

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Каратузская детская школа искусств»

**Методическая разработка**

**«Компоненты музыкального мышления и средства, побуждающие их  
зарождению и развитию»**

Выполнила преподаватель  
I категории  
фортепианного отделения  
Ильина Татьяна Юрьевна

2020 г.  
с. Каратузское

## **ВВЕДЕНИЕ**

Рассматриваемая тема является одной из самых значительных и важных в педагогике и психологии сегодня. Это вопрос о развитии музыкального мышления человека и о различных уровнях его проявления. Самое главное, какое влияние на это оказывает целенаправленное развитие творческого потенциала ребенка, каким образом, развивая воображение, обогащая духовный и культурный уровень можно влиять на эффективное формирование процессов мышления.

## **ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ.**

Общепринятого определения для понятия «музыкального мышления» не существует. Понятие «музыкальное мышление» не получило к сожалению статуса строгого полученного термина, не только потому что недостаточно изучено, но и потому что оно отличается собственно от понятия «мышления». Область понятий и логических операций, относящихся к категории «мышления» играет известную роль, как в процессе создания музыкального произведения, так и при его восприятии, тем более при его исполнении. Однако ясно, что не это определяет специфику музыкального мышления.

Понятие музыкальное мышление достаточно широко распространилось в практике наряду с понятиями музыкальной мысли, логики, языка это не является случайным и отражает интуитивно верное убеждение в том, что музыкальное исполнительство есть особый вид интеллектуальной деятельности, близкой к мышлению. Трудности заключаются в том, что исследование «музыкального мышления», его составных частей требует комплексного подхода, применение разнообразных методик.

В «музыкальном мышлении» наблюдаются все признаки мышления как такового, кроме одного: в «музыкальном мышлении» в предлагаемом здесь понимании отсутствует сознательная составляющая: различие сходного и несходного, анализ звучащей информации и синтез представления о звучащем происходят бессознательно. Музыкальной мыслью слушателя, сигналом слушаемого оказывается нечто на понятный язык непере译имое, а именно: более или менее адекватное воссоздание чувственного объекта, уже однажды созданного композитором.

Такое воссоздание требует владения некими закономерностями, при помощи которых чувственная информация переходит в осмысленное целое, иначе говоря, владения музыкальным языком.

Развитие «музыкального мышления» ребенка является не целью, но средством для постижения музыкальной культуры. Развитого музыкального слуха для этого недостаточно. 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».

Способностью к постижению музыкального языка и к развитию «музыкального мышления» обладает любой ребенок. Одного лишь слушания музыки и чтения соответствующей литературы, одних лишь занятий на музыкальном инструменте и даже сольфеджио в традиционном понимании для этого недостаточно. В.Б. Брайнин в статье «Зачем следует развивать музыкальное мышление ребенка» пишет, что «Этот когда-то эффективный подход к музыкальному развитию ребенка уже не в состоянии решить стоящие перед нами задачи». Он считает, что этот устаревший подход может даже отбить у обучаемого интерес к музыке, поскольку восприятие не может поспевать за поступающей информацией. Нужен нетрадиционный и в то же время комплексный подход, учитывающий современные представления о законах восприятия.

Так называемое систематическое детское гуманитарное образование воспроизводит в учебном процессе структуру уже готового знания. Знание невозможно передать механически, оно должно быть самостоятельно постигнуто. Само слово «учащийся» предполагает, что человек учится сам. Человек ищет и усваивает новое только благодаря интересу. Таким образом, задача учителя – пробудить интерес и указать направление поиска. Воспроизведение же структуры готового знания в неподготовленное для этого сознание не может пробудить интереса у ребенка. Как обычно выстраивается курс музыкальной литературы в музыкальной школе. Всевозможная музыкальная история – информация систематизируется хронологически и Бах-Моцарт и т.д. или по жанрам симфония- оперы и т.д. Но учащиеся во-первых, обычно не представляют себе предмета в целом, а получение абстрактных знаний неинтересно, во-вторых у учащихся ещё нет того запаса слуховых впечатлений который только и может быть подвергнут систематизации – подвергать же систематизации некие до поры до времени «не озвученные» музыкальные знания не продуктивно. Интерес же может возникнуть лишь в том случае, если музыка будет произнесена сквозь себя, услышана внутренним слухом.

Мышление – суть знания в действии. В процессе обучения игре по фортепиано создаются оптимальные условия для систематического пополнения «багажа» знаний. Исключительно велики в этом отношении возможности фортепианной педагогики, которая позволяет соприкоснуться с разнообразным репертуаром. Познавательные ресурсы фортепианного музицирования не исчерпываются лишь пианистическим репертуаром. С помощью рояля узнается и усваивается любая музыка. Рояль, говоря словами Г. Нейгауза, «самый интеллектуальный из всех инструментов, на нем можно исполнять всё, что называется музыкой». То знание определенного музыкального материала – основных закономерностей музыкальной речи и обязательная предпосылка музыкального мышления. Но знания о музыке не просто дают толчок тем или иным мыслительным операциям, они формируют их, определяют их структуру и внутреннее содержание.

