Управление культуры администрации Старооскольского

городского округа

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение

дополнительного образования детей «Детская музыкальная школа №4»

**Методическая разработка на тему:**

**«Развитие музыкально-слухового воображения в классе фортепиано»**

Подготовила:

Иванова Светлана Валериевна

Преподаватель 1 категории

МБОУ ДОД

«Детская музыкальная школа № 4»

г. Старый Оскол

Старый Оскол, 2013

**Цель:** охарактеризовать основные методы развития музыкально-слухового воображения в процессе обучения и воспитания начинающего пианиста.

**Задачи:**

- Рассмотреть понятие музыкального воображения в психолого-педагогической литературе;

- Определить значимость музыкального воображения для исполнительской деятельности;

- Описать основные методы развития музыкального воображения в классе фортепиано.

**План**

Введение…………………………………………………………………….3

1. Психологические основы воображения и его роль в музыкальной деятельности …………………………………………………………….4
2. Механизмы слухового воображения музыканта………………………7
3. Развитие музыкального воображения через накопление слуховых представлений …………………………………………………………..10
4. Различные методы развития музыкального воображения

при обучении игре на фортепиано……………………………………..12

Заключение………………………………………………………………….17

Список литературы

**Введение**

*Музыкальное воображение —*общее понятие, которым обозначают способность вызывать в сознании образы музыки, не являющиеся прямым воспроизведением прежде воспринятых звучаний. Эта способность выражается в восстановлении в памяти полноты и свежести слышанной ранее музыки, в создании образных контекстов музыкальных звучаний, в формировании целостных образов музыки и оперировании ими во внутреннем плане сознания. Музыкальным воображением наделены многие люди, которые любят слушать музыку и музицировать.

Воображение музыканта — это особая и довольно сложная профессиональная способность, которая включает в себя и художественно-музыкальную, и сугубо технологическую стороны. В любой профессиональной работе техника совершенствуется не только при помощи многократных повторений, но при непременном участии воображения. Музыкальное воображение является составной и очень важной частью воображения музыканта, хотя их редко разделяют. С помощью воображения музыкант создает идеальные образы звучания произведений и программы их исполнительской реализации (в том числе для данной акустики, инструмента или исполнительского состава), воссоздает авторский замысел по нотному тексту и преобразует смысловые контексты музыкальных звучаний. Благодаря воображению музыкант может слышать себя со стороны («в два слуха» и даже более), подчинять исполнительские действия волшебному «как если бы», и многое другое. Словом, воображение музыканта проявляется не только в таких творческих формах, как импровизация или сочинение музыки. Без него невозможна какая бы то ни было работа с музыкальным материалом, начиная от чтения нот и нотной записи, кончая звукозаписью и сценическим поведением.

**Психологические основы воображения и его роль в музыкальной деятельности**

Воображение - важный психический процесс, присущий только человеку. Психический процесс - это акт психической деятельности, имеющий свой объект отражения и свою регуляционную функцию. Воображение – познавательный психический процесс, заключающийся в создании человеком новых образов на основе имеющихся у него представлений.

Процесс воображения всегда протекает в неразрывной связи с другими психическими процессами — памятью и мышлением. Говоря о воображении, мы лишь подчеркиваем преобладающее направление психической деятельности. Если перед человеком стоит задача воспроизвести представления вещей и событий, бывших ранее в его опыте, мы говорим о процессах памяти. Но если те же самые представления воспроизводятся для того, чтобы создать новое сочетание этих представлений или создать из них новые представления, мы говорим о деятельности воображения.

Воображение является высшей психической функцией и отражает действительность. Однако с помощью воображения осуществляются мысленный отход за пределы непосредственного воспринимаемого. Основная его задача – представление ожидаемого результата до его осуществления. С помощью воображения у нас формируется образ никогда не существовавшего или не существующего в данный момент объекта, ситуации, условий.

