

Муниципальное бюджетное учреждение  
дополнительного образования  
«Детская школа искусств №1 города Рассказово»

**Реферат**  
**«Музыкальное мышление»**

**Выполнила**  
**преподаватель по классу фортепиано**  
**МБУДО «ДМШ №1 г. Рассказово»**  
**Филиппова Галина Геннадьевна**

**Рассказово 2019 г.**

## Содержание

1. Введение.....	3
2. Особенности музыкального мышления.....	6
2.1. Формирование и развитие музыкального мышления.....	6
2.2. Поэтапное изучение музыкального материала.....	12
3. Заключение.....	24
4. Список литературы.....	25

## 1. Введение

В истории педагогики есть проблемы, которые всегда являются актуальными. Такова и проблема соотношения развития мышления и приобретения знаний в процессе обучения, привлекавшая внимание прогрессивных педагогов и психологов с давних времен.

Цель данного реферата – помочь преподавателю фортепиано направить процесс обучения игре на фортепиано по наиболее интересному, творческому, эффективному пути развития и способствовать развитию самостоятельного мышления учащихся.

Задачи: Раскрыть сущность понятия музыкального мышления.

Изучить пути и методы развития музыкального мышления.

Психология рассматривает мышление как процесс непрерывного взаимодействия человека с окружающим его миром, процесс, направленный на изыскание нового, на выявление самых существенных свойств предметов объективной действительности. Одной из форм человеческого мышления является понятие, которое, будучи продуктом мышления, отражает обобщенное содержание не одного, а целой группы предметов, о каждом из которых, его свойствах, связях и отношениях у человека создается ряд суждений, в совокупности составляющих понятие.

В процессе обучения понятия у учащихся образуются тогда, когда налицо познавательные задачи и запас конкретных представлений, являющихся основой нового понятия. Исследованиями психологов доказано, что сознательно понятия усваиваются учащимися только в определенной системе, которая отражает развитие окружающего нас мира в логической последовательности.

Образование понятий — это непрерывный анализ и синтез изучаемых явлений. В результате анализа выделяются самые

существенные признаки предметов; благодаря синтезу эти признаки сливаются и означают понятие.

Обобщение — мысленное соединение самых главных связей многих предметов, отражаемых мышлением, в одно понятие. Умение обобщать — один из критериев, определяющих прочность усвоенного материала, способность свободно оперировать знаниями в новых условиях.

Сравнение — важнейшая составная часть процесса мышления, потому что для полного и глубокого познания действительности необходимо находить различие в наиболее сходных предметах и сходства в самых противоположных. К. Д. Ушинский считал, что сравнение является основой всякого понимания и мышления.

Знания — результат познания объективного мира. А. Я. Пономарев в своей книге «Знания, мышление и умственное развитие» говорит о взаимосвязи мышления и знаний, рассматривает мышление как процесс, а знания — как предмет этого процесса; но в то же время знания, являясь следствием мышления, одновременно становятся одним из необходимых его условий. Усвоение знаний подразумевает активную умственную деятельность. Развитие мышления и усвоение знаний — процессы, имеющие двустороннюю связь: с одной стороны, развитие мышления происходит с помощью усвоения знаний, с другой — наиболее эффективное усвоение нового материала возможно только при определенном уровне развития мышления. «Развитие умственных способностей, — утверждает С.Л. Рубинштейн, — или умственное развитие человека, совершается в процессе овладения знаниями ... но процесс овладения знаниями и процесс развития не совпадают, хотя они взаимосвязаны и взаимодействуют» [8.129]. Постоянно возникающее противоречие между получаемыми знаниями и уровнем интеллектуального развития учащихся является главной движущей силой развития мышления.

Процесс обучения эффективен, если усвоение систематизированных знаний является стержнем всего учебного процесса. Дидактический принцип систематичности предполагает преподавание основ наук в строго логическом порядке и принадлежит к наиболее значимым, обеспечивает развитие познавательных возможностей учащихся.

Исследованиями доказано, что «системность знаний, а следовательно, их подвижность, не могут быть выработаны без тренировки учащихся в сопоставлении одних фактов и понятий в деятельности» [11.106].

