

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА

**Развитие музыкального мышления в классе фортепиано -
путь к качественному звукоизвлечению и формированию
художественного образа.**

Подготовила преподаватель фортепиано Левченко О. А.

2020 год

Образное, художественное исполнение посредством правильного найденного звука, его характера протекает в неразрывной связи и составляет конечную цель работы над музыкальным произведением.

Необходимым условием для создания художественного образа является организация учебного процесса и направленность на развитие музыкального мышления.

В ДШИ работа педагога с учеником идёт по нескольким направлениям.

Это не только основы «ремесла» - постановка аппарата, звукоизвлечения, техническое развитие ученика, теоретическая база – понятия фразировки, агогики, архитектоники произведения, - но и стремление к художественному совершенствованию исполнителя, его личному росту, развитию творческой индивидуальности, музыкального мышления.

Мышление, в общем виде, определяется как процесс обобщённого отражения действительности, возникший из чувственного познания на основе практической деятельности человека. **Мышление** – это суть знания в действии.

Наряду с воображением, памятью, вниманием, мышление - это одна из функций головного мозга, который, как утверждают учёные, формируется у ребёнка на 80% уже к трём годам.

Подчиняясь общим законам психологии о мышлении, **музыкальное мышление** - сложный эмоциональный сенсорно-интеллектуальный процесс познания и оценки музыкального произведения; это необыкновенный, специфический комплекс исполнительских качеств, в котором логическое осознание произведения сочетается со звуковым воспроизведением.

"Интеллектуальное восприятие музыки", "отражение человеком музыки", "освоение музыки", "музыкальное восприятие" – это всё синонимы понятия музыкального мышления.

Специфика, своеобразие музыкального мышления зависят от степени развитости музыкальных способностей, а также условий той музыкальной среды, в которой живет и воспитывается человек.

Формирование и развитие у детей музыкального мышления, равно как и всей системы музыкальности, происходит как в условиях целенаправленных воздействий (детский сад, школа, иногда семья), так и стихийно, под влиянием окружающей звуковой среды.

Музыкальное мышление есть у каждого, и, развивается оно, так же как и другие виды мышления. Его последовательность сопоставима с этапами общего психического и музыкального развития детей.

Известно, что ребенок слышит музыку, еще находясь на этапе внутриутробного развития. В младенческом возрасте он понимает и реагирует на интонацию речи. Чуть позже ребенок начинает ярко и активно проявлять себя в эмоциональных и двигательных реакциях на звучащую музыку. Однако его музыкальное восприятие ограничивается уровнем бессознательного.

К четырем-пяти годам большинство детей накапливает достаточный *интонационно-слуховой опыт*, позволяющий им более или менее точно ориентироваться в настроении, эмоциональном тоне музыкального произведения, уловить его жанровую основу.

Дальнейшие занятия, если они профессионально организованы, приводят к расширению музыкально-мыслительных способностей детей.

Любое обучение – это обращение к умственным способностям учащегося с одной стороны, и пополнение «багажа» знаний – с другой. Занимаясь музыкой, ребёнок совершенствует свои музыкальные знания, но и получает толчок к развитию общих способностей и совершенствуется как личность. Учёный – психолог П. Я. Гальперин, создатель теории поэтапного формирования умственных действий, отмечал, что такие познавательные процессы, как внимание, память, мышление в их взаимосвязи отличаются высокой восприимчивостью, гибкостью, расположенностью к усвоению знаний именно в детском возрасте.

К 7 годам, мышление ребёнка развито и представлено в трёх основных формах: **наглядно – действенное, наглядно – образное, словесно – логическое.**

«Если в основе музыкального мышления лежит деятельность по осмыслению музыки с преобладанием психомоторных, двигательных реакций, то это говорит о преобладании наглядно-действенного вида музыкального мышления. Если в процессе музыкального восприятия доминируют различные чувственно-образные ассоциации, то можно говорить о наглядно-

образном музыкальном мышлении. Осмысление же музыки на основе понимания закономерностей музыкальной логики, раскрывающейся в использовании структурных элементов музыкального языка, характеризует абстрактно-логическое музыкальное мышление личности». (В. Петрушин)

Интересно, что у детей школьного возраста формируется склад ума.

У одних склад ума аналитический, у других учеников — наглядно-образный, а у третьи характеризуются наличием как образных, так и абстрактных элементов.

Чтобы гармонично развивать умы школьников, учителю необходимо воздействовать как на логическую, так и на образную составляющую ума, преподнося учебный материал объёмно.

Способность к **абстрактно-логическому мышлению** развивается и совершенствуется в среднем и в старшем школьном возрасте. Оно более сложное по природе, т.к. предполагает известную продвинутость музыкального сознания. Именно рационально логическое начало в музыкальном мышлении делает духовную жизнь музыканта не только музыкальной, но и интеллектуальной.

Интеллект и мышление тесно связаны, но они не тождественны. Интеллект включает в себя приобретенные знания, опыт, способность к их дальнейшему накоплению и использованию при умственной деятельности. Мышление является активной функцией интеллекта. Мыслительные операции анализа и синтеза, суждения, умозаключения являются самостоятельными категориями, но осуществляются на основе интеллектуальных возможностей. Мышление — это интеллект в действии.

Если интеллект — это система мыслительных способностей, то мышление — функция, реализующаяся в процессе его деятельности.

Истоки музыкального мышления идут к восприятию интонации, именно интонация является первоосновой музыкально-эстетического переживания. Всё в искусстве звуковых образов - богатство музыкальных средств, многообразие элементов (мелодия, гармония, ритм и т.п.) - имеет интонационную основу.

«Музыка - интонация», - гласит классическая формула Б.В. Асафьева.

Как и каждый вид искусства, музыка пользуется особыми средствами для передачи содержания художественного произведения, своим специфическим языком. Развитие музыкального мышления учащихся должно основываться на глубоком понимании законов музыкального искусства, внутренних закономерностях музыкального творчества, на осмыслении важнейших средств выразительности, воплощающих

художественно - образное содержание музыкальных произведений. В любом музыкальном произведении подразумевается скрытая художественная задача, подчинённая законам конструирования и развития. Её нужно найти и воплотить в исполнении.