Воображение комбинирует образы того, что еще не существует из материалов памяти и чувств, создает образ неизвестного как известного, т.е. создает его предметное содержание и смысл, считает их действительными. Поэтому воображение - самодвижение чувственного и смыслового отражений, а механизм воображения объединяет их в целостность, синтезирует чувства в мысль, в результате чего создается новый образ или суждение о неизвестном как об известном. И все это проходит не материально - в умственном плане, когда человек действует, не работая практически. Воображение человека - способность заглянуть вперед и рассмотреть новый предмет в его будущем состоянии.

В основе воображения и творческого мышления лежат следующие психологические качества:

- четкое и ясное представление образов и предметов;

- хорошая зрительная и слуховая память, позволяющая длительное время удерживать в сознании образ-представление;

- способность комбинировать части разных объектов и создавать объекты с новыми свойствами.

Большое значение в активизации работы воображения имеет удивление, которое в свою очередь вызывают: новизна воспринятого «что-то»; осознание его как чего-то неизведанного, интересного; импульс, который задает заранее качество воображения и мышления, привлекает внимание, захватывает чувства и всего человека целиком. Воображение может быть воссоздающим (создание образа предмета по его описанию) и творческим (создание новых образов, требующих отбора материалов, в соответствии с замыслом). Создание образов воображения осуществляется с помощью нескольких способов. Как правило, они используются человеком, особенно ребенком, неосознанно.

  Толчок воображению дают динамичные отношения между частями и целым. Вещи и явления неопределенны, многозначны, текучи и «позволяют» достраивать себя разными другими элементами до превращения в осмысленное целое. Воображение схватывает всякий элемент *как целое,*и одновременно как *часть*(элемент) потенциально возможных других целых. Оно как бы играет теми отношениями частей и целого, которые для логического мышления являются устойчивыми и окончательными. Тем самым воображение может выступать средством поиска, предвидения, обобщения, реконструкции, опробования и т. д.

Воображение наиболее продуктивно при решении любых задач на отношения «частей и целого», в чем и как бы эти отношения ни выражались. Поэтому оно столь активно у ребенка в период освоения языка, формирования базового опыта познания мира и человека, понимания самого себя, то есть тогда, когда такие задачи в его жизненном опыте являются главными.

Исследования описывают механизм работы воображения детей шести-семи лет следующимобразом: ребенок схватывает целое раньше частей по фрагменту, который обладает для него одновременно свойствами целого и части и может иметь многозначное толкование. Далее он раскладывает это целое на части и формирует на их основе новые целостности. Начиная уже с трех лет, дети способны увидеть в одном предмете другой (например, в мохнатой ветке – лошадку, в треугольнике – крышу дома), они могут также образы одних объектов превратить в детали новых объектов, как бы испытывая их свойства. Благодаря свободе оперирования частями и целым для построения образов, продукты воображения детей кажутся нам оригинальными и особенно выразительными. Описанный механизм заметен и в работе музыкального воображения детей, продукты которого отличаются специфической фрагментарностью, слабой оформленностью, процессуальностью, свободным переносом чувственных впечатлений.

Многие исследователи ранних этапов музыкального развития выделяют способность детей переводить в звуковые образы свои впечатления и состояния. Такие звуковые образы обычно не имеют для детей собственно музыкального значения, выполняя функцию психологических *проекций*внутреннего содержания сознания, текущего эмоционального состояния. На более поздней ступени музыкального развития образы детского воображения возникают на основе проекций *музыкального*опыта, приобретая собственно музыкальное содержание.

Дальнейшее развитие воображения делает его более избирательным, ограничивая свободу в одних сферах жизни и деятельности и расширяя в других. Свобода и своеобразие отношений «частей» и «целых» приобретает более сложные, изощренные формы. Зрелое музыкальное воображение изменяет отношения между свойствами и характеристиками звучаний, усиливая одни, ослабляя другие, проецируя одни на другие, совмещая их или резко разграничивая, тем самым изменяя и «целые», и «части», и взаимоотношения между ними.

