**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования Детская школа искусств Музыкальное отделение № 1**

**Методическая разработка на тему:
«Развитие музыкального мышления как способ совершенствования исполнительского мастерства у детей»**

 Работу выполнила

преподаватель по классу фортепиано

 Бердянская Ирина Анатольевна

г. Камышин,
2019г.

**Введение.**

 В последнее время в среде профессиональных музыкантов и специалистов музыкального искусства возрос интерес к проблемам художественного мышления. Это понятно и закономерно: важнейшая задача науки об исполнительстве состоит в том, чтобы, раскрывая закономерности музыкального игрового процесса, можно было бы своевременно намечать наиболее перспективные пути воспитания художественного и музыкально-технического мастерства обучаемых, успешно реализовывать намеченное.

 Понятие «музыкальное мышление» не получило еще, к сожалению, статуса строгого научного термина, не только потому что недостаточно изучено, но и потому что оно отличается собственно от понятия «мышления». Вместе с тем, его достаточно широкая распространенность в научной практике, наряду с понятиями музыкальной мысли, логики, языка не является случайной и отражает интуитивно верное убеждение в том, что музыкальное исполнительство есть особый вид интеллектуальной деятельности, близкой к мышлению и, наряду с этим, протекающей в иных формах и по другим законам.

 Изучение продуктов музыкальной деятельности, в связи с которыми сложились и методы исторического и теоретического музыкознания, играет заметную роль в исследовании музыкального мышления. Однако если учесть, что последнее представляет собой процесс, связанный с созданием и восприятием музыкальных произведений, т.е. являет собой разновидности продуктивного мышления, то, очевидно, существующие методы нельзя считать достаточными. Необходима разработка новых методов, которые позволили бы перейти черту, отделяющую готовое произведение от процессов его создания, восприятия и воспроизведения.

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

 Вопросу развития мышления и получения знаний немаловажное значение придается и в музыкальной педагогике. Еще в конце прошлого века в методических пособиях В.П. Гутора, С.Т. 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 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, С.Е.Фейнберг, Г.Г. Нейгауз, а также их ученики своей исполнительской и педагогической деятельностью доказали верность педагогическому принципу, утверждающему необходимость развития музыкального мышления, расширение кругозора, эрудиции учащихся.

**Развитие музыкального мышления.**

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 и интонании.Именно интонация является первоосновой музыкально-эстетического переживания. «Музыка интонация» - гласит классическая формула В. Асафьева. В понятие «интонация» входит понимание содержания музыки, средств музыкальной выразительности, т.е. осознание интонационной основы, характерной для музыки вообще и для стиля каждого композитора в частности.

 Музыкальное мышление подразумевает осмысление логики организации различных звуковых структур, умение оперировать музыкальным материалом, находить сходства и различия, анализировать и синтезировать, устанавливать взаимосвязи.

 Музыкальное мышление– переосмысление и обобщение жизненных впечатлений, отражение в сознании человека музыкального образа, представляющего собой единство эмоционального и рационального. Музыкальное мышление включает в себя анализ и синтез, сравнение и обобщение. Интеллектуальное развитие учащихся не может быть достигнуто только увеличением объема знаний, существенное значение приобретают овладение приемами умственной деятельности. Анализ и синтез дают музыканту возможность проникнуть в сущность произведения, глубоко понять его содержание, точнее оценить его выразительные возможности, а также способствуют развитию мышления, приучают к критическому построению выводов.

 Большое значение в музыкальном обучении имеет сравнение, сфера влияния которого безгранична. Педагог использует сравнение в процессе сообщения знаний, учащийся – овладевая ими. 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.

 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. Таки образом, прием сравнения является основным для приобретения новых знаний. Развитие музыкального мышления осуществляется в процессе усвоения 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, - утверждал С.И. Сашинский, - тем более они обогащают наше воображение, углубляют понимание, тем, естественно, богаче будет исполнение, тем с большим увлечением и любовью мы будем работать над ним, и тем убедительней будем играть» (9,44).

 Г.Г. Нейгауз всегда подчеркивал значение теоретической работы над произведением, подробного анализа, 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 результативного 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 продуктивному 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 заслуживает вопрос стиля композитора, чьи произведения изучаются. 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. 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 суждений, 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).

 Музыкальный жанр включает в себя круг образов, определенное идейно-художественное содержание, воспроизводящееся в музыкальных произведениях и являющееся характерным для каждой исторической эпохи. Для раскрытия содержания музыкальных произведений необходимы подробные знания о музыкальных жанрах.

 Без осмысления логики развития музыкального произведения, его структуры 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. В.А. Цуккерман писал: «Как никакой другой элемент, гармония выявляет общую логику музыкального развития» (5,240). И далее авто 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 стилистического языка различных композиторов, тем самым развить свои интеллектуальные возможности. Исходя из этого можно сделать вывод: понятие «гармонический язык произведения» является существенным компонентом музыкального мышления.

 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 этого можно сделать 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.

 Системность, как один из основных принципов обучения, также является основным и для музыкального обучения, в т.ч. фортепианного. Постоянное приобретение новых знаний, умение применять их на практике, вовлечение основных мыслительных процессов – все это способствует результативному развитию интеллектуальных возможностей учащихся.