Музыкальное мышление включает в себя анализ и синтез, сравнение и обобщение. Анализ и синтез дают возможность музыканту проникнуть в сущность произведения, глубоко понять его содержание, точнее оценить выразительные возможности всех средств музыкальной выразительности. Прием сравнения активизирует имеющуюся систему ассоциаций и как мыслительная операция несет в себе противоречие между имеющимися знаниями и необходимыми для решения поставленных задач. Этот прием является основным для приобретения новых знаний. Способность к обобщениям является показателем более высокого уровня умственного развития учащихся и основывается на принципе системности знаний.

Обучение тому, что мы понимаем под «музыкальным языком» и будет для нас развитием музыкального мышления, а способность к прогнозированию поступающей музыкальной информации и будет для нас признаком развитости «музыкального мышления».

Музыкальное мышление детей в классе фортепиано – это постижение музыкального произведения через художественно – образное отражение, созидание и общение личности с миром через музыку в процессе практической музыкальной деятельности.

Творческое понимание музыки – это и есть суть музыкального мышления.

В музыкальном мышлении выделяет два структурных уровня, условно называя их "чувственным" (I) и "рациональным" (II).

К первому уровню относятся компоненты эмоционально-волевой (№1) и музыкальные представления (№2).

При этом связующим звеном между ними выступает музыкальное (слуховое) воображение (№3).

Второй уровень музыкального мышления представлен компонентами: ассоциациями (№4); творческой интуицией (№5); логическими приёмами мышления, среди которых анализ, синтез, абстракция, обобщение – группа компонентов №6; музыкальный язык (№7).

Таково схематическое выражение структуры музыкального мышления как процесса.



Анализ научной литературы позволяет выделить в феномене художественного мышления два структурных уровня, соответствующих двум уровням познания - эмоциональный и рациональный. К первому (эмоциональному) относят художественные эмоции и представления в их синтетическом единстве. К рациональному уровню относятся ассоциативность и метафоричность художественного мышления. Таким образом, мыслительная деятельность выступает в "единстве эмоционального и рационального".

Развитие музыкального мышления с учениками младших классов.

Музыка – искусство звука. Работа над звуком и развитие музыкального мышления начинается с первых шагов обучения игре на инструменте.

Образное мышление - один из основных видов мышления младших школьников. Оно связано с миром чувств и переживаний человека, и эмоционально по самой своей природе. С помощью образного мышления более полно воссоздается все многообразие различных характеристик предмета.

Работа над звуком – это в первую очередь работа над его качеством. Уже с первых уроков, мы обращаем внимание ребёнка на качество производимого звука, на осмысленное его исполнение.

Маленький ребёнок мыслит конкретными образами. Поэтому задания следует давать в игровой форме, чаще обращаться к пройденным темам, объяснение музыкальных терминов и приемов, нужно проводить на примере явлений хорошо знакомых ребёнку, из его собственного опыта.

Первые самостоятельные опыты ребёнка должны быть основаны на простых мелодиях, с выразительными интонациями. Наиболее доступные в этом плане пьесы с программным содержанием. Основными изобразительными средствами передачи образа в таких пьесах являются характерный ритм, темп, регистровая окраска, штрихи.

Какие же существуют приемы для развития образного мышления?

1. Визуализация (создание зрительного образа)
2. Словесное объяснение через ряд ассоциаций
3. Восприятие музыкального образа через образ другого вида искусства (литература, изобразительное искусство)
4. Обращение к другим музыкальным примерам похожего содержания (путём исполнения педагогом или прослушивания записи)
5. Система вопросов и заданий (найти материал по теме или сочинить небольшой рассказ)
6. Показ педагога на инструменте данного произведения
7. Эмоциональный отклик

Большое значение для развития музыкального мышления имеют навыки разбора и чтения нот. Разучивая музыкальное произведение,

преодолеваются инертность мышления, свойственная ребёнку, происходит непрерывность плавность мышления, идущая вперед движения рук, длительная концентрация внимания и слуховой контроль.

Музыкальное произведение представляет собой целостное произведение, где все элементы языка взаимосвязаны, но каждый из них играет собственную специфическую роль в создании художественного образа. Проникновение в звуковое - образное содержание музыкального произведения, предполагает вникание в особенности музыкального языка сочинения, средства музыкальной выразительности. Вслушивание в музыкальный язык сочинения, тщательный анализ, выявление роли каждого элемента языка - путь к верному прочтению и трактовке авторского текста. Вся эта работа ни в коей мере не должна носить отвлечённо - умозрительный характер. Хочется подчеркнуть, что самое точное и тщательное воплощение знаков фразировки, динамики и артикуляции, стоящих в нотном тексте, не приведёт ученика к желаемому результату, выразительному исполнению, пока он не прочувствует содержание. Ученик должен не пассивно выполнять авторские ремарки, а подходить к ним «изнутри», от существа музыки, как бы открывая их необходимость. Учащиеся должны включить нотный текст в свой эмоциональный мир. Раскрывая музыкальный образ наиболее близкими его художественной и личностной индивидуальности выразительными средствами, учащиеся строят в слуховом воображении свой собственный самобытный вариант прочтения музыкального произведения.

« Музыкальный язык (языковой слой музыкального мышления) образует фундамент всей музыкальной деятельности и делает возможными акты музыкальной коммуникации». (В.В. Медушевский).

Детское творчество основано не столько на задатках, умениях, навыках, сколько развивает их, способствуя становлению личности, созиданию самого себя.

Музыкальные способности - часть общих способностей. Чтобы развивать частное, надо развивать общее. Таким образом, если мы хотим развивать слух, мышление надо, прежде всего, развивать общие способности. А для

этого необходимо заниматься всем и музыкой, и литературой, и живописью, и танцами.

Успешность интеллектуального развития в этом возрасте зависит от личности и деятельности учителя, его умения творчески подходить к обучению детей, использовать современные методы обучения, направленные на стимулирование всех познавательных процессов, учитывать индивидуальные особенности учеников.

Работая в классе над музыкальным произведением очень важен индивидуальный подход к ребенку, его данным, способностям, выбору соответствующего репертуара, который бы в полной мере отразил его эмоциональные переживания, раскрыл фантазию и воображение.