Уже с первых шагов музыкального развития воображение черпает материал для образа из двух источников: из содержаний внутреннего опыта (в самом широком смысле) и содержаний самой музыки. Это и становится предпосылкой для формирования двух типов образов: *проективных,*обусловленных личностными факторам, и *креативных,*рождающихся в процессе постижения воспринимаемой, исполняемой или сочиняемой музыки.

**Механизмы слухового воображения музыканта**

Наиболее характерное явление слухового воображения музыканта — внутренний более или менее отчетливый, никогда не иссякающий слуховой поток, живущий где-то в глубине сознания. Он осознается, как бы возникает мгновенно при первой попытке сосредоточиться, зафиксировать на нем внимание. И хотя феномен внутреннего слухового потока описан на материале композиторского слуха, он знаком почти всем музыкантам.

«Внутренний слуховой поток» не является переживанием непрерывно «проносящихся» перед внутренним взором звуковых образов. Речь идет, прежде всего, о *высоком общем тонусе*внутреннего слуха, благодаря которому слуховые образы непроизвольно возникают и также непредсказуемо могут меркнуть и распадаться, вновь проступая из фрагментов. Непроизвольность, динамичность существования внутренних образов и вызывает сравнение с «потоком».

Иногда в самых разных обстоятельствах внезапно всплывает знакомая музыка, «звучит» ясно и даже навязчиво (музыканты нередко в такие минуты «гудят» или поют про себя). У композиторов наблюдаются «моменты внезапного расцвета потока, какого-то расширения, углубления неизмеримого обилия образов», переживаемые как моменты «вдохновения». Во внутренних образах причудливо переплетаются проективные и креативные компоненты.

Чем богаче, стремительнее и напряженнее поток, тем сложнее удержать образы, обладающие особенной неповторимостью. Творческие муки могут быть связаны с отставанием осознания, «не поспевающего» за образом, с бесплодными и мучительными попытками оживить в памяти «промелькнувшее звуковое видение» или же с желанием как-то «оживить» поток, пораженный «рахитизмом образов» и монотонностью. Внутренние образы способны также внезапно тускнеть, терять ясность, ослабевать и исчезать безвозвратно. На качество слухового потока могут влиять тишина и полная сосредоточенность, приподнятое эмоциональное состояние музыканта, творческая интенсивность его работы и, наоборот, все эти факторы могут не оказывать никакого влияния.

Внутренние слуховые процессы непроизвольны, динамичны, очень плохо поддаются управлению, не подавляются и не усиливаются волей. Самопроизвольные слуховые образы иногда можно вытеснить иными звуковыми образами. Чем ярче, ближе к реальному ощущению образы, тем труднее от них «избавиться». В то же время иногда даже простое сосредоточение внимания на внутренних образах уже в какой-то степени их «деформирует». Попытки сознательно их прояснить или удержать иногда активизируют слуховое воображение, а в других случаях «изматывают», вызывают психологическую усталость, чувство опустошения.

Импровизация непосредственно за инструментом, когда мысли «рождаются под руками», не всегда способствует *свободе*слухового воображения, поскольку привычные рисунки движений рук по каналу идеомоторных связей начинают *диктовать*соответствующие слуховые образы. Тем не менее, само по себе импровизирование за инструментом повышает *тонус*внутреннего слуха и слухового воображения.

Феномен внутреннего слухового потока, кажется, ближе всего к «чистому» слуховому воображению: двигательные, осязательные, зрительные компоненты здесь довольно пассивны (хотя индивидуальные различия несомненно могут быть значительными). Чем отчетливее *слуховая*природа образов, тем сильнее иногда некий барьер при попытках удержать, перевести внутренние образы в пение, музицирование или нотную запись. Поток внутренних слуховых образов нельзя описать словами и передать в конкретном звучании во всей полноте, что, однако, не противоречит ощущению его реальности и непрерывности.