Знания должны сообщаться в строго выстроенной системе, когда каждое последующее понятие вытекает из предыдущего, а предыдущее находит свое дальнейшее развитие в последующем. Только систематичность усвоения материала может обеспечить развитие познавательных возможностей учащихся, их способность самостоятельно решать встающие перед ними задачи, и лишь при тесной связи систематичности усвоения знаний и применения их в практической деятельности достигаются положительные результаты в обучении, в развитии мышления.

Таким образом, очевидно, что научные исследования психологов и дидактиков подтверждают два частных условия прочности усвоения наук:

- а) усвоение знаний в строгой системе;
- б) постоянное применение усвоенной системы знаний в практической деятельности;

Общие закономерности обучения распространяются и на музыкальные дисциплины.

Вместе с тем, своеобразие предмета обуславливает и определенные различия практической реализации педагогических принципов.

Вопросу развития мышления и получения знаний немаловажное значение придается и в музыкальной педагогике. Еще в конце прошлого века в методических пособиях В.П. Гутора, СТ. Шлезингера, И.М. Курбатова сделаны первые шаги в постановке и практическом решении вопроса развития профессионального мышления и пополнения знаний в фортепианном обучении. Выдающиеся музыканты-исполнители и педагоги В.И. Сафонов, А.Н. Есипова, братья А.Г. и Н.Г. Рубинштейны ратовали за развитие интеллекта и расширение знаний учащихся в процессе занятий в музыкальном классе. Мастера русской пианистической школы А.Б. Гольденвейзер, К.Н. Игумнов, СЕ. Фейнберг, ГТ. Нейгауз, а также их ученики своей исполнительской и педагогической деятельностью доказали верность педагогическому принципу, утверждающему необходимость развития музыкального мышления, расширения кругозора, эрудиции учащихся.

## **2. Особенности музыкального мышления**

### **2.1. Формирование и развитие музыкального мышления**

Подчиняясь общим законам психологии о мышлении, музыкальное мышление возникает на основе восприятия звуковых последований в том случае, когда осознается содержание музыкального сочинения.

Если рассматривать музыкальное мышление в генетическом аспекте, то истоки его идут к восприятию интонации, именно интонация является первоосновой музыкально-эстетического переживания. «Музыка — интонация», — гласит классическая формула Б.В. Асафьева. В понятие «интонация» входит понимание содержания музыки, средств музыкальной выразительности, то есть осознание интонационной основы, характерной для музыки вообще и для стиля каждого композитора в частности. Музыкальное мышление подразумевает осмысление логики организации

различных звуковых структур, от простейших до сложных, умение оперировать музыкальным материалом, находить сходство и различие, анализировать и синтезировать, устанавливать взаимосвязи. Именно рационально-логическое начало в музыкальном мышлении объединяет его с мышлением в общепринятом смысле этого понятия. Музыкальное мышление - переосмысление и обобщение жизненных впечатлений, отражение в сознании человека музыкального образа, представляющего собой единство эмоционального и рационального.

Как и каждый вид искусства, музыка пользуется особыми средствами для передачи содержания художественного произведения, своим специфическим языком. Формирование и развитие музыкального мышления учащихся должно основываться на глубоком познании законов музыкального искусства, внутренних закономерностях музыкального творчества, на осмыслении важнейших средств выразительности, воплощающих художественно-образное содержание музыкальных произведений.

Музыкальное мышление включает в себя анализ и синтез, сравнение и обобщение. Интеллектуальное развитие учащихся не может быть достигнуто только увеличением объема знаний, существенное значение приобретает овладение приемами умственной деятельности. Анализ и синтез дают возможность музыканту проникнуть в сущность произведения, глубоко понять его содержание, точнее оценить выразительные возможности всех средств музыкальной выразительности. Анализ и синтез как приемы умственной деятельности в процессе музыкального обучения способствуют развитию мышления, приучают к критическому построению выводов.

Способность к обобщениям является показателем более высокого уровня умственного развития учащихся и основывается на принципе системности знаний. Практика показывает, что даже при наличии хороших знаний по теоретическим дисциплинам учащиеся часто

не в состоянии эти знания систематизировать, сделать обобщение, в результате чего не могут применить их в нужный момент.

Большое значение в музыкальном обучении имеет сравнение, сфера влияния которого безгранична. Педагог использует сравнение в процессе сообщения знаний, учащийся — овладевая ими. Прием сравнения активизирует имеющуюся систему ассоциаций и создает новые, вовлекает разнообразные связи в процесс познания какого-нибудь явления, тем самым способствуя более глубокому и полному его осмыслению. Сравнение как мыслительная операция несет в себе противоречие, основывающееся на различии уровня знаний, имеющихся и необходимых для решения поставленной задачи. Это противоречие существенно способствует развитию мышления.