Истоки музыкального мышления, если рассматривать их в генетическом плане, восходят к ощущению интонации. Это исходная субстанция «Музыка – интонация» – лаконичная формула Б. Асафьева. Первая функция

музыкального мышления – интонационная. Интонация – есть «главный проводник» музыкальной содержательности, музыкальной мысли. Все мелодия, гармония, ритм имеет интонационную основу. Поскольку мышление во всех его разновидностях ведет начало от ощущения к мысли, необходимо признать ощущение музыкальной интонации своего родом сигналом к любым музыкально мыслительным действиям. Лишь когда интонация обработана, сведены в ту или иную систему, лишь тогда они обретают возможность трансформироваться в язык музыкального искусства вне музыкальной логики, выявляющей себя через широкий комплекс средств т.к. форма, лад, гармония, метроритм и т.д.

Осмысление логики организации различных звуковых структур от простейших до сложных – вторая функция музыкального мышления. 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. Только проникновение в выразительно-смысловой подтекст интонации с одной стороны и осмысление логической организации звуковых структур с другой, создает в своем синтезе музыкальное мышление в подлинном смысле этого понятия. Мышление в таком случае представляет собой отражение в сознании человека музыкального образа, понимаемого как диалектическое единство рационального (логического) и эмоционального.

Основополагающие функции музыкального мышления – интонационная и конструктивно-логическая. Только их сплав, органическое обтекание и взаимодействие делает художественно полноценными процесс музыкально мыслительной деятельности человека, которая обобщает и синтезирует эти функции.

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.

Классическая формула В.Г. Белинского «искусство есть мышление в образах» находит в музыке полное обоснование. Музыкальное мышление оперирует образными категориями и не может не иметь ярко выраженной эмоциональной окраски. Вне эмоций нет музыки и следовательно и музыкального мышления. Оно связано с миром чувств и переживаний человека и эмоционально по самой своей природе.

Музыкальное мышление при всем его своеобразии суть «человеческое единое мышление вообще, проявляющееся в специфической области музыки» – пишет Ю. Кремлёв в книге «Очерки по эстетике музыки» из этого следует, что музыкальное мышление подпадает под воздействие общих закономерностей, регулирующих протекание интеллектуальных операций у человека.

Отсюда следует, что формирование соответствующих представлений и понятий - важная задача педагогики музыкального мышления.

### **ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА ПО РАЗВИТИЮ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ УЧАЩИХСЯ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО.**

Любое обучение в той или иной степени обращается к умственным способностям учащегося. Как же обстоит дело с интеллектуальным воспитанием в ходе обучения игре на фортепиано?

То, что в других учебных дисциплинах является совершенно очевидным, в художественных на первый взгляд далеко не так ясно. Однако посредством более глубокого анализа можно достаточно четко установить, какие требования предъявляет, например, именно преподавание игры на фортепиано к развитию мышления. Уже только для того, чтобы воспроизвести простую нотную запись, учащийся должен потратить гораздо больше духовной энергии, чем это может потребоваться в большинстве других, обычных для его возрастной группы, процессов мышления. Необходимо подчеркнуть, что читать ему надо одновременно и звуковысотный и ритмический рисунок - но на двух нотоносцах сразу; к тому же он должен успевать следить за правильными пальцами, артикуляцией, фразировкой и динамикой, и все это в сочетании с моторной деятельностью, протекающей для каждой руки отдельно. Такое напряжение требует от учащегося максимальной концентрации сил и поддерживает его духовную активность. Да и сам по себе характер этой дисциплины исключает любое пассивное участие в процессе обучения. Разумеется, здесь, как и всегда, поступательное движение необходимо вести от простого к сложному. Так постоянно вводятся новые элементы: различные виды удара, более сложные ритмы, дифференцированная динамика, педализация и агогика. Постоянно усложняется нотное письмо в связи с появлением новых тональностей, новых знаков и итальянских обозначений. Разучиваемые композиции удлиняются и усложняются как с точки зрения формы, так и в отношении гармонии. При этом важно с самого начала заставлять ученика мыслить самостоятельно и выполнять простейшие задания, такие как определение тональности и размера, нахождение трудных мест и способа заучивания. Более сложные - вплоть до анализа формы и гармонии, самостоятельного выбора аппликатуры или педализации. В области музыкально-теоретического обучения материал также дается очень постепенно от простых 2-х и 3-х размеров, например к сложным размерам, от знакомства с простым интервалом к сложным аккордам. Здесь ситуация усложняется тем, что приходится оперировать в основном понятиями абстрактными, весьма далекими от детского мышления. Правда, отправной точкой является практический музыкальный опыт, однако необходимо иногда шагом подводить учащегося и к общим абстрактным суждениям, что особенно важно при объяснении основ гармонии.

