

Комитет культуры администрации городского округа «Город Чита»  
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Детская школа искусств №6»

**МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД**  
**«Формирование активного творческого мышления на уроках  
специальности»**

Выполнила: преподаватель  
отделения фортепиано МБУ ДО ДШИ № 6  
Беляева Виктория Иванова

Чита - 2022

## Содержание

Введение .....	3
Факторы влияющие на развитие функций и процесса обучения .....	4
Музыкальное мышление, как основа учебного процесса .....	6
Заключение .....	9
Используемая литература .....	10

## Введение

*Я не учитель фортепианной игры,  
я учитель музыки.*

*Г. Г. Нейгауз*

По поводу обучения и развития мышления, их соотношения и взаимосвязях в педагогике и психологии высказывались различные мнения. Выдвигалась точка зрения, согласно которой обучение и есть умственное развитие (Э. Торнндайк, У. Джемс). В противовес этому утверждалось, что развитие лишь в несущественной степени зависит от обучения. Современная психология считает, что эти процессы тесно взаимосвязаны между собой и представляют нерасторжимое единство. Развитие осуществляется не иначе, как в обучении, по мере приобретения учащимся определенной суммы знаний, обогащения его индивидуального опыта. Однако, развитие как процесс не тождественно лишь расширению фонда наличных знаний, их количественному «приросту». Принципиально существенно то, что по мере развития перестраиваются в сторону усложнения сами психические функции, меняется качество умственных операций человека. Необходимо отметить, что интеллектуальные свойства обучающегося, развитость его сознания оказывают самое непосредственное воздействие на ход обучения – его содержание, структуру, качественные показатели, конечный результат. Из жизненного опыта, как и из специальных наблюдений, известно: легче и успешнее овладевает знаниями тот, чей умственный потенциал более высок. Современная наука не подвергает сомнению тот факт, что любое обучение дает какой-то результат в развитии. Однако – и это принципиально важно- развивающий эффект обучения не всегда оказывается одинаков. Показатели в этом плане могут существенно отличаться друг от друга.

## **Факторы, влияющие на развитие функций и процесса обучения.**

Обучению способно в высокой степени интенсифицировать общее развитие человека, но случается, что оно лишь в незначительной мере затрагивает его. Возникает вопрос, какие же факторы регулируют действие этих механизмов, влияют на развивающую функцию обучения?

Решающим является построение учебного процесса, содержание, формы и методы (способы) обучения. В процессе обучения игре на музыкальном инструменте создаются в принципе оптимальные условия для систематического пополнения багажа знаний учащегося, получении им самой широкой разнообразной информации. Исключительно велики в этом соотношении возможности фортепианной педагогики, которая позволяет ученику соприкоснуться с репертуаром совершенно особым по своей емкости, богатству и универсализму (стилистическому, жанровому т. д.) Именно здесь и заключена потенциальная ценность собственно познавательной стороны фортепианного урока: учащийся может встретиться на нем с большим числом и многообразием звуковых явлений, нежели на уроке в любом другом исполнительском классе. Нельзя сбрасывать со счетов к тому же, что познавательные ресурсы фортепианного музицирования не исчерпываются работой над одним лишь пианистическим репертуаром. Известно, что с помощью рояля узнается и осваивается в учебной практике любая музыка. Рояль, говоря словами Г.Нейгауза, «самый интеллектуальный из всех инструментов» и поэтому охватывает самые широкие горизонты, необъятные музыкальные просторы. Ведь на нем кроме всей неизмеримой по количеству, неопишуемой о красоте музыки, от мелодии пастушеской свирели до гигантских симфонических и оперных построений». Все сказанное выше показывает, что знание определенного музыкального материала - музыкальных «фактов», явлений, основанных закономерностей музыкальной речи и т. д. - обязательная предпосылка музыкального мышления. Истоки музыкального мышления, если рассматривать их в