Образные красочные сравнения постоянно применяются в музыкально-педагогической практике, помогая раскрыть идейно-эмоциональное содержание музыкального произведения, приобрести новые знания в других областях искусства. Применяются сравнения при изучении композиторов противоположных направлений, а также близких по своим творческим школам с целью подчеркнуть особенности стиля того или иного автора, лучше осознать самобытность музыкального языка. Таким образом, прием сравнения является основным для приобретения новых знаний. Развитие музыкального мышления осуществляется в процессе освоения музыкальных знаний, которые являются особой формой познания действительности.

А.Б. Гольденвейзер считал, что «у каждого музыканта должна быть своя "кладовая" знаний, свои драгоценные накопления прослушанного, исполненного, пережитого. Эти накопления словно аккумулятор энергии, питающей творческое воображение, необходимое для постоянного движения вперед» [3.86].

В «кладовой» художника должны быть определенные теоретические знания: о стиле композитора, строении и структуре



музыкального сочинения, об особенностях гармонии и фактуры. «Чем глубже наши знания о произведении, говорит С.И. Савшинский, — тем больше они обогащают наше воображение, углубляют понимание, тем, естественно, богаче будет исполнение, тем с большим увлечением и любовью мы будем работать над ним и тем убедительнее будем играть [9.44].

Г.Г. Нейгауз всегда подчеркивал значение теоретической работы над произведением, подробного анализа его, ратуя за сближение исполнителя, теоретика и музыковеда. «Педагог по специальности должен давать ученику весь комплекс знаний, необходимых для изучения произведения. При такой постановке вопроса будут развиваться не только пианистические, но и музыкально-теоретические познавательные навыки» [4.60]. Постоянное применение разносторонних знаний в процессе фортепианного обучения — главное условие эффективного развития интеллектуальных возможностей учащихся. В процессе обучения в классе фортепиано, в процессе разучивания разнообразных музыкальных сочинений учащиеся должны приобретать не просто хаотичные, отрывочные сведения, а специальные знания, выстроенные в систему, что будет способствовать более эффективному развитию музыкального мышления и оказывать существенную практическую помощь в самостоятельной работе. Интенсивное развитие мышления, способность к аналитико-синтетической деятельности осуществляется при овладении знаниями в системе, построенной по принципу дедукции, то есть от общего к частному. При освоении музыкального репертуара необходимы знания о стиле композитора, исторической эпохе, музыкальном жанре, структуре сочинения, понимание особенностей музыкального языка, глубокое осознание замысла композитора.

Особого внимания заслуживают вопросы стиля композитора, чьи произведения изучаются. «Стиль — это исторически сложившаяся общность образной системы, средств и приемов художественного

выражения, обусловленная единством идейного содержания искусства [12.341]. Понятие «стиль в музыке» означает «выражение некоторого единства, охватывающего какое-либо множество художественных явлений, произведений одного автора или ряда авторов включая совокупность произведений, относящихся к целому историческому периоду» [12.115]. Стиль — многообъемлющее понятие, вбирающее в себя различные аспекты его характеристики: способ отражения художником окружающей жизни, особенности музыкального языка, самобытность, оригинальность и вместе с тем зависимость его от общественных идеалов.

Для понимания стиля композитора необходимо изучение всего его творчества в тесной связи с обществом, культурой той исторической эпохи и страны, к которой принадлежит композитор. Таким образом, знания о стиле являются ведущими в процессе овладения музыкальными сочинениями, и постоянное накопление, углубление и оперирование ими эффективно содействуют развитию музыкального мышления.

Немаловажное значение в педагогическом процессе имеет изучение музыкальных жанров. Понятие «жанр» входит в общую иерархию понятий, которыми оперирует музыкальное мышление. «Музыкальные жанры — это роды и виды музыкальных произведений, исторически сложившихся в связи с различными типами содержания музыки, в связи с определенными жизненными назначениями, с различными социальными функциями и различными условиями ее исполнения и восприятия» [5.22.].