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.

Рассмотрим те личностные качества учащегося без формирования которых невозможно достичь оптимальных результатов в фортепианной игре, развитии музыкального мышления.

1. Основное качество, стимулирующее все остальные – воля. Предпосылкой развития воли является заинтересованность, вызывающая как прямое следствие потребность в действии.

2. Следующее качество – внимание, т.е. способность концентрироваться. Лишь немногие специальности требуют от ребенка с самого раннего возраста применение столь большого объема труда, как обучение игре на фортепиано. Преподаватель должен заинтересовать ученика, чтобы пробудить интерес к заданиям. Заинтересованность пробуждает волю к деятельности.

3. Необходимо работать над развитием самостоятельности мышления с первых же уроков. Надо направлять, наставлять, а не требовать. В начальной стадии обучения основу работы по развитию самостоятельного мышления образуют наводящие вопросы преподавателя и ответы ребенка.

С развитием этой способности следует создавать ситуации позволяющие учащемуся интенсивно и активно участвовать в уроке и задумываться над качеством звука и способом его извлечения на рояле. Точно так же и в области трактовки произведения для развития критического и самостоятельного «мышления» полезно предоставлять учащемуся возможность выбора одного или нескольких вариантов интерпретации, предложенных педагогом.

С воспитанием самостоятельного мышления связано ещё одно требование: начиная с простейших комбинаций на клавиатуре, учащийся должен уметь самокритично прослушать свою игру, своими словами оценить её.

Преподаватель, который придает значение приведенных выше проблем:

- 1) пробуждение интереса к музыке;
- 2) логичное и интересное определение цели труда;
- 3) четкое обозначение средств к достижению цели;
- 4) широкое развитие способности воображения, особенно слуха, логики мышления и прежде всего развитие способности концентрироваться;
- 5) самостоятельное и критическое мышление в процессе труда за инструментом может постепенно приучить ребенка к систематическому труду.

Уровень развития музыкального мышления прямо зависит от качества овладения соответствующими понятиями, содержательности и емкости последних.

Следует отметить, что опыт, приобретаемый через исполнение музыки особенно ценен. Сухомлинский писал «Есть особые, активные, наиболее творческие участки мозга, которые пробуждаются к жизни благодаря соединению абстрактного мышления и тонкой, мудрой работы рук. Если такого соединения нет, эти отделы мозга преобразуются в тупики». Если соединяются усилия ума и рук информация идет двумя непрерывными встречными потоками от рук к мозгу и от мозга к рукам.

Структура музыки (её мелодическое, полифоническое, гармоническое, метроритмическое, тембра динамическое и иные особенности) – будучи воспроизведена в исполнении конкретизируя, - наполняется реальным музыкальным смыслом.

Задача исполнителя – воссоздать на инструменте звуковой образ. Это предполагает проникновение в выразительно-смысловую сущность музыкальных интонаций и осознание конструктивно-логических принципов организации материала. Исполнитель не должен игнорировать жанровую и стилистическую специфику (стиль композитора, общность признаков определенной исторической эпохи).

Нельзя забывать и о том, что интеллектуальные операции музыканта-исполнителя имеют ярко выраженную эмоциональную окраску. Современная наука подчеркивает, что эмоции и чувства играют важную роль в структуре мыслительных действий человека.

Исполнение музыки неизбежно активизирует музыкальное мышление.

Разговаривая и рассуждая с учащимся на равных, в то же время нельзя забывать, что перед нами ребенок, а ребенку свойственно конкретное мышление.

Поэтому каждая музыкальная задача должна быть выражена непосредственно в звуке, темпе, ритме и соответствующих игровых приемах. Говорить лучше меньше, но сказанное должно быть ясным, конкретным и метким.

Например, определив характер и настроение пьесы, нужно сразу же найти звуковую окраску, пульс, движение элементарные нюансы, а также технические средства, вытекающие из характера пьесы и помогающие ярче раскрыть ее образное содержание. Это и будет работой над художественно-музыкальным образом и над приобретением игровых приемов конкретно увязанных с музыкальной задачей.

Учащемуся хочется получать от музыки удовольствие и радость, но он не согласен достигать этого ценой однообразной работы. Избавить его от ощущения однообразия важная задача в педагогической работе этого периода.

И путь к этому один – научить ребёнка работать за инструментом, т.е. наполнить процесс разучивания осмысленными заданиями. Только на этой основе можно развить концентрацию внимания и привить интерес не только к результату, но и к самому процессу работ.

