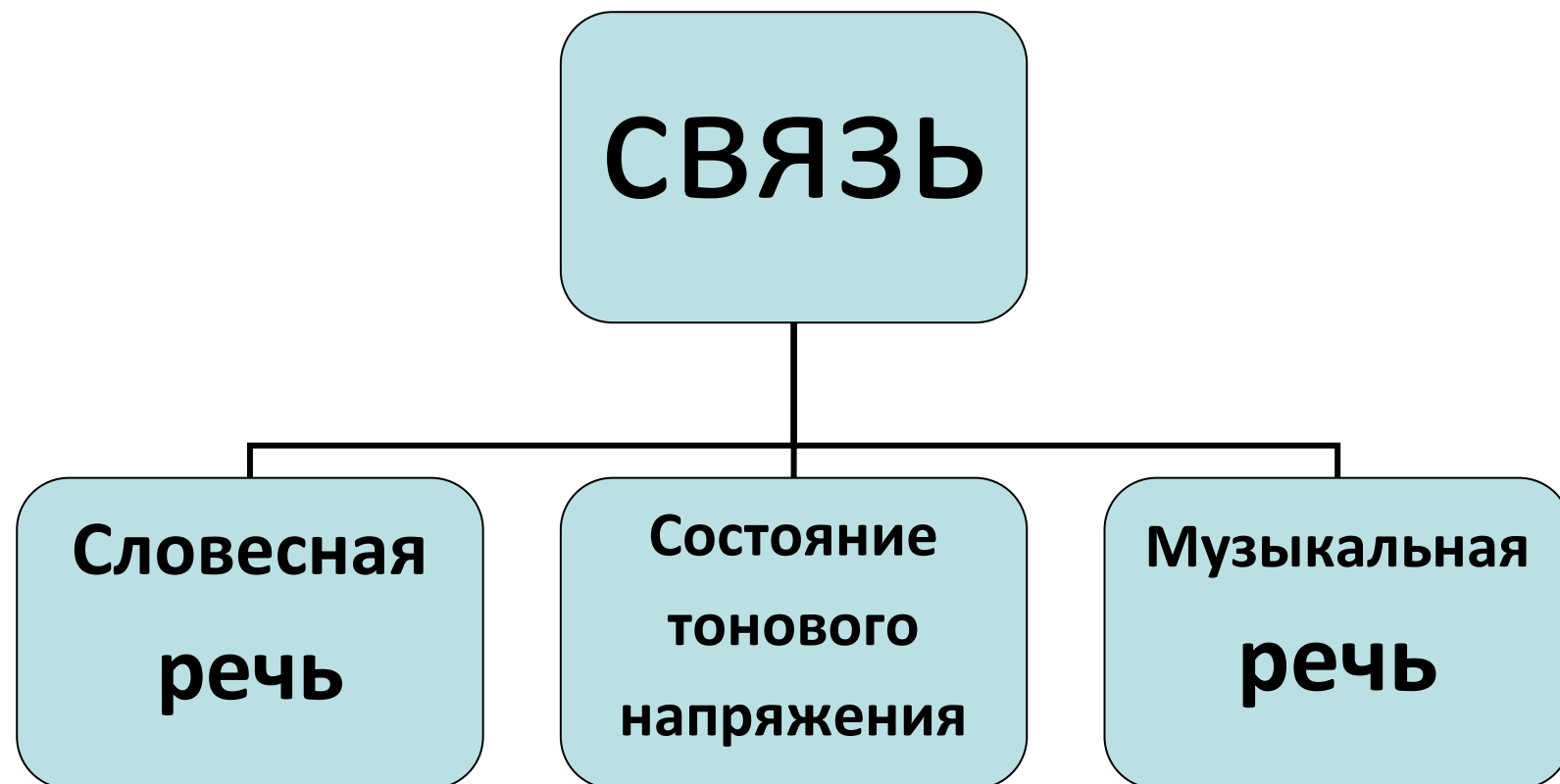
Приложение №7

Значение термина «интонация».