генетическом плане, восходят к ощущению интонации. Это исходная первооснова музыкально-эстетического переживания. Эмоциональная реакция на интонацию, проникновение в ее выразительную сущность - исходный пункт процесса музыкального мышления, однако еще не само мышление. Лишь когда интонации определенным образом обработаны, скомпонованы, сведены в систему, лишь тогда они формируются в язык музыкального искусства. Таким образом, проникновение в выразительно-смысловой подтекст интонации, с одной стороны, и осмысление логической организации звуковых структур - с другой, создает в своем синтезе музыкальное мышление в подлинном смысле этого понятия. Мышление в таком случае представляет собой отражение в сознании человека музыкального образа, являющегося совокупностью единство рационального (логического) и эмоционального. Музыкальное мышление начинается с оперирования музыкальными образами. Если говорить о развитии мышления, то оно связано с постепенным усложнением звуковых явлений, перерабатываемых сознанием человека. От образов элементарных к более углубленным и содержательным, от фрагментарных и разрозненных к более углубленным и обобщенным - такова логика эволюции.

Формирование музыкального мышления основывается на глубоком познании законов музыкального искусства, внутренних закономерностях музыкального творчества, на осмыслении важнейших средств музыкальной выразительности, воплощающих художественно-образное содержание музыкального произведения. Два фактора – музыкальное произведение и практическая музыкальная деятельность – определяют основные черты музыкального мышления личности. Во время звучания произведение как- бы «погружается» в личность, т. е. все психологические события разворачиваются именно там, во внутреннем мире человека. По окончании звучания, эти, происходившие в нем самом события, человек закономерно связывает с звучащей музыкой. Именно здесь кроется механизм музыки как

откровения. Истина привносится в человека извне, принимая духовный опыт, принадлежащий другим людям, человечеству.

### **Музыкальное мышление, как основа учебного процесса.**

Путь к развитию полноценного музыкального мышления лежит через глубокое осознание ребенком происходящих процессов. Расширение музыкального фона всей жизни ребенка и незаметное для него структурирование музыкального опыта на подсознательном уровне создает необходимый фундамент для последующей работы. Одной из форм дополнительного общения с музыкой являются записи музыкальных произведений, выполненные на электронных носителях. Ребенок может это послушать дома, и это позволит перевести подготовку домашней работы на качественно новый уровень:

- к восприятию и анализу сложных произведений дети могут подготовиться дома, прослушав их несколько раз;
- становится возможным закрепление и углубление музыкального восприятия в домашних условиях после урока;
- творческие задания, связанные с живописным или литературным воплощением образа, дети могут выполнять под непосредственным впечатлением от музыки.

Расширенный музыкальный фон, ненавязчивое наполнение музыкой всей жизни детей составляет необходимый для этого материал, позволяя мышлению ребенка обратиться к музыкальным темам в любой момент. Неосознаваемое для ребенка накопление и структурирование музыкального опыта – необходимое условие. Однако реальное развитие музыкального мышления происходит в первую очередь на уроке. Поэтому главным фактором этого процесса является грамотное драматургическое построение урока. Многообразие видов деятельности на уроке соответствует многообразию форм бытования музыкального искусства, способствует переключению внимания и благодаря этому – поддержанию высокой

работоспособности в течение урока. Переключение обычно понимается как переход от исполнения на инструменте ранее выученных пьес к пьесам только разбираемым, ансамблям, чтению с листа (т.е смены форм музыкальной деятельности). Здесь главенствующей формой является работа над репертуаром - необходимой составляющей учебного процесса, позволяющей сформировать музыкальный слух учащегося, его эстетически - слуховые представления, развить исполнительские навыки, а также познать основные исполнительские «заповеди»: ясность музыкальной формы, выразительность и пластичность фразировки, точность динамических соотношений, красочность звучания и многое другое. Например, при исполнении музыкального произведения педагог может поставить перед учеником различные, по сути задачи:

- почувствовать внутреннюю пульсацию музыки, попытаться к ней подстроиться и брать дыхание в соответствии с ней;

- попытаться выразить образ, общее настроение пьесы своим личным исполнением;

- сознательно следить за качеством звукоизвлечения: артикуляцией, аппликатурой и т. д.;

- выделить смысловые элементы музыкального языка, подчеркнуть в исполнении структурированность музыкального текста, цезуры, кульминации;

- осветить все исполнение смыслом, исполнить произведение с вдохновением.

Все эти задачи выполняемы при наличии трех условий:

- глубокой проработанности материала произведения;

- хорошей работоспособности ученика;

- творчески-приподнятого состояния самого преподавателя.

