**«Развитие гармонического мышления у учащихся старших классов Детской Музыкальной Школы (на примере Прелюдии №1 соч.43 Глиэра)».**

**Преподаватель фортепиано Серова Н.А.**

Одной из важнейших задач воспитания музыканта является становление и развитие ***музыкального мышления***.

Геннадий Моисеевич Цыпин определяет ***музыкальное мышление*** как отражение в сознании человека музыкального образа, понимаемого как совокупность рационального и эмоционального. Он пишет: музыкально мыслить – это значит раскрыть художественное содержание произведения, создать в своем исполнении музыкальный образ, через осмысление музыкальной формы и средств музыкальной выразительности.

Музыкальное мышление опирается на музыкальный слух.

***Музыкальный слух*** - это сложное явление, совокупность мелодического, архитектонического и гармонического мышления.

Гармоническое мышление опирается на ***гармонический слух***. Это способность к восприятию созвучий и их последовательностей.

По определению Бориса Михайловича Теплова, гармонический слух отвечает за умение слышать звуки по вертикали.

Таким образом, ***Гармоническое*** ***мышление*** опирается на способность музыканта воспринимать и воспроизводить многоголосную музыку, осуществлять слуховой анализ отдельных созвучий и их сочетаний.

Задача развития гармонического мышления особенно остро встает в старших классах. Здесь появляются новые исполнительские задачи, связанные с овладением более сложным репертуаром: сонатой австрийских классиков, развернутыми пьесами композиторов XIX-XX века (Григ, Лядов, Дебюсси, Скрябин, Прокофьев). Эти произведения требуют от ученика понимания тонально-гармонического взаимодействия частей (например, в разделах сонатной формы). Понимания красочной характеристики созвучий, и их сочетаний. В это период происходит развитие крупной техники: основанной на аккордах и арпеджио.

Именно таким требованиям отвечает фортепианная музыка Рейнгольда Глиэра, творческий путь которого происходит с конца 19 до середины 20 века. Музыка Глиэра привлекает непосредственностью лирического высказывания, напевным выразительным мелодизмом, красочностью гармонии. Мелодика пьес Глиэра часто подчинена гармонии, определяется и зависит от нее. Композитор активно использует аккордовые средства мажоро-минорной и хроматической системы, тонко применяет альтерацию, создавая цепь своеобразных и свежо звучащих гармонических сочетаний.

Яркая выразительность, эмоциональность пьес Глиэра делает их доступными для исполнения детьми, еще не достигших профессионального мастерства.

Такова и взволнованно-поэтичная Прелюдия №1. Ключевой задачей работы исполнения этого произведения является реализация гармонического плана, как ведущего выразительного и формообразующего средства.

Сегодня мы с учеником 7 класса Нуянзиным Константином покажем работу над этой Прелюдией. (Костя, исполни, пожалуйста.)

**Ход урока**

- Костя, что такое Прелюдия? (это короткое музыкальное произведение). - Костя, какую картину ты можешь себе представить, услышав это произведение? (картину природы…)

- А какое время года? (лето…)

- В какой тональности написано произведение? (Ре-бемоль мажор).

Выбор тонального плана не случайный. Многие композиторы видели музыку в красках. Например, Скрябин тональность Ре бемоль мажор ассоциировал с фиолетовым цветом, Римский-Корсаков с темноватым и теплым, Асафьев с красным заревом.

- Наше видение больше совпала с Римским-Корсаковым. Картина летней природы в теплых оттенках (**показ картины**).

Приподнято-взволнованную зарисовку природы нам показывает фактурное изложение произведения. Это короткие арпеджио, образующие единую гармоническую фигурацию, в которую вплетаются и басовый голос и мелодический.

Цельное исполнение такой фактуры требует соответствующей формы движения рук и определенного слухового внимания. В процессе работы над подобной фактурой развивается умение следить за тем, чтобы вступление другой руки было плавным, без толчков и проинтонированно. Плавно переходя с пальца на палец по звукам арпеджио, учащийся должен помогать себе мягким поворотом руки. Кисть сохраняет все время необходимую гибкость **(показ двух тактов).**

Работа над басов является основой, именно с него начинается мотив.

Поэтому, бас необходимо взять глубоким звуком, весом руки. Последующий звук берется тише и следующая звуковая цепочка по звукам аккорда, стремиться вверх к мелодической ноте (как бы надвигающая волна), к вершине новой гармонии, затем происходит откат. Фразировочные вилки интонируем как мелодию.

Любая мелодия состоит из фраз, а фразы из мотивов. Мотив состоит из двух тактов. Для того чтобы более точно найти мелодическую линую в данной гармонической фигурации, мы объединили ее в аккорды. Такой способ работы помогает выучить аппликатуру и лучше запомнить аккордовую последовательность (**показ 4 такта**).

- Давай проанализируем аккорды. Что мы слышим? Слышим чередование мажора и минора, происходит светотень.

Играя аккордами гармоническую фигурацию, мы более отчетливо, слышим мелодическую линию.

Отдельно проучивали бас и верхнюю мелодическую ноту вместе **(показ)**.

Применение ***педали*** дает возможность объединять звуки арпеджио в единую гармонию и сделать более красочным и образным произведение.

В двухслойной фактуре мелодию необходимо играть крепким 5,4 пальцем, а последующие звуки (начинка) внутри длинных мелодических нот.

Такая же фактура появляется и дальше. Две залигованные ноты – интонация вдоха.

Соло баса играть выразительно с опорой на 5 палец в левой руке.

***В средней части*** происходит смена фактуры. В правой руке – фон для мелодии. В левой руке - мелодия. Она выстроена по звукам аккордов. Для лучшего слушания гармонии – объединяли в аккорды. Необходимо гармонию слушать как мелодию.

Для нас составило трудность ярче и выразительно играть мелодию. Сделать соотношение между руками. Для этого попробовали представить звучание мелодии на кларнете, а фон в правой руке на скрипке. Еще вариант работы, правую руку играть на октаву выше.

Реприза такая же, как и первая часть. В конце репризы длительности более укрупнились, от восьмых перешли к четверным. От баса по звукам доминанты идет восходящее движение мелодии, постепенно замедляя и затихая, приходим к тонике.

**Заключение**

Таким образом, эта Прелюдия - яркий пример сочинения, работа над которым будет способствовать развитию гармонического мышления учащихся.

Костя, благодарю за работу, наш урок закончен.

# **Список литературы**

1. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1971. – 278 с.
2. Баренбойм, Л.А Фортепианная педагогика / Л.А. Баренбойм – М.: Классика-XXI, 2007. – 192 с.
3. Коган, Г. Работа пианиста / Г. Коган. – М.: Классика-XXI, 2004. – 204 с.
4. Мартинсен, К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К.А. Мартинсен. – М: Классика-XXI, 2003. – 120 с.
5. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога /Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
6. Основы педагогики музыкальной школы: Учеб. пособие / А. Лагутин. – М.: Музыка, 1985. – 143 с.
7. Теплов, Б.М. Психология индивидуальных различий / Б.М. Теплов // Кн: Избранные труды: В 2-х томах. – М.: Педагогика, 1985. – Т. 1. – 328 с.
8. Тимакин, Е.М. Воспитание пианиста / Е.М. Тимакин. – М.: Советский композитор, 1984. – 127 с.
9. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано / Г.М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.