Понятие «музыкальный жанр» включает в себя круг образов, определенное идейно-художественное содержание, воспроизводящееся в музыкальных произведениях и являющееся характерным для каждой исторической эпохи. Музыкальные жанры, будучи средствами типизации жизненного содержания в музыке, отражением действительности, имеют свои определенные средства выразительности. Для раскрытия содержания

музыкальных произведений необходимы подробные знания о музыкальных жанрах.

Без осмысления логики развития музыкального произведения, структуры его невозможно добиться целостности в исполнении. Понятие «архитектоническое мышление» подразумевает умение охватить произведение в целом, осознать каждый элемент как логически подчиненный целому. Поэтому знания о музыкальной форме обязательны.

Многие выдающиеся педагоги-музыканты прошлого и настоящего придавали большое значение анализу средств музыкальной выразительности, причем акцентировали внимание на гармонии.

Являясь логическим началом в музыке, гармония помогает понять строение музыкального сочинения, выявить логику его развития. В формировании музыкального мышления учащихся, основанном на познании закономерностей музыкального искусства, существенное значение имеет изучение гармонии, Только благодаря глубокому пониманию законов выразительности музыкального языка до конца познается специфика

художественно-образного мышления в музыке. В.А. Цуккерман пишет: «Как никакой другой элемент, гармония выявляет общую логику музыкального развития» [5.240]. И далее автор указывает: «Гармоническое развитие в большей степени, чем всякое другое, способно отражать процессы, относящиеся к области мышления» [5.241]. Таким образом, произведя подробный гармонический анализ произведения, учащиеся лучше осознают содержание, структуру сочинения, имеют возможность пополнять и расширять свои знания по гармонии, сравнивать особенности гармонического языка различных композиторов, тем самым развивая свои интеллектуальные возможности. Из вышеизложенного можно сделать заключение, что понятие «гармонический язык произведения» является существенным компонентом музыкального мышления.

В понятие «гармонический язык» произведения входит понимание фактуры как формы существования гармонии. Приемы фактурного изложения имеют стилевую и историческую определенность. Анализ музыкального произведения, особенности фактурного преобразования гармонии должны рассматриваться в связи со стилем композитора и характером художественного образа данного сочинения. Подробный анализ фактурных особенностей дает возможность учащимся расширить знания о выразительности гармонического языка, а также оперировать уже имеющимися сведениями о стиле композитора.

Мелодия - выражение музыкальной мысли; гармония всегда едина с мелодией, обогащает ее, подчеркивает ее выразительность. Закономерности внутреннего строения мелодии подчинены общей логике развития музыкального образа в целом. На основании вышеизложенного можно сделать следующие выводы: закон взаимосвязи развития мышления и пополнения знаний в полной мере действует и в процессе фортепианного обучения. Для раскрытия содержания, понимания сути музыкальных произведений необходимы знания о стиле, музыкальном жанре, структуре, гармоническом языке, особенностях фактуры и мелодии. Один из основных дидактических принципов обучения — системность — является также основным и для музыкального обучения, в данном случае фортепианного.

Постоянное приобретение новых знаний, умение применять их на практике, вовлечение основных мыслительных процессов — все это эффективно способствует развитию интеллектуальных возможностей учащихся.

## **2.2. Поэтапное изучение музыкального материала**

Известно, что процесс работы над музыкальным репертуаром обычно проходит несколько этапов, на каждом из которых ставятся вполне

конкретные задачи, что имеет немаловажное значение в рациональной организации процесса освоения произведений.

Разрабатывая методику поэтапного изучения музыкального материала, овладения знаниями в строгой последовательности, необходимо найти пути и методы, всемерно способствующие систематическому пополнению фонда знаний, развитию мышления и расширению кругозора учащихся на занятиях в инструментальном классе.

Условно работу над музыкальным репертуаром можно разделить на три этапа.

На первом этапе целесообразно общее ознакомление с музыкальным произведением, охват в целом его содержания, характера, логики развития музыкальной мысли. «Перед тем как приступить к разучиванию произведения, — говорит А.Б. Гольденвейзер, — необходимо составить себе общее представление о его характере, форме и содержании, о тех задачах, которые ставит перед собой композитор» [13.125]. Для осознанного общего восприятия музыкального сочинения, для объективного постижения его художественного образа необходимо усвоить знания стиля, музыкального жанра, исторической эпохи и творческого направления, которому принадлежит композитор.