Большое значение для развития музыкального мышления имеют навыки разбора и чтения нот. Так как происходит наполнение смыслом процесса разучивания, концентрация внимания и слуховой контроль. Хотелось бы подчеркнуть роль мышления и необходимость его развития для успеха в решении поставленных выше задач. Надо воспринимать нотный текст сразу группами по 2-3 ноты, как они укладываются в мотивы, такты. Далее следует развивать навыки непрерывного чтения нот (непрерывного внимания). Решая эту задачу, необходимо преодолеть инертность мышления, свойственные ребёнку, надо добиться длительной концентрации внимания и плавной непрерывности мышления, идущего вперед движения рук.

Игра в четыре руки должна продолжаться в течение всего времени обучения, постепенно охватывая интересный материал оперных и других произведений. Надо развивать способность охвата произведения в целом, это очень расширит музыкальный кругозор учащегося.

К сожалению, воспитанию самостоятельности музыкального мышления учащихся в сегодняшнем массовом обучении уделяется ещё очень мало внимания.

Надо сказать, что формированию самостоятельности мышления учащегося особенно препятствует ещё широко распространенная практика обучения, при которой общий, теоретически не подкрепленный педагогический показ (натаскивание), используется как единственный метод обучения. Механическое копирование ведет к хронической пассивности исполнительского мышления. Современные научные исследования позволяют сделать вывод, что ключевым условием формирования музыкальных способностей и умений является развитие полной самостоятельности музыкального мышления исполнителя умения свободно действовать в уме. Однако самостоятельное музыкальное мышление не сводится лишь к высокому уровню развития внутреннего слуха. Как более широкое и сложное явление оно позволяет исполнителю не только внутренне представлять звуковые образы произведения, но и мысленно оперировать этими образами. Прорабатывать их с различными исполнительскими установками (медленно, заострять ладовые созвучия, акцентируя внимание на функциональных тяготениях гармонических последований). 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.

Умению работать без инструмента придавали раньше большое значение. В книге С. Хентовой «Артур Рубинштейн» приводится цитата композитора «...Технику я отрабатываю за столом. Могу заниматься в кинематографе. Иногда... возвращаясь из кино, чувствую, что заметно усовершенствовался в гаммах».

Еще Т. Лешетицкий советовал из каждого часа занятий реально играть не более 20 минут, посвящая все остальное время анализу и продумыванию дальнейшей работы.

Г. Цыпин в статье «Обучение игре на фортепиано» - пишет: «музыкальное мышление – сущность, структура основы формирования и развития, любая интеллектуальная деятельность всегда уходит своими истоками в знания о предмете».

Известный психолог П. Блонский в статье «Память и мышление» писал: «мышление опирается на усвоенные знания и если нет последних, то нет и основы для развития мышления».

Разумеется, мера развитости музыкального мышления, качественная характеристика последнего определяются не только объемом умственных знаний. Тем не менее, можно сделать вывод: чем шире разнообразие общие



специальные познания, тем благоприятнее перспектива развития музыкального мышления.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В заключении несколько дополнительных методических советов в связи с воспитанием активного, самостоятельного мышления у учащихся.

1. Активизация творческой инициативности – приобщение учащегося к пристальному, неотрывному вслушиванию в свою игру. Надо научить его слушать себя, переживать свершающиеся в музыке процессы.
2. Выработка умения инициативно, творчески, созидательно заниматься на музыкальном инструменте. Эта задача принадлежит к разряду основных кардинальных в деятельности преподавателя фортепиано. Урок в классе конструируется как своего рода прообраз домашних занятий учащегося.
3. Одна из характерных примет развитого подлинно самостоятельного мышления молодого музыканта способность критически относиться к собственной профессиональной деятельности.
4. «Творчеству научиться нельзя – справедливо полагает Л.А. Баренбойм, – но можно научить творчески, работать».

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978
2. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974
3. Баринова М.О. развитии творческих способностей ученика Л., 1961
4. Бернштейн Н. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966
5. Восприятие музыки: Сборник статей под редакцией В.Н. Максимова М., Музыка 1980
6. Выготский Л.С. Психология искусства М., Искусство 1986
7. Коган Г. У врат мастерства М., 1977
8. Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи, вып. 1.2. М., 1968, 1972
9. Коган Г. Работа пианиста М., 1979
10. Леонтьев А.Н. Некоторые проблемы психологии искусства // Избранные психологические произведения в двух томах. М., Педагогика 1983
11. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей М., Педагогика 1988
12. Тимакин Е. Воспитание пианиста М., 1989
13. Фейшн М. Индивидуальность ученика и искусство педагога М., 1975
14. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано М., 1984
15. Шмидт-Шкловская А.О. Воспитание пианистических навыков Л., 1971