Требования, предъявляемые к детскому мышлению, тесно взаимосвязаны с развитием и тренировкой памяти. Преподаватель должен следить за тем, чтобы заучивание наизусть происходило не просто механически, а систематически, по частям и с использованием всех видов памяти: слуховой, зрительной, моторной.

Развитие музыкального мышления с учениками средних и старших классов.

Развитие музыкального мышления связано с постепенным усложнением звуковых явлений, отображаемых и передаваемых сознанием человека от элементарных образов к более углубленным и содержательным. Качественно особую ступень музыкального мышления представляет собой мышление творческое. Музыкально-интеллектуальные процессы на этом уровне характеризуются постепенным переходом от воспроизводимых действий к созидательным. В чем проявляется творческое музыкальное мышление? **Это или сочинение музыки, или индивидуальная интерпретация музыки.**

В старших классах школы искусств на фортепианном отделении играют более сложные произведения. Нередко это уже сочинения концертного репертуара. По сравнению с произведениями, написанными специально для детей, эти сочинения ставят перед исполнителем более трудные и разнообразные задачи. Относительная сложность репертуара и повышение уровня развития ученика вызывает изменения характера педагогической работы. Возникает необходимость больших обобщений по целому ряду проблем, связанных и с самим произведением, и с его исполнением. Раскрывая образное содержание сочинений, их стилистические особенности, мы обращаем внимание учеников на принципы формообразования, свойственные тому или иному автору, особенности гармонии, инструментовки, для того, чтобы дать ученику как можно более полное представление о стиле композитора, его мироощущении и эстетике. Так же привлекается для примеров музыка других жанров (симфоническая, оперная, камерная) этого же автора. Урок не должен сводиться просто к прохождению пьесы, а превращаться в увлекательный экскурс в ту или иную область человеческой культуры. Интерпретируя каждого конкретного автора, меняется и характер работы над звуком.

Работу над музыкальным произведением в старших классах, имеющих некоторый опыт в исполнении различных произведений, можно разделить на три этапа:

1 этап – это общее ознакомление с музыкальным произведением, охват в целом его содержания, характера, логики развития музыкальной мысли. Для объективного постижения художественного образа музыкального сочинения

необходимо усвоить знание стиля, музыкального жанра, исторической эпохи и творческого направления, к которому принадлежит композитор.

Полезно поиграть эскизно другие музыкальные сочинения изучаемого автора, послушать видеозаписи и аудиозаписи.

2 этап работы над музыкальным произведением для развития музыкального мышления – это подробный анализ формы и средств музыкальной выразительности в целом и в деталях. При этом понимание строения произведения включает в себе не только анализ его структуры, но и выявление роли каждого элемента формы для раскрытия идей, образов и эмоций, заложенных композитором.

3 этап – это этап эмоционального восприятия музыкального произведения и воплощение его в звуковом образе.

Важную, решающую роль в работе над звуком играет слуховой контроль. Пианист не может создать красивого звучания, если он его не слышит. Работая на инструменте над звуком, добиваясь его улучшения, мы влияем на слух и совершенствуем его. Развивая слух, мы непосредственно действуем на звук.

И как здесь важны тембровый слух, музыкальное представление, воображение, память, образное мышление, подсказывающее те или иные поэтические ассоциации, в целом - музыкальная культура.

Расширение музыкального и общего кругозора, активно способствующего развитию музыкального мышления, должно быть постоянной заботой молодого музыканта, ибо это повышает его профессиональные возможности.

«Глубокое знание искусства даёт пищу и слуху» гласит известное изречение Л. Н. Оборина.

«Кладовая художника» так называл этот процесс А.Б. Гольденвейзер.

Лучшее средство для развития слуха и достижения звукового разнообразия - это изучение полифонии, многоголосного изложения, певучих мелодических пьес.

«Полифония» - обязательный атрибут учебных программ по специальности «Фортепиано» на всех годах обучения. Работа над полифонией развивает:

- фактурный, тембровый, линейный слух;
- технику (умение исполнить одной рукой сразу несколько голосов; ведение хорошего легато);
- координацию рук (исполнение разными штрихами: в одной руке – легато, в другой – нон легато);
- полифоническое мышление.

В практике музыкального обучения работа над полифоническими произведениями издавна является необходимым элементом полноценного музыкального развития учащихся. Прежде всего, это касается серьезного предпрофессионального обучения ученика, его подготовки к будущей профессиональной деятельности в качестве музыканта (педагога, исполнителя, дирижера и т.д.).

Именно в полифонии наиболее интенсивно формируются и оттачиваются музыкально-интеллектуальные качества ученика, быстрее развивается его музыкальное мышление, так как исполнение полифонии предъявляет повышенные требования к пониманию музыкального языка, к умению «считывать» и «воспроизводить» информацию одновременно по нескольким смысловым линиям. А такое умение, по сути своей, есть ни что иное, как одна из форм «параллельного мышления» Эдварда де Боно, которое сейчас расценивается учеными как основа любого творчества.

В музыкальной педагогике термин «полифоническое мышление» обозначает вид мышления субъекта, необходимый ему для освоения особого раздела музыки – полифонии.

Развитие полифонического мышления, полифонического слуха сравнительно медленный процесс и сопряжён с трудностями.

С детства наш слух воспитывается на гомофонной музыке. Полифоническая музыка, а особенно имитационная не звучит в нашем быту. Такая музыка является необычной для детей, не связана с их повседневными слуховыми впечатлениями и поэтому трудна для восприятия и тем более для исполнения.

Полифоническое мышление – это способность дифференцированно и целостно представлять себе одновременное развитие нескольких мелодических линий, музыкальных тем, а шире – параллельное развитие нескольких фактурных пластов, образующих вместе звуковое единство.

Работа над полифонией требует постоянной концентрации внимания, слухового контроля, владения особыми приемами звукоизвлечения, хорошо развитого мышления (требуется применение таких мыслительных операций, как сопоставление, анализ, синтез).

Под полифоническим слухом понимается способность слышать в общей звуковой ткани музыкального произведения одновременное движение двух и более отдельных голосов.