Отталкиваясь от предложения Н. Л. Гродзенской о построении драматургии урока возможно моделирование и других элементов музыкального языка. В частности, во многих произведениях используется

эффект постепенного нарастания напряжения и затем мгновенного его сброса за счет темповых, динамических, фактурных средств. Подобный эффект легко создать в ходе обсуждения тоном высказывания, темпом речи, а затем внезапно надо «снять» накаленность обстановки. Следующим шагом надо вывести ученика за рамки разыгранного спектакля и обратить внимание на то, что он сейчас чувствовал. Затем опыт его собственного переживания необходимо перенести на музыкальное произведение, основанное на том же эффекте. Изучение произведения в течение нескольких уроков оказывается более эффективным, чем в течение одного урока, урок- это время активного формирования новых психических аспектов, определяющих музыкальную деятельность ученика. Период между уроками уравнивает вновь возникшие качества со сложившимися ранее.

С особой заботой педагог должен следить за развитием внутреннего предслышания звука, не только его высоты и длительности, но и качества (смысла звука). Поэтому в нотной записи должен предстать самый важный в смысловом отношении смысловой оборот, и вместо механизмов слепого воспроизведения включаются механизмы структурного видения связей. Это есть развитие системного мышления на основе изучаемого произведения. Конкретным «пусковым механизмом» может стать история создания, и главная интонации, тонкий колорит или насыщенная драматургия образа - в каждом произведении будет свой «ключ». В каждой ситуации он будет разным.

Развитие музыкального мышления детей не может быть линейным поступательным процессом, в нем есть спокойные «накопительные» периоды и важные «узловые» точки. Первой задачей является расширение и нюансировка образно-эмоциональной гаммы, доступной детскому восприятию. Вторая задача состоит в переадресации переживаемых при восприятии чувств и настроений на собственную личность. Следующим важным моментом является осознание, что музыка состоит из звуков, обладающих теми или иным настроением. Ученики могут убедиться в

изменении характера звучания одного и того же мотива в зависимости от исполнения различными штрихами, меняя положение корпуса и даже лица.

### **Заключение**

Итак, феномен музыкального мышления представляет собой сложный психический познавательный процесс, заключающийся в переосмыслении и обобщении жизненных впечатлений, отражении в сознании человека музыкального образа, являющего единство эмоционального и рационального.

Формирование и развитие музыкального мышления должно основываться на глубоком познании законов музыкального искусства, внутренних закономерностях музыкального творчества, на осмыслении важнейших средств выразительности, воплощающих художественно – образное содержание музыкальных произведений.

Педагог, организуя процесс развития музыкального развития учащегося должен опираться на его прежний опыт, воспоминания, полученные ранее представления. Именно мышление помогает человеку ориентироваться в ситуации и решать задачи без непосредственного подключения иных практических действий.

### **Используемая литература.**

1. Алексеев А.А. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978
2. Алексеев, А. Д. «Воспитание музыканта-исполнителя». Изд. «Сов. музыка» 1980, №2.
3. Артоболевская А. «Первая встреча с музыкой» Учебное пособие. М., 2009.
4. Баренбойм, Л. А. «Музыкальная педагогика исполнительство». Л., 1974.
5. Гуманитарный издательский центр Зимина, А. Н. «Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста». М., 2007.
5. Журнал «Читаем, учимся, играем». 3 вып. Изд. «Либерия», 2006.
6. Журнал «Начальная школа» изд.дом «Первое сентября», август, 2005.
7. Коган, Г. «О работе музыканта – педагога» Сб.: Вопросы музыкальной педагогики, сб. 1. М., 1979.
8. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста. Киев, 1982.
9. Милич Б. Е.Фортепиано. Маленькому пианисту. Изд. «Кифара» - М., 2008.
10. Мясоедова, Н. С. «Музыкальные способности и педагогика». Изд. «Прест». - М., 1997.
11. Смирнова, Т. И. «Интенсивный курс». Методические рекомендации. М., 1992.
12. Сугоняева Е. Э. «Основные методические положения начального обучения на фортепиано» Методическое пособие для преподавателей ДМШ.Изд. «Феникс»- Ростов-на Дону,2002.
13. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М., 1984.