Опираясь на теоретические исследования музыковедов и педагогов-музыкантов, следует использовать на первом этапе метод целостного анализа музыкального произведения, способствующего обогащению учащихся знаниями. Метод целостного анализа музыкального сочинения подразумевает изучение его «не только как целого, но и в его существенных связях с другими явлениями — с другими художественными произведениями... со стилем композитора или композиторской школы, наконец, с общими социально-историческими условиями, породившими данный стиль и такого рода произведения» [5.10].

Теоретики-музыканты (А.Н. Серов, Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, Ю.Н. Раге и др.) настоятельно рекомендуют использовать метод целостного анализа для раскрытия содержания музыки через смысловую сторону, а это неизбежно влечет необходимость приобретения новых знаний. Постигание любого произведения искусства, в данном случае музыкального, в первую очередь требует анализа идейно-эмоционального содержания, эстетических принципов, творческого направления, стилевых особенностей композитора. Целостное восприятие музыкального сочинения невозможно без выявления его внутренних смысловых сторон, что позволяет вслед за выделением частей сочетать их друг с другом в нашем сознании, объединять в единое целое.

«Исполняя произведения композиторов различных эпох и стран, — говорит Г.Г. Нейгауз, — музыкант должен хорошо представлять себе творческий облик самого композитора, его идейные и эстетические позиции, ту общественную среду, которая наложила отпечаток на его искусство» [6.172].

Выдающийся педагог СЕ. Фейнберг считал, что для изучения стиля композитора следует знакомиться с большим количеством его произведений. Например, для более глубокого осмысления произведений И.С.Баха полезно знать его органную, вокальную, инструментальную музыку, а исполнение фортепианных пьес П.И. Чайковского только выиграет от знакомства с его романсами, симфониями, операми.

Для раскрытия содержания музыкального произведения и его звукового воплощения необходимы знания стилевых особенностей композитора, так как в практической работе с учащимися проблемы осознания нотного текста в первую очередь связаны с пониманием стиля. Для решения этой проблемы целесообразно применить метод сравнительной характеристики стилей композиторов как близких, так и противоположных творческих направлений. Метод сравнительной характеристики даст возможность приобрести новые знания, что в свою

очередь будет способствовать интенсивному развитию музыкального мышления.

В качестве примера сравнительной характеристики можно взять два направления в музыкальном искусстве XVIII века: французскую клавесинную музыку — стиль рококо и итальянскую клавесинную школу того же периода.

Французский галантный стиль, или «рококо», ярко отражает эстетические воззрения светского общества того времени, характерное для него стремление к изяществу, вычурности, витиеватости, миниатюризму. Стилиевые черты рококо нашли свое выражение в живописи, литературе, поэзии, а также в музыкальном искусстве, в творчестве композиторов-клавесинистов Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, Ж.Ф. Дандриё и др.

Клавесинные произведения этих композиторов были небольшие, изящные, с обилием мелизмов в мелодии, исполнение их требовало от музыкантов мастерства, утонченного вкуса. Без серьезного изучения стиля рококо в целом невозможно осмысление художественных образов в музыкальных сочинениях французских клавесинистов.

Ярким представителем итальянской клавесинной школы первой половины века является Д. Скарлатти. На примере его сонат необходимо показать характерные черты итальянской клавесинной музыки в целом и провести сравнение с французской. Следует обратить внимание на самобытность и новизну творчества Скарлатти — его музыка больше связана с народными истоками, проникнута радостью, задором. По сравнению с произведениями французских клавесинистов мелодика Скарлатти менее прихотлива, менее изысканна, мелизмов меньше и они носят выразительный характер. Таким образом, анализируя и сравнивая творчество композиторов двух направлений, учащиеся получают возможность не только изучить их стилиевые особенности, но и познакомиться с исторической эпохой и ее отражением в искусстве,

использовать полученные знания для обобщения и выводов при осмыслении и разборе стилей композиторов других школ и направлений.

Учеными-психологами доказано, что обобщение является более сложным мыслительным процессом, который осуществляется в тесной связи с анализом, синтезом и сравнением. Малоэффективен педагогический процесс, если учащиеся не применяют знания на практике, не пользуются ими. С целью максимального задействования знаний на практике следует применить метод обобщения, подразумевающий выявление наиболее характерных стилевых особенностей композитора в одном или нескольких его произведениях.