Полифонический слух – это комплекс целого ряда различных музыкальных способностей:

это и мелодический слух, т.к. полифония состоит из мелодий или мелодических линий;

это и гармонический слух, т.к. мелодии выстраиваются в гармонии;

это и тембрально - динамический слух, т.к. каждый голос характеризуется своим тембром и отличной от другого динамикой; это и чувство ритма, т.к. в сочетающихся линиях голоса ритмически различны;

это и чувство музыкальной логики и способность «охвата формы», т.к. лишь они позволяют услышать и осознать горизонтального продвижения и вертикального сочетания линий.

Все эти компоненты полифонического слуха находятся в активном внутреннем взаимодействии и выступают слитно, как целое.

Основу полифонического мышления составляет слуховое восприятие.

Но слух лишь добывает звуковую информацию, которая обрабатывается музыкальным мышлением.

Работоспособность слуха в большой степени зависит от обратного воздействия на него мышления: слух тоньше, дифференцированнее слышит, если высоко развиты мыслительные потребности, если исполнитель знает, как играть и на что следует направлять слуховое внимание. Исполнитель может услышать, воспринять музыкальное произведение лишь при наличии у него развитого музыкального мышления.

Самостоятельность музыкального мышления и развитие внутреннего слуха, как более широкое и сложное явление, позволяет исполнителю не только внутренне представлять звуковые образы произведения, но и мысленно оперировать этими образами. Как показывает практика выдающихся исполнителей, такая высокоразвитая способность дает возможность фактически полностью «заниматься в уме» позволяет по-настоящему познать музыкальные произведения. Можно сказать, что умственная деятельность учащихся музыкантов и законченных артистов в принципе должна иметь одну и ту же природу различие здесь лишь в степени. Поэтому естественно предположить, что такой уровень самостоятельности музыкального мышления, при котором исполнитель может свободно «действовать в уме», должен рассматриваться как образец в профессиональном образовании.

Исполнительский анализ музыкальных произведений.

Н. А. 1 класс.

Б. Берлин «Пони Звёздочка».

Пьески о животных популярны у малышей; дети с удовольствием учат их и исполняют.

Наша « музыкальная» пони с густым хвостом, волнистой гривой, которая заплетена в косу, со звёздочкой во лбу. Она весело встряхивает гривой и бежит по кругу, как на карусели, звонко отстукивая копытцами четвертные нотки. «Пони Звездочка бежит, Всех быстрее она летит. Карусель, карусель. Закружилась карусель».

Средства музыкальной выразительности: штрих стаккато, попеременное и одновременное взятие звуков, динамические оттенки, ритмический рисунок.

К. Лонгшамп-Друшкевичова « На катке».

«фигура скольжения» является неотъемлемым атрибутом ледового катка, которая содержит изображение момента отталкивания и последующего скольжения. Большое значение здесь приобретает способ произнесения legato, соответствующий реальным свойствам движения – плавности и протяжённости, так же трёхдольный размер.

Legato - основной и наиболее часто встречающийся вид фортепианного изложения. Особая, исключительно важная его роль объясняется тем, что оно служит необходимой предпосылкой «пения на инструменте».

«Пение на рояле зависит, прежде всего, от воображения и представления вокального звучания, умелого ведения линии мелодии, а так же от владения приёмами legato как в кантлене, так и в мелодических пассажах. Для достижения legato важно представлять звук в его протяжённости. Звучащая в воображении пианиста певучесть фортепианного звука поможет найти приёмы для овладения этим выразительным компонентом исполнения. Именно при отсутствии такого представления и неумения вести мелодическую линию появляется «жёсткость» и «ударность» в игре пианиста. Legato требует плавного и связного перехода и переноса веса с пальца на палец, без перерывов между звуками. При исполнении legato важно ведение линии интонационного тяготения, как звуковой волны. В зависимости от логики фразировки это может быть «волна нарастания», усиливающая динамику и связывающая в целую фразу, или «волна убывания», затормаживающая движение и создающая иллюзию «таяния» звука» (А . Алексеев).

Е. Гнесина Этюд До мажор.

Все детские этюды очень музыкальны. Но при этом решают определённую техническую задачу, формируют игровой аппарат. Фактура этюда требует полной свободы рук и опоры в клавиатуру, мягкого снятия и переноса кисти, самостоятельности пальцев, с ощущением кончиков пальцев. Этюд полезен на постановку 1 и 5 пальцев, также в этюде ребёнок впервые знакомится с педалью. Характер этюда торжественный (сравнили с колокольным звоном).

Е. К. 5класс.

Анализ сонаты Й. Гайдна E- dur, № 13, первая часть.

Сонаты Й. Гайдна исключительно полезный материал для воспитания художественного мастерства.

В эпоху Й. Гайдна в музыке XVIII века складывались основы новых эстетических воззрений, приведших к музыкально-стилистическому перелому. Это вызвало появление новых музыкальных жанров и форм. Появляется, в частности, сонатно-симфонический цикл.

Церковный стиль сменяется светским, style galant вступает в свои права. Высшей мерой достижений музыкального искусства ставятся не сухие догматы и обязательные к применению теоретические правила, а музыкальное впечатление, слух, чувство, основанное на живых человеческих эмоциях и ощущениях. Й. Гайдну были очень близки музыкально-эстетические взгляды, согласно которым он считал своим призванием пробуждать чувства в человеке, «овладевать сердцами» и душами людей.

XVIII век - это время галантного стиля в музыке. Во многом Й. Гайдн сохраняет черты галантности: его музыка свежа, прозрачна, изящна. Й. Гайдн - композитор гениальный, обладающий яркой индивидуальностью. В рамках галантного стиля, Й. Гайдн создаёт свой собственный стиль. Стиль композитора отличается простотой, ярким мироощущением, оптимизмом, жизнерадостностью.

Соната E- dur - бодрая, активная, утверждающая.

Жанровость – также отличительная черта стиля композитора. Вся музыка композитора пронизана танцевальными и песенными мотивами. В сонате E- dur - это, скорее всего, венский марш. Марш - один из любимых жанров австрийцев.