 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, расширению кругозора учащихся на занятиях в инструментальном классе.

**Технология педагогического опыта.**

Условно работу над музыкальным репертуаром можно разделить на три этапа. На первом этапе целесообразно общее ознакомление с музыкальным произведением, его содержанием, логикой развития музыкальной мысли. По мнению А.Б. Гольденвейзера, перед тем как приступить к разучиванию произведения, необходимо составить себе общее представление о его характере, форме и содержании, о тех задачах, которые ставит перед собой композитор. Для осознанного общего восприятия музыкального сочинения, для объективного постижения его художественного образа необходимо усвоить знания стиля, музыкального жанра исторической эпохи, а также 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.

 Теоретики-музыканты (А.Н. Серов, Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман и др.) настоятельно рекомендуют использовать метод целостного анализа для раскрытия содержания музыки через смысловую сторону, что неизбежно влечет необходимость приобретения новых знаний. Постижение 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 без выявления внутренних смысловых сторон позволяет вслед за выделением частностей сочетать их друг с другом в нашем сознании, объединять их в единое целое.

 Выдающийся педагог С.Е. Фейнберг считал, что для изучения стиля композитора следует заниматься 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 И.А.Чайковского только выиграет от знакомства с его романсами, симфониями, операми.

 Для раскрытия содержания музыкального произведения и его звукового воплощения необходимы знания стилевых особенностей композитора, т.к. 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 музыку. Французский галантный стиль, или «рококо» ярко отражает эстетические воззрения светского общества того времени, характерное для него стремление к изяществу, вычурности, витиеватости, миниатюризму. Стилевые черты рококо нашли свое выражение в живописи, литературе, поэзии, а также в музыкальном искусстве, в творчестве композиторов – клавесинистов Ф. Купера, 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 особого 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 XVIII века является Д. Скарлатти. На примере его сонат необходимо показать характерные черты итальянской клавесинной музыки в целом и повести 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 стилевые 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.

 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 прелюдиях Шопена, возможно иметь достаточно полное представление о стиле композитора, в творчестве которого находит 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 чувств.

 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 произведении. Использование этого метода влечет за собой необходимость приобретения знаний о законах музыкального искусства, о взаимосвязи прошлого и настоящего в культуре, о философско-эстетических взглядах той эпохи, в которую жил композитор. Например, рационально 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.

 Над фортепианными сонатами Бетховен работал всю жизнь, и нет эмоциональных состояний, конфликтов, столкновений чувств, которые не нашли бы в них отражения. Именно сонатная форма раскрывает 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, 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, что, в свою очередь, положительно воздействует на интеллектуальное развитие учащихся. Целостный анализ музыкального сочинения может быть произведен с различной степенью полноты и детализации.

 На втором этапеработы 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. Большое значение 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 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 большую роль играет осмысление всей его структуры и каждой части в отдельности, охват музыкальной формы в целом. 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 глубоко усвоения сведений о музыкальной форме, возможно, рекомендовать метод обобщения*,* т.е. нахождения общих черт аналогичных музыкальных форм у разных композиторов. Например, произведения в простой двух-трехтактной 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 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 слушания фортепианной фактуры. Метод гармонического анализа сложных частей произведения способствует 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. Исходя из этого, 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.

 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 небезразлично, - писал С.И. 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, по мнению Б.М. Теплова, требуется 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, внемузыкальным источникам: по биографии Бетховена, его письмам, записным книжкам, по той философской литературе, которую он изучал. И для того, кто знаком с интеллектуальной атмосферой, в которой жил и творил Бетховен, его произведения становятся выражением не просо эмоционального содержания, но и больших философских мыслей». 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.

 Углубленное и разностороннее изучение музыкального произведения открывает учащемуся пути к 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, 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, - писал 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).

 Таким образом, целесообразно рекомендовать для третьего этапа метод комплексного анализа исторической эпохи. Чем большей эрудицией обладает учащийся в вопросах искусств данной эпохи, чем глубже и разносторонне 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 интерпретациимузыкального 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 иллюстрации, изложенные в красочной эмоциональной словесной форме, способные обогащать и творчески направлять процесс работы над музыкальным произведением. Применение метода художественного сравнения требует от учащихся 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.

**Заключение.**

Музыкальное мышление, от проникновения в выразительный подтекст интонации и восприятие ее как смысловой единицы музыкальной речи, через освоение логической и конструктивной организации звуковых структур (Б. Асафьев) приводит к пониманию музыки как осмысленной речи, к восприятию звуковых образов, переживаемых эмоционально и интеллектуально, и к соотнесению их со своим «музыкальным багажом». Отсюда задачи «учить бесконечному вслушиванию в музыку» (К.Н. Игумов), «воспитывать думающий слух» (Ф.М. Блуменфильд).

Список литературы:

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2 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. Мазель 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., Л., 1947
9. Психология усвоения знаний. Вып. 61// Труды института психологии.- М.,1954
10. Теплое Б.М. психология музыкальных способностей. – М., Л., 1947
11. Савшинский С.И. работа пианиста над музыкальным произведением. – М., 1964
12. Михайлов М.П. 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