Например, на основе обобщения характерных стилевых черт в прелюдиях Шопена возможно иметь достаточно полное представление о стиле композитора, в творчестве которого находим обобщение многих традиций мирового искусства, органическое соединение самых характерных черт всех основных стилевых направлений первой половины XIX века. Шопену присуще романтическое воплощение образов, ясность и логичность формы, гармония разума и чувства.

Добиться результативности педагогического процесса в смысле развития мышления учащихся при освоении знаний позволит метод историко-стилистической дедукции, суть которого заключается в нахождении общих закономерностей стиля, жанра в данном образце (произведении). В метод историко-стилистической дедукции включается понятие «жанр». Известно, что музыкальный жанр тесно связан с исторической эпохой, характерной для нее тематикой. Использование этого метода влечет за собой необходимость приобретения знаний о законах музыкального искусства, о взаимосвязи прошлого и настоящего в культуре, о философии и эстетических взглядах той эпохи, в которую жил композитор.

Например, целесообразно использовать этот метод при прохождении сонат Л. Бетховена. Именно сонатная форма, по мнению Б.В.



Асафьева, «вровень с остальными проявлениями духовной культуры человечества... могла своими средствами выразить сложное и уточненное содержание идей и чувствований XIX столетия» [1.231].

Над фортепианными сонатами Бетховен работал всю жизнь, и нет эмоциональных состояний, конфликтов, столкновений чувств, которые не нашли бы в них отражения. Именно сонатная форма открывает неограниченные возможности для противопоставления музыкальных образов, их борьбы, и чем глубже контраст этих образов, тем сложнее и напряженнее процесс самого развития, которое у Бетховена становится основной движущей силой, преобразующей коренным образом сонатную форму.

Таким образом, анализируя сонаты Бетховена, учащийся сможет от общей характеристики исторической эпохи творчества композитора перейти к более глубокому и подробному анализу сонат, а затем на основе полученных знаний сделать историко-стилистическое обобщение.

Итак, целостный анализ музыкального произведения, применяемый на первом этапе, включающий методы сравнительной характеристики, обобщения, историко-стилистической дедукции, дает возможность приобретения знаний в области исторической эпохи, творческих направлений, стиля, музыкального жанра, а это в свою очередь положительно воздействует на интеллектуальное развитие учащихся.

Целостный анализ музыкального сочинения может быть произведен с различной степенью полноты и детализации.

На втором этапе работы над музыкальным произведением для развития музыкального мышления ставится задача пополнения знаний учащихся в области музыкальной формы и средств музыкальной выразительности.

Осознанному исполнению сочинений всегда предшествует подробный их анализ. Большую роль подробному изучению произведений придавали передовые педагоги-музыканты. А.Б. Гольденвейзер требовал

общего анализа произведения и тех задач, которые ставит автор. Г.Г. Нейгауз всегда подчеркивал значение комплексного метода преподавания. Учитель должен довести до учеников не только так называемое содержание произведения, «но и дать ему подробный анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры» [7.202].

Учитывая задачи второго этапа работы над музыкальным произведением, следует рекомендовать метод дифференцированного анализа музыкального сочинения.

Для раскрытия авторского замысла произведения большое значение имеет осмысление всей его структуры и каждой части в отдельности, охват музыкальной формы в целом.

«Осознание структурных особенностей музыки может усилить яркость, рельефность игры, но пренебрегать анализом формы произведения не следует, и воспитание самостоятельности мышления в этом направлении создает прочную основу убедительного исполнения» [4.189].

Г.М. Коган предлагает разбивать произведения на «куски», а потом собирать их в единое целое. В методическом труде А.П. Щапова высказывается мнение о необходимости структурного анализа, что должно способствовать пониманию общего плана развития произведения, его идейно-эмоционального содержания. В процессе фортепианного обучения учащиеся не только расширяют свои знания о музыкальной форме, но и получают возможность практически, в собственном исполнении воплотить художественный образ сочинения.

Для расширения и углубления знаний о музыкальной форме представляется целесообразным применить метод сравнения одинаковых музыкальных форм у композиторов разных направлений.

Например, сравнить формы старинного (куплетного) рондо и рондо зрелого классицизма, обратив внимание учащегося на общие и

отличительные моменты. Дополняя и расширяя представления о музыкальной форме в классе фортепиано, педагог воздействует не только на качество исполнения, но и помогает практически использовать ранее накопленные знания.