Если сравнивать ранние сонаты композитора с поздними сонатами, где есть конкретные авторские указания, клавирные сонаты Й. Гайдна первого периода имеют очень мало указаний для интерпретаций. Предполагалось некое сотрудничество композитора и исполнителя, даже соавторство. Конечно, исполнитель должен был владеть всеми тонкостями исполнительства своего времени.

С другой стороны, не было точной терминологии. Она тогда только создавалась.

Каждому музыканту, приступая к изучению произведений венских классиков, нужно точно разбираться в особенностях стиля, в особенностях исполнительства каждого конкретного автора. Все средства музыкальной выразительности должны быть выполнены в контексте, в соответствии с характером музыкального произведения, не переходя границ художественного вкуса и стиля.

Средства музыкальной выразительности сонаты. Стилистика отдельных аспектов исполнения.

Темп.

Использование крайне медленных и крайне быстрых темпов было нетипичным для музыки XVIII века. Терминология темпов венских классиков выражала не столько скорость, сколько душевное состояние.

Определять темп советуют по самым коротким длительностям. Эти ноты как бы лимитируют скорость движения, быстроту темпа. И ещё-чем больше мелизмов, тем медленнее темп.

Темп сонаты E–dur – moderato – утверждать. Единица времени в сонате – триоль. Современный исполнитель может, конечно, играть в подвижном темпе, если это согласуется с характером музыки, и уровень мастерства позволяет ему обеспечить ясную слышимость всего напечатанного в нотах.

Из-за быстроты темпа не должна страдать яркость, ритмическая чёткость.

Для интерпретаций Й. Гайдна особое и весьма существенное значение имеет ритмически точная игра.

«Такт для Й. Гайдна - не просто формообразующая единица, а подлинная душа музыки. Точное соблюдение его, ритмическая равномерность, устойчивость, твердость темпа – основные условия хорошего исполнения. Однако это не значит, что сочинения Гайдна надо играть механически, бездушно, формально, отбивая каждую четверть и сильную долю такта». (Я. Мильштейн).

М. Барينوва советует соблюдать осторожность «в области ритмических отклонений, способных внести излишество выразительности, то есть

аффектированность...Никакие ритмические отклонения, приносящие характер патетичности и аффектированности в декламации, неприемлемы для галантного стиля. Вся выразительность базируется на тончайших модуляциях динамики, без участия агогических подчеркнутостей декламации».

Агогика Й. Гайдна требует тонкого стилистического чутья, ибо именно она позволяет пластично, гибко, естественно сыграть музыкальное произведение. Частые сдвиги темпа у Й. Гайдна в пределах одной части исключены (они абсолютно противоречат его стилю).

В сонатах Й. Гайдна *rubato* допустимо в медленных частях, но с осторожностью; в быстрых частях - недопустимо.

Ремарку *rubato* часто стал использовать В. А. Моцарт, но при этом он подчёркивал «правая рука не должна знать об этом»

Форма сонаты: сжатая, формирование сонатности, старинная сонатная форма, барочная, 3х частная, строится на эпизодах, которые связаны между собой и как бы вырастают один из другого. С скромный тональный план.

Сонатное *allegro* предполагает противопоставления (диалектику) тем, характеров, тонального плана.

Почему нет противопоставлений?

В музыке XVIII века существовала теория аффектов. Аффект - это чувство, настроение. В музыкальных сочинениях того времени возможным было показать лишь один аффект, противопоставления были недопустимы.

Динамика.

В ранний период творчества композитор лишь довольствовался намеками на динамику. С годами Й. Гайдн стал более подробно фиксировать свои исполнительские требования. Выполнение динамики должно проходить в строгом соответствии смыслу музыкального произведения, согласно стилевым особенностям и закономерностям и, ни в коем случае, не превышать дозволенной меры.

Исполняя клавирную музыку Й. Гайдна, необходимо учитывать следующее :

1) *marcato* Й. Гайдн обозначал ремаркой ^ (у В. Моцарта - *sf*).

Должно звучать в контексте: броское на фоне общего *f* и тихое, еле слышное, на фоне *p*.

2)крайне редко использовал эффект эхо - динамики. Излишества в данной сфере неуместны.

3)обозначения *cres.* и *dim.* не выставлялись. У исполнителей восходящее движение ассоциировалось с усилением эмоционального напряжения и всегда сопровождалось *cres.*; нисходящее движение, соответственно, с *dim.* и означало ослабление звучности.

4) во времена Й. Гайдна динамические возможности инструментов сильно отличались от современного фортепиано. Громкостная динамика сочинений Й. Гайдна требует известных ограничений. «По сравнению с прошлым, мы, несомненно, мыслим звучность по-иному, в более высоких градациях. Наше *forte* куда сильнее и объемнее *forte*, принятого во времена Гайдна. Разумеется, мы вовсе не должны возвращаться к тому *forte*, которое было привычно и желательно Гайдну... Но мы также не должны, играя те или другие сочинения Гайдна, преувеличивать силу *forte*, форсировать звучание. *Forte* при исполнении музыки Гайдна не может быть таким же, как, скажем, при исполнении музыки Листа или Прокофьева: оно должно звучать слабее и дифференцированное». (Яков Мильштейн).

Примечательны слова В. Гизекина: «Если исполнитель Гайдна значительно уменьшит различия всех динамических уровней, то есть снизит динамическую шкалу приблизительно на пятьдесят процентов, то эти указания могут, пожалуй, послужить отправной точкой для исполнения». Вообще, Гайдн, ... был противником всякого рода преувеличений. И динамическая сторона исполнения не составляет здесь исключения. «Звучность при интерпретации сочинений Гайдна не должна быть грубой, резкой, чрезмерно выпяченной, и, главное, не должна идти в ущерб благородству и простоте выражения». (Яков Мильштейн).

В сонате E- dur использовали динамику в соответствии редакции.

Артикуляция.

В XVIII веке была одним из главных выразительных средств. Не случайно XVIII век называют «золотым веком артикуляции».

У Й. Гайдна складывается своя типология артикуляционных знаков в клавирных сочинениях:

1)чёрточка над нотой - это не акцент, это обозначение окончания фразы, мотива, движения.