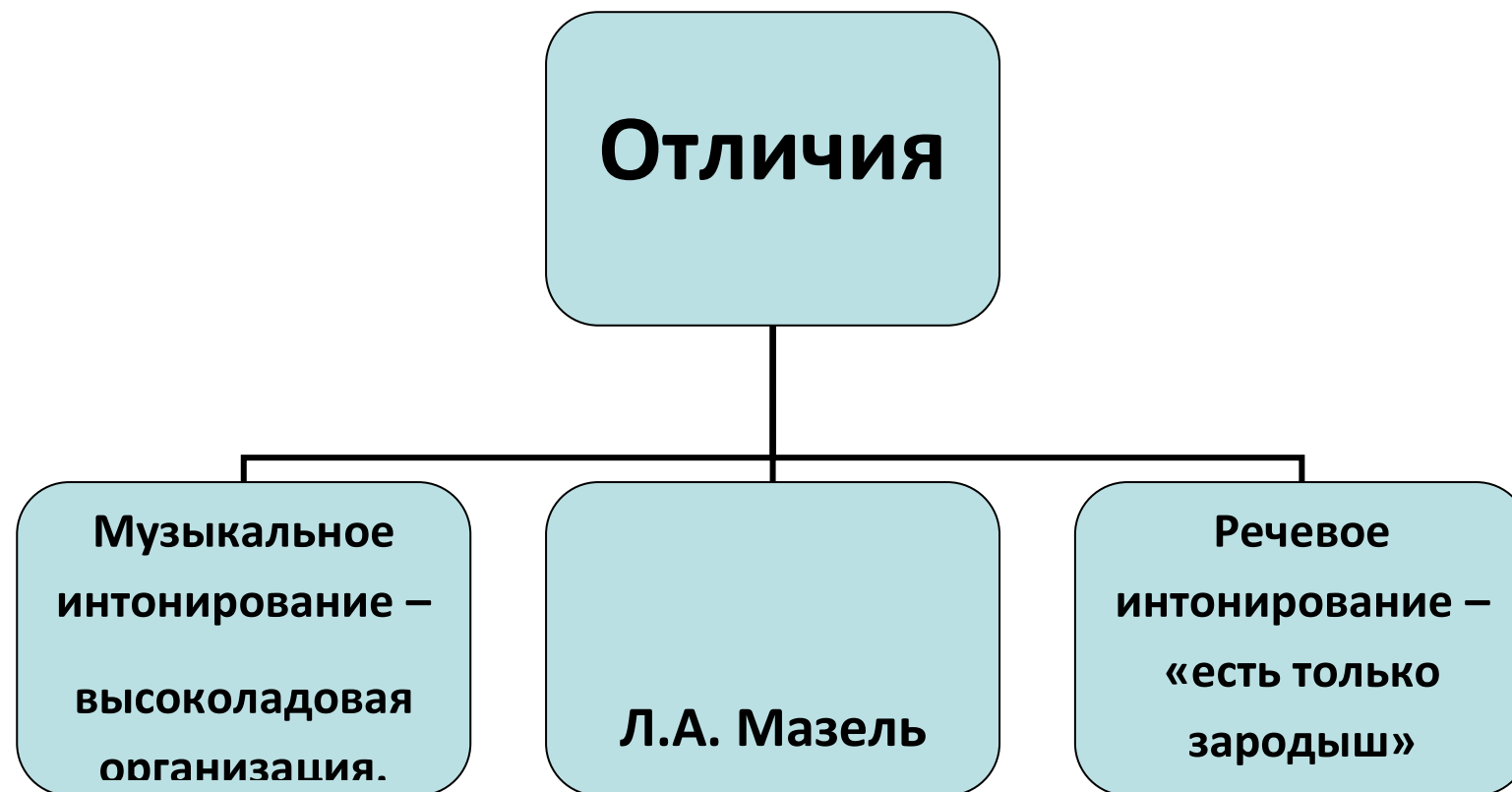
Приложение №8 (1)

Соотношение музыкальной и речевой интонаций.



Приложение №8 (2)

Соотношение музыкальной и речевой интонаций.



Приложение №9.

Синонимы термина «сотворчество» в теоретической педагогике




«Интонация» в структуре сотворческой исполнительской деятельности.