Для более глубокого усвоения сведений о музыкальной форме возможно рекомендовать метод обобщения, то есть нахождения общих черт аналогичных музыкальных форм у разных композиторов. Например, произведения в простой двух-трехактной форме у Мендельсона и Грига. Предлагаемый метод дифференцированного анализа музыкального произведения подразумевает осмысление средств музыкальной

выразительности.

Особое внимание следует уделить гармоническому языку музыкальных сочинений, поскольку именно гармония способствует пониманию логики развития и раскрытия содержания изучаемого репертуара. Эффективен метод гармонического анализа, который в процессе фортепианного обучения можно рассматривать с двух сторон: во-первых, как расширение и углубление сведений из соответствующей области теоретических знаний; во-вторых, как способ лучшего слышания фортепианной фактуры. Метод гармонического анализа сложных частей произведения помогает не только применению знаний по гармонии на практике, но и осмысленному яркому звуковому воплощению содержания произведения.

В подробный анализ сочинения включается также мелодия, которая сама по себе является выражением определенной музыкальной мысли, эмоции, настроения, художественного образа. Необходимо обращать внимание на

логику развития мелодической линии, на различие мелоса у композиторов разных творческих направлений.

Учитывая вышеизложенное, можно сделать следующий вывод: рекомендованный метод дифференцированного анализа на втором этапе изучения музыкального произведения дает возможность приобретения и усвоения сведений о музыкальной форме и средствах музыкальной выразительности, применения в процессе работы таких мыслительных операций, как сравнение и обобщение, способствует эффективному развитию музыкального мышления.

Но для того, чтобы ярко и убедительно исполнить музыкальное произведение, надо не только понять, но и пережить его, придать ему свою индивидуальную, эмоциональную окраску. Процесс музыкального обучения диалектически соединяет две главные сферы психической активности человека — интеллект и эмоции. Неразрывная связь эмоционального и рационального лучше всего обеспечивает усвоение музыкального материала. Эмоциональное восприятие музыкального произведения, воплощение его в звуковом образе является главным на третьем этапе работы, и основой для этого должны послужить приобретенные ранее знания. Направляя мышление учащихся на изучение и осмысление творческих направлений в музыкальном искусстве, стилевых особенностей композиторов, нельзя отрываться от конкретностей определенной исторической эпохи и, в частности, от явлений, происходящих в смежных искусствах — литературе, живописи, поэзии, театре. «Исполнителю должно быть не безразлично, — говорит СИ. Савшинский, - все что касается судьбы композитора, его характера и обстоятельств, при которых родилось изучаемое произведение» [9.42].

Творческие связи каждого крупного музыканта многогранны и разнообразны. Известно, что немало инструментальных сочинений создавалось под воздействием поэзии, живописи, и это нашло своеобразное отражение в музыке, в звуковых образах.

Для понимания некоторых музыкальных произведений требуется, по мнению Б.М. Теплова, общая внемузыкальная подготовка. «Кто из

музыкантов станет возражать против того, что содержание многих вещей Бетховена, хотя бы из последних сонат, связано с глубокими философскими идеями. Исходя только из музыки бетховенских сонат, нельзя узнать ни одной философской идеи. С этими идеями нужно познакомиться по другим, внемusыкальным источникам: по биографии Бетховена, его письмам, записным книжкам, по той философской литературе, которую он изучал. И для того, кто знаком с интел-лектуальной атмосферой, в которой жил и творил Бетховен, его произведения становятся выражением не просто эмоционального содержания, но и больших философских мыслей» [10.22].

Тщательное изучение эпохи, истории создания сочинения необходимо для более глубокого понимания сути художественного произведения. Подробное знакомство с историческим периодом поможет учащемуся найти в исполнении равновесие между традиционным и новым, прошлым и современным.

Исторический экскурс имеет большое значение для общего развития, усвоения специальных знаний. Желательно сопоставление творчества композиторов с творчеством деятелей других видов искусств того же направления и выявление общих закономерностей. Такой подход будет способствовать усвоению знаний и, соответственно, развитию мышления.

На третьем этапе работы над музыкальным произведением для более эффективного развития образного мышления учащихся, для более совершенной передачи художественного образа в их собственном исполнении целесообразно систематически пополнять знания учащихся в области смежных искусств.