2)лиги на 2-3 ноты - этот артикуляционный знак идёт от скрипичных штрихов. Первая нота должна исполняться с большим нажимом, вторая, третья ноты - чуть короче. Такие лиги у Й. Гайдна часто совпадают со слабым временем такта, композиционно формируя артикуляционную синкопу.

3)штрих staccato нужно рассматривать не в общепринятом значении. Staccato у Й. Гайдна укорачивает длительность ровно наполовину . Обозначал staccato Й. Гайдн - точкой, чёрточкой над нотой, ^ .

4)tenuto – указывает на необходимость выдерживать ноту в соответствии с её длительностью.

5)legato звучало более отрывисто. Это не значит, что нужно исполнять этот штрих как на инструменте времён Й. Гайдна. Желательно, чтобы у исполнителя было представление об оригинальном звучании: пальцы должны быть активными; звук – отчётливым.

6)фермата - ноты играютсвязно, но при этом каждая нота заметно акцентируется (poco legato).

7)продолжительные лиги означали выразительный нюанс.

8)на артикуляцию влияют интервальные структуры: скачки расчленяют, обе ноты широкого хода играютсвязно и значительно; секунды связываются. Скачки усиливают напряжение, драматизируют; гаммообразные пассажи придают изящество.

Артикуляционные указания выполняли точно в соответствии редакции.

Орнаментика.

Мелизмы Й. Гайдна трансформировались вместе с его композиторским стилем. «Хотя Й. Гайдн и называл К. Ф. Э. Баха своим учителем, это следует понимать в широком, обобщённом смысле, но никак не в том, что он буквально перенял правила орнаментики у своего предшественника»-отмечал П. Бадуря Скода. К. Лэндон эту мысль уточняет: «Опыт истинного

искусства игры на клавире» может здесь иметь лишь ограниченное применение, т. к. Й. Гайдн связал южнонемецкие и австрийские традиции, по- своему их, развив и модифицировав».

Знаки орнаментики в клавирных сонатах Й. Гайдна оставляют их интерпретаторам значительное место для творческого участия. В то же время доверие композитора к исполнителю не следует никоим образом понимать как полнейшую свободу собственной фантазии для противоречащих изменений. Следует строго придерживаться « правильного и естественного» способа исполнений упражнений, не переходя границу вкуса и стиля, а также «владеть их словарём – т.е. понимать, что означает каждый использованный знак и его расшифровка у композитора».

Треми исполняются в сонате с основной ноты (верхней) и обязательно с нашлагом (на итальянский манер).

Фразировка.

Одной из важнейших составных частей преподавания музыки второй половины XVIII века было учение о выразительности. «Принцип речи», освоение истинной декламации были, в противоположность нашему времени, одной из главных целей любого обучения музыке. Музыка должна говорить: «говорящая музыка», «говорящее исполнение» на инструменте считалось идеалом, причём не в иносказательном смысле, а в самом прямом, как настоящая речь. Этот основной принцип с середины XVIII века в странах Германии, Франции становится фундаментальным положением музыкальной эстетики.

Фразировка в клавирных сонатах Й. Гайдна непредсказуема. Здесь нужно рассматривать каждый конкретный случай.

Педализация.

Й. Гайдн обозначение педали не выставлял, но это не означает, что исполнитель не должен применять правую педаль. Необходимо осторожно применять педаль там, где она может сгладить штрихи в мелодии и исказить общую звуковую картину. Нельзя также забывать, что педальная звучность на инструментах Й. Гайдна и В. Моцарта была во многом иной, чем на современном фортепиано.

М. Баринова указывает: «Правая педаль употребляется очень редко, так как она вредит ясности мелодических рисунков и арабесок. Левая педаль уместна, как колорит в эпизодах, требующих особой окраски».

А. Гольденвейзер пишет: « Педаль не должна затемнять ткани: в такой прозрачной музыке, как у Гайдна или Моцарта, ни один звук не должен длиться дольше, чем написано». Отсюда вывод, что необходимо внимательно относиться к длительности нот, особенно к моменту, когда звуки перестают звучать: их нельзя ни передержать, ни недодержать».

Г. Цилхер также предостерегает: «Осторожное использование педали часто выгодно подчеркивает звучание. Не надо только «растаптывать» гайдновскую грацию и прозрачность: итак, экономное пользование педалью, прибегая к помощи всех оттенков туше!».

Оркестральность клавирных сонат Й. Гайдна.

Характерной чертой стиля Й. Гайдна является «оркестральность его фортепианных сочинений: в медленных частях сонат как бы слышится то виолончельная кантилена, то мелодия, исполняемая скрипкой или гобоем; на каждом шагу встречаются такие оркестровые эффекты, как *pizzicato* басового голоса, противопоставление компактной звучности *tutti* звучанию отдельных групп инструментов и т.д. Эта особенность, а также присутствие героического мужественного начала в ряде сонат позднего периода роднит творчество Й. Гайдна со стилем Л. Бетховена». (Л. Ройзман).

Редакции сонат Й. Гайдна.

Редакции музыкальных произведений очень сильно влияют на осмысление музыки учащимися и педагогом. Некоторые издания выходят за рамки ныне принятых представлений о стиле интерпретации музыки Й. Гайдна. Этот стиль постоянно меняется.

С. Е. Фейнберг писал: «В каждую эпоху господствует та или иная манера игры; экспрессия, характерная для одного времени, может превысить меру выразительных средств, свойственной другой эпохе». Эти стилевые процессы условно называют «осовременивание («модерноцентризм», по выражению М. Друскина).

В. Ландовска пишет об этом так: «За редкими исключениями, мы до сих пор знаем только два рода исполнения старинной музыки. Ее или заливают в

современную форму, изменяя движение, оттенки, преувеличивая выражение, или же исполняют ее, как говорят, стильно, с тусклым и чопорным хладнокровием, так тяжело, беззвучно и монотонно, что получается впечатление, будто присутствуешь на погребении незнакомого покойника».