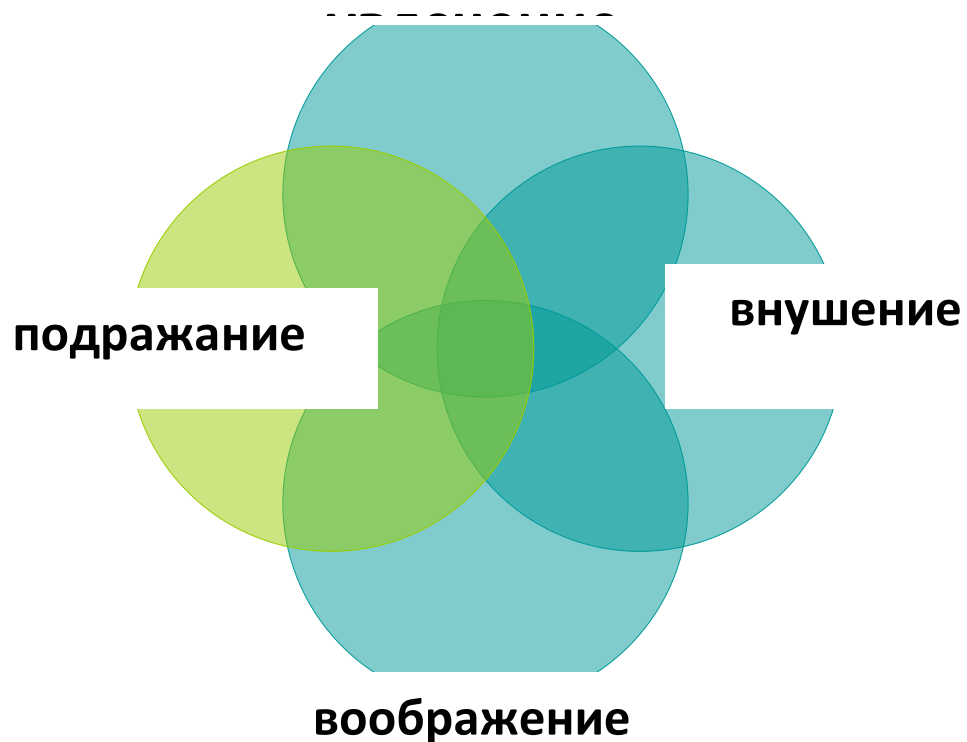
- - процесс соинтонирования,
- - процесс на совместное осознание-слухо-переживание экспрессивно-психологической сути интонации через действие механизмов заражения, внушения, подражания между педагогом и учеником,
- - совоспроизведение интонационного звучания музыкальной материи.