Углубленное и разностороннее изучение музыкального произведения открывает учащемуся пути к более развернутым ассоциациям, освещающим самые значительные повороты в образно-драматическом развитии сочинения. Музыкальные переживания всегда

усиливаются и закрепляются благодаря ассоциативным представлениям; в воспитании музыканта большое значение имеет способность к образно-ассоциативному мышлению. Ярким примером связи музыкального искусства и живописи, примером, дающим возможность ознакомиться с целым направлением в искусстве, может служить импрессионизм.

Художники-импрессионисты К. Моне, О. Ренуар, Э. Дега стремились передать жизнь во всем богатстве и сверкании ее красок, схватить в увиденном неповторимо характерное, сохранить свежесть первого впечатления. Только осознав особенности этого направления в живописи, возможна плодотворная работа над произведениями К. Дебюсси.

В процессе «проникновения в музыкальное искусство, — пишет Г.Г. Нейгауз, чрезвычайно большое значение приобретает общая культура исполнителя, его эрудиция в области истории человеческого общества, его знания художественной литературы, поэзии, живописи» [6.172].

Учитывая вышеизложенное, целесообразно рекомендовать для третьего этапа метод комплексного анализа исторической эпохи.

Чем большей эрудицией обладает учащийся в вопросах искусств данной эпохи, чем глубже и разностороннее его знания о творчестве композитора, чем свободнее он владеет методами целостного и дифференцированного анализа, тем больше разнообразных ассоциаций вызывает в нем изучение произведения.

Известно, что без словесных пояснений и определений невозможно обойтись в педагогической практике. Для лучшего осмысления содержания музыкального произведения возможно применение метода словесной интерпретации музыкального образа. Этот метод эффективен для развития образного мышления, способности в устной форме, на основе полученных знаний, ярко и убедительно излагать свои мысли.

На эмоциональную сферу учащихся положительно воздействуют образные сравнения, свободные от примитивной иллюстрированности, изложенные в красочной эмоциональной словесной форме, способные обогащать и творчески направлять процесс работы над музыкальным произведением. Применение метода художественного сравнения требует от учащегося постоянного творческого поиска самых разнообразных знаний во всех областях искусства, а от педагога — умения литературно излагать мысли. В практической деятельности выдающихся педагогов-музыкантов, в теоретических обоснованиях их педагогических принципов особое значение придавалось использованию красочных сравнений и обобщений.

Таким образом, методы комплексного анализа исторической эпохи, словесной интерпретации содержания музыкального произведения, художественного сравнения, рекомендуемые для третьего этапа работы, способствуют накоплению знаний учащихся в области смежных искусств, развитию образного мышления, совершенствованию исполнительского мастерства.

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

### **3. Заключение**

Музыкальная педагогика – искусство, требующее от людей посвятивших себя этой профессии, громадной любви и безграничного интереса к своему делу. Учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только заразить его поэтическим образом, но и дать ему анализ формы, гармонии, мелодии, полифонии. Одна из главных задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику, то есть привить ему ту самостоятельность мышления и методов работы, которые называются зрелостью, за которым начинается мастерство.

Принципы и методы современной творческой педагогики должны способствовать решению многообразных задач воспитания музыканта в процессе обучения игре на фортепиано - стимулирования активного, заинтересованного отношения к музыке, желания музицировать и творчески самовыражаться с помощью фортепиано, исполнительски овладевать всем разнообразием исторических и современных пластов фортепианной литературы, развивать художественный вкус и эрудицию во всём разнообразии жанров и стилей музыки народной, академической и популярной.



#### 4. Список литературы

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1. — 2-е изд. — М., 1971.
2. Выдающиеся педагоги-пианисты о фортепианном искусстве. — Л., 1966.
3. Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1.— М., 1965.
4. Воспитание пианиста в детской музыкальной школе. — Киев, 1964.
5. Мозель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967.
6. Мастера советской пианистической школы. Вып. 1. — М., 1954.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961.
8. Рубинштейн С.Л. Принципы и пути развития психологии. — М., 1959.
9. Савшинский СИ. Работа пианиста над музыкальным произведением.— М., 1964.
10. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л., 1947.
11. Психология усвоения знаний. Вып. 61 // Труды Института психологии.— М., 1954.
12. Михайлов МЛ. К проблеме стилевого анализа // Современные вопросы музыкознания. — М., 1971.
13. Николаев А. Исполнительские и педагогические принципы А. Б. Гольденвейзера // Мастера советской пианистической школы.—М., 1964.