Первое академическое издание клавирных сонат Й.Гайдна было осуществлено К. Пэслером в 1918-1920 годах в издательстве Брейткопфа и Гертеля. Это издание ценили и использовали все последующие редакторы гайдновских уртекстов. В 1932 году появилась редакция Г. Цилхера. Она и поныне переиздается за рубежом и распространяется в нашей стране. Ее можно назвать «полууртекстом», где обозначения автора и редактора напечатаны разным шрифтом. В 1937 году появилось очень распространенное у нас издание гайдновских сонат под редакцией К. Мартинсена. В 1960-1966 годах издательство «Музыка» выпустило три тома избранных сонат Гайдна под редакцией Л. И. Ройзмана; это в своей основе уртекст, научно выверенный и корректный. Процесс издания гайдновских клавирных уртекстов нарастает лавинообразно: в США, Германии, Венгрии, Австрии выходят все новые издания. Среди этих редакторских работ выделяется «Венский уртекст» клавирных сонат Й. Гайдна Кристи Лэндон (Австрия, 1964-1966 гг.). БадураСкода охарактеризовал его как «превосходное издание». Эта работа заняла почетное место в ряду достижений гайдноведения последних десятилетий.

Использование современных редакций клавирных сочинений Й. Гайдна в практической работе автоматически не гарантирует стильной интерпретации. Необходимо также слушать записи и концертные выступления, которые «с понятными оговорками можно рассматривать как своего рода «звучащие редакции»... Кстати, тот факт, что с 1930-х годов резко сократилось число редакций, принадлежащих выдающимся артистам, во многом объясняется наступлением «эры грамзаписи»: совершенство новых «музыкальных консервов» оказалось несравненно выше, чем «запись» своей трактовки при помощи редактирования текста». (А. Меркулов).

В завершение приведу слова А. Меркулова: «Практика интерпретации музыки Гайдна и Моцарта последних десятилетий, несмотря на все разнообразие, характеризуется в целом несомненным поворотом в сторону усиления историчности трактовок, все большего использования исторически

точных, исторически обусловленных исполнительских средств. Активно развивается процесс дальнейшей деромантизации исполнительского стиля, тенденция к все большей его «классицизации». Значительно суше и звонче стал пианизм, динамика стала существенно тоньше, агогика – строже, яснее прорисовываются штрихи, применение педали резко ограничилось и т. д. Тенденции исторического свойства проявляются и в передаче импровизационной манеры игры, свойственной исполнительской культуре XVIII века».

Однако, возрождение « первоначальной подлинности» не должно исключать собственную инициативу исполнителя, личное сотворческое начало. У мастеров в понятие стилевой интерпретации входит в первую очередь выявление содержания, реализация неповторимого образного мира композитора в процессе бережного и точного воспроизведения авторского текста. Нотный текст – главный, но не единственный источник знаний о произведении. Изучение вне текстовой информации необходимо для правильной дешифровки текстов, продуктивной работе воображения, интуиции и включает в себя: знакомство с личностью композитора, его психическим строем и обстоятельствами, сопутствующими созданию произведения, проникновение в «дух эпохи», нахождение родственных связей в смежных искусствах.

На что обратили внимание в работе над сонатой в большей мере:

- 1) работа над звуком. Соната исполняется цепкими пальцами, с ощущением кончиков пальцев. Звук ясный, не поверхностный, одновременно не форсированный. Главная тема исполняется плотным звуком, шагом, с опорой на каждый звук.
- 2) ритмическая точность и единство темпа, осознание формы, сквозное развитие сонаты.
- 3) представление образа. Характер сонаты убедительный (всё время убеждать).
- 4) вторая часть сонаты - это «разговор» двух рук, причём партия левой руки здесь «ключевая». Так же необходимо «послушать» в партии левой руки бас на ноте «си».

Подведем итоги:

Музыка - неотъемлемая часть человеческой культуры. На протяжении всей истории развития человечества музыка использовалась в качестве обязательного атрибута элитного гармоничного воспитания детей. Примечательно, что повышение роли музыкальных занятий обычно происходило в моменты наивысшего духовного и культурного расцвета цивилизаций, в периоды подъема в обществе общегуманистических идей и ценностей.

Общеразвивающий эффект занятий на музыкальном инструменте: формирование вкуса, художественных потребностей, положительных моральных качеств показали также другое, еще более ценное качество музыкальных занятий – способность влиять на общие интеллектуальные возможностями личности – мышление, речь, абстрактное и пространственное воображение, и даже на физиологические особенности работы мозга.

«Музыка — лучший педагог, который меняет способы мышления, а не преподносит готовые знания; она учит мыслить - мозг, воспитанный музыкой, сам сможет взять все, что ему нужно» (Д.Кирнарская).

Большое положительное значение имеет также тот факт, что в музыкальной деятельности интеллектуальные процессы тесно переплетаются с эмоциональными, а эмоциональный компонент, как известно, является важной составляющей творческого мышления и входит в мотивационную структуру познавательной деятельности.

Удивительный общеразвивающий эффект занятий на музыкальном инструменте можно объяснить также существованием тесной взаимосвязи между развитием руки человека и его мозгом. Известно, что и в филогенезе, и в онтогенезе развития человека именно совершенствование ручных действий, их приспособление к условиям трудовой или игровой деятельности, тем или иным предметам и инструментам является стимулятором формирования и развития мышления. “Есть 3 особые, активнейшие, наиболее творческие участки мозга, - писал В.А.Сухомлинский, - которые пробуждаются к жизни благодаря соединению процессов абстрактного мышления и тонкой, мудрой работой рук. Если такого соединения нет, эти отделы мозга превращаются в тупики. Важно, что связь

руки и мозга имеет двусторонний характер: "...при любом двигательном тренинге, будь то гимнастическое упражнение или разучивание фортепианного этюда, упражняются не руки, а мозг" - это положение, по мнению Н.А.Бернштейна, должен хорошо осознать каждый педагог.

Музыкальные занятия создают также особые условия для скорейшего формирования у обучающихся интеллектуально-трудовых умений и навыков, а также соответствующих волевых качеств - таких, как целеустремленность, настойчивость, самостоятельность, решительность, выдержка и дисциплинированность.

1. Музыкальное мышление, являясь частью общего мышления, естественно подчиняется основным закономерностям последнего. При этом его специфика проявляется в оперировании музыкальными информационными единицами, обусловленными интонационной природой музыкального искусства, образностью, семантикой музыкального языка, композиционной и драматургической логикой и т.п.