**эмоционально-
психологический
компонент**

**«Интонация» в структуре
сотворческой исполнительской
деятельности.**



Приложение №11

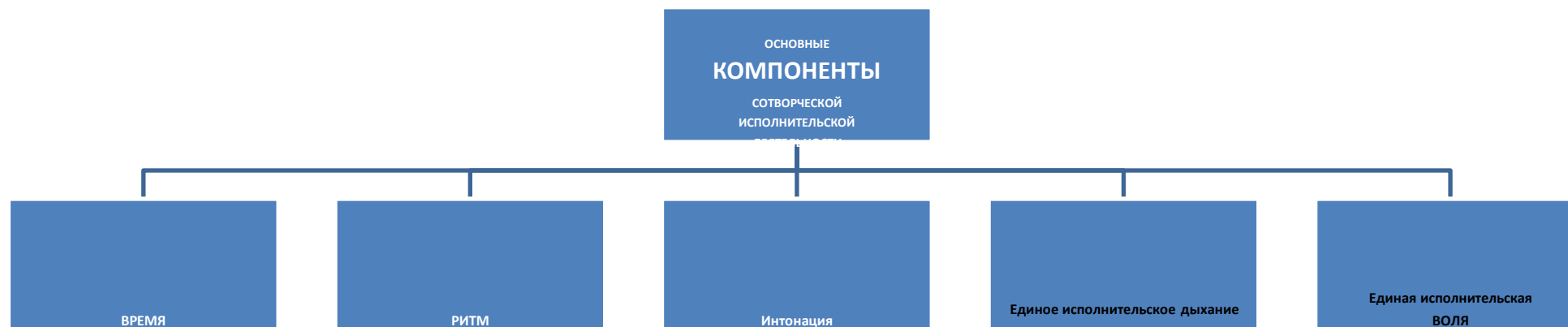


**Способы в
воздействии
педагога на
развитие
юного
музыканта.**

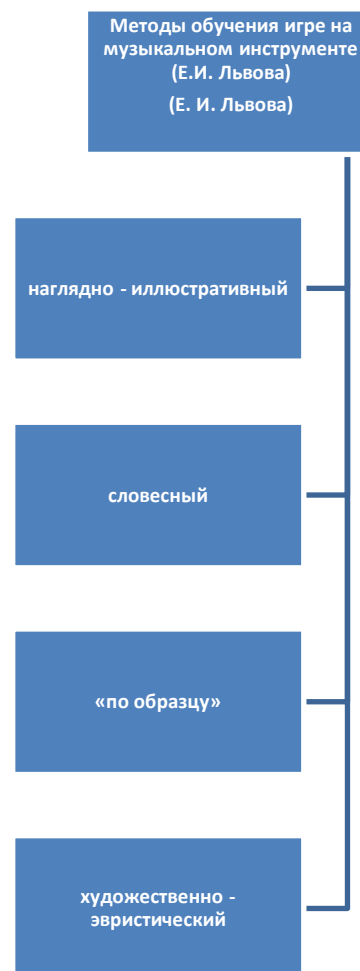


Приложение № 12

Соотношение основных компонентов сотворческой исполнительской деятельности.



Приложение №13



Приложение №14.



Приложение №15

Интонационно-технологический метод в процессе работы над музыкальным произведением

(по Борисевичу В.Г.):

1) ознакомившись с нотным текстом, определить смысло - интонационные звенья музыкального произведения, исходя из его формы;

2) определить оптимальную аппликатуру интонационных звеньев;

3) учить со счетом каждое интонационное звено музыкального произведения, давая исполнению собственную оценку;

4) исполнять со счетом каждое интонационное звено, добавляя к нему несколько нот из следующего и анализируя исполнение;

5) исполнять несколько интонационных звеньев подряд вплоть до всего произведения целиком с последующей оценкой качества исполнения.

Приложение №16

Метод анализа и устранения ошибочных действий

(по Борисевичу В.Г.

1) никогда не останавливаться на ошибках и играть до конца весь ранее задуманный эпизод или пьесу;

2) проанализировать ошибки, точно определив их причины;

3) в каждом интонационном звене, где имели место ошибки, отработать правильные ощущения, развить определенные виды памяти.

Приложение №17 (1)

Работа над интонированием

Фонетический
уровень

1. Стремится обнаружить в мелодии опорные моменты - интонации, обороты, интервалы, в которых смысл выражен как-то особо.

Морфологический
уровень

2. На основе этой работы обнаруживаются отношения между этими «зернами», различные варьирования связки. Вырисовывается горизонтальная перспектива в интонировании мелодии.

Приложение №17(2)

Работа над интонированием

Синтаксический уровень

3. Ищем интонационные точки во фразе, предложении, периоде. От этого зависит связанность музыкальной речи -это главное. Интонационные точки - это точки тяготения. Наиболее существенными являются при этом верхи гармонического развития

4. Трудным всегда является соединение долгих звуков с последующими более короткими (особенно в медленном темпе). Необходимо представление, что ученик поет, или, подобно скрипачу ведет смычок. Важно не только то, как ребенок взял ноту, но и как она продолжает звучать и переходит в следующий звук.

Приложение №17 (3)

Работа над интонированием



5. Относительность «судьбы» длинного звука:

1) Степень силы звука прямо пропорциональна его длительности.

2) Звуки более мелкие, следующие за ним, т.е. вытекающие из него, соответственно и обладают меньшей силой.

3) Но нельзя данный принцип применять схематично, нередко в группе коротких, следующих за длинным звуком, происходит нарастание силы, энергии и звучание усиливается. Стало быть необходимо учитывать логику развития фразы в целом.