2. Мыслительная деятельность человека не сводится только к процессам анализа и обобщения чувственных впечатлений, она связана и с практической деятельностью. Музыкальное мышление, познавая действительность, творит новую реальность в виде материальных интеллектуальных продуктов – нотных и акустических текстов, которые становятся достоянием музыкальной культуры.

3. Музыкальное мышление, осуществляющее познание и создание музыкального бытия, охватывает внутренний мир человека. В нем совершается духовный процесс поиска смыслов. Музыкальные информационные элементы, составляющие содержание музыкального мышления, обуславливают его функционирование, но не являются главной целью его деятельности. Познавая и создавая музыкальный мир, человек создает и познает, прежде всего, самого себя. А значит, он творит свой собственный духовный мир.

Умственное развитие ребёнка зависит от определённых факторов:

1. Генетические факторы. Имеется ввиду та наследственность, которую ребёнок получает от родителей при рождении. От этих факторов немало зависит уровень, качество и направление интеллектуального развития ребёнка.

2. Факторы, которые возникают во время беременности матери. То, какой образ жизни был у беременной, отражается на умственном развитии ребёнка. К примеру, задержке умственного развития будущего ребёнка могут влиять:

- неполноценное питание
- недостаток йода в организме матери
- болезни во время беременности
- приём лекарственных средств
- употребление алкоголя, наркотических веществ, табакокурение.

3. Факторы внешней среды. Нарушения в умственной деятельности малышей могут возникнуть вследствие:

- плохого питания детей
- недостатка общения
- ограничения двигательной и познавательной активности
- неполной семьи.

4. Фактор многодетной семьи. Исследования показали, что первенцы более умственно развиты в отличие от остальных детей в семье. Однако в многодетных семьях дети лучше развиваются в социальном плане: они легко приобретают навыки общения и быстрее адаптируются в обществе.

5. Фактор социального положения семьи. Дети из очень бедных семей не всегда радуют своей школьной успеваемостью родителей.

6. Фактор влияния школы. В большинстве общеобразовательных школ учителя до сих пор считают хорошим такого ученика, который спокоен, отвечает на вопросы так, как от него требуется, ничего не делает без спросу. Этим характеристикам не соответствуют дети с высоким творческим потенциалом: те, которые проявляют нестандартный подход к решению заданий. Только индивидуальный и личностно-ориентированный подходы к образованию будут стимулировать умственное развитие детей в школе сегодня.

7. Фактор личностных качеств ребёнка. На развитие умственных способностей влияет и то, каким характером и темпераментом обладает ребёнок. Вдумчивые дети внимательны к выполнению сложных задач, однако они не уверены в себе и боятся неудач. Легковозбудимые дети несколько поверхностны, но способны спонтанно проявлять творческие импульсы.

8. Фактор личностных качеств родителей. Хорошо, когда родители интеллектуально развиты, успешны, уверены в себе, любят свою работу: в таких условиях дети быстрее развиваются. Однако это не главное условие для того, чтобы вырастить умного ребёнка. Главное в воспитании — забота родителей и вера в силы детей.

Один из ведущих современных исследователей интеллекта Говард Гарднер определяет интеллект как “биопсихологический потенциал для обработки специальных видов информации определенным образом”.

Всего интеллектов Г. Гарднер выделяет восемь:

- **Лингвистический.** Способность оперировать словами как устно, так и письменно.
- **Логико-математический.** Способность оперировать числами и мыслить рационально.
- **Визуально - пространственный.** Восприимчивость к цвету, форме, линиям, и отношениям между объектами в пространстве, способность выражать свои идеи графически.
- **Телесно – кинестетический.** Умение использовать тело для самовыражения, передавать эмоции и чувства движениями. Оптимальное использование телесных ресурсов, способность “работать руками”.
- **Музыкальный.** Способность воспринимать музыку, оценивать ее, создавать музыку, исполнять. Способность легко запоминать и воспроизводить мелодии, чувствительность к ритму.
- **Натуралистический** интеллект связан с чувствительностью, внимательностью и интересом к определенным характеристикам окружающего мира, способностью замечать различия между объектами в мире природы. В современном обществе потребления интеллект натуралиста позволяет нам ориентироваться в безграничном количестве разновидностей товаров.
- **Межличностный.** Умение различать настроения, мотивы, намерения и чувства других людей. Способность эффективно общаться с другими людьми вербально и невербально.
- **Внутриличностный.** Четкое видение себя, понимание своих сильных и слабых сторон, ограничивающих убеждений, мотивации, настроений, желаний. Высокий уровень самоконтроля, понимания себя, самооценки.

Список используемой литературы:

- 1)А. Алексеев Методика обучения игре на фортепиано.
- 2)А. Бирмак О художественной технике пианиста.
- 3)Л. Н. Оборин - педагог. Сборник статей.
- 4)Г. Нейгауз Об искусстве фортепианной игры.
- 5)Е. Либерман Работа над фортепианной техникой.
- 6)М. Фейгин Мелодия и полифония в первые годы обучения фортепианной игре.
- 7) П. БадураСкода К вопросу об орнаментике Гайдна.
- 8) П. БадураСкода Интерпретация Гайдна.
- 9) М. Барينوفا Очерки по методике фортепиано.
- 10) Ю. Кремлев. Краткие заметки о гайдновских клавирных сонатах.
- 11)А.Меркулов Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации.
- 12)Я.Мильштейн Стилистические особенности исполнения сочинений Гайдна.
- 13) Л. Ройзман Фортепианное творчество Й. Гайдна.
- 14)Г. Цилхер Предисловие к изданию клавирных сонат Гайдна.
- 15)К. Мартинсен Предисловие к изданию клавирных сонат Й. Гайдна.
- 16) М. Друскин Очерки. Статьи. Заметки.
- 17)В. Ландовска О музыке.
- 18)С. Фейнберг Пианизм как искусство.
- 19) Л. Баренбойм Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства
- 20)Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано.
- 21) Интернет- ресурсы.

22) *Федорович Е. Н.* Нейропсихические особенности музыкального мышления.