**Развитие музыкального воображения через накопление**

**слуховых представлений**

Деятельность музыкального воображения связана с музыкально-слуховыми представлениями, то есть умением слышать музыку без опоры на её реальное звучание. Эти представления развиваются на основе восприятия музыки, поставляющего слуху живые впечатления звучащей музыки. Однако деятельность музыкального воображения не должна заканчиваться на работе внутреннего слуха. На это указывал Б.М.Теплов, говоря о том, что слуховые представления почти никогда не бывают слуховыми и должны включать в себя зрительные, двигательные и какие-либо ещё моменты. Особенно большое значение в работе воображения играют зрительные образы. Г.Г. Нейгауз, работая со своими учениками над пьесой К. Дебюсси «Вечер в Гренаде», рисовал обучающемуся такую картину: «Сонное царство, никаких страстей, только намёк на страсти. Очень тихо и полно, как будто много инструментов играет, ночью, далеко...».

Не всегда нужно пытаться полностью переводить язык музыкальных образов на понятный смысл, выраженный словами. Известно высказывание П.И. Чайковского о его 4-й симфонии, который в письме С.И. Танееву отмечал, что если пытаться сформулировать содержание этой симфонии словами, то это возбудило бы насмешки и показалось бы комичным. «Симфония,- считал П.И. Чайковский,- должна выражать то, для чего нет слов, но что просится из души и что хочет быть высказано». Тем не менее, изучение обстоятельств, при которых композитор создал своё сочинение, его собственное мироощущение и мировоззрение эпохи, в которой он жил, влияют на формирование художественного замысла исполнения музыкального произведения.

Программные произведения оказываются более лёгкими для восприятия. Композитор как бы намечает то русло, по которому будет двигаться воображение исполнителя при знакомстве с его музыкой. Знание программы, как отмечал Б.М. Теплов, есть «необходимое условие полноценного и адекватного восприятия программной музыки». Так, в музыкальном искусстве существовали целые направления, отстаивающие преимущества музыки программной. В полной мере эту философию пропагандировала эпоха западноевропейского романтизма, выдвинувшая программность в качестве основополагающего требования к композитору. Вспомним известнейшие шедевры композиторов-романтиков, использующих обобщенную и последовательную программность. Это творения Ф. Шуберта, Ф. Листа, Г. Берлиоза, Р. Шумана, К. Сен-Санса, Э. Грига и др. В русской музыке сторонниками более демократичного и понятного программного искусства были представители «Могучей кучки» (М.А. Балакирев, Ц.А. Кюи, А.П. Бородин, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков) и беляевского кружка (А.К. Лядов, А.К. Глазунов). Их идейный вдохновитель В.В. Стасов прямо указывал в своих работах на необходимость направлять фантазию и восприятие слушателя на верный образ, делать при этом искусство демократичным и понятным.

Это важно учитывать при работе с детьми. Если ставить детей в положение угадывателей программы, то это заставляет их искать в ней изобразительные намёки, вместо того, чтобы слушать музыку как выражение определённого содержания. В результате такой работы вырабатывается взгляд на музыку как на язык тёмный, двусмысленный и неопределённый. Для профессионального музыканта, одарённого творческим воображением, вся музыка программна. В школе И.П. Павлова разделяют людей на художественный и мыслительный типы. При работе с детьми художественного типа педагогу не надо тратить много слов, потому что ученик интуитивно постигает содержание произведения, ориентируясь на характер мелодии, гармонии, ритм и т.п. При работе с обучающимися мыслительного типа понимание музыкального произведения оказывается при помощи сравнений, метафор, образных ассоциаций, активизирует воображение своего воспитанника и вызывает в нём эмоциональные переживания. Необязательно охватывать программой всю пьесу, бывает достаточно найти какое-либо яркое образное представление, удачную ассоциацию в связи с тем или иным фрагментом пьесы, и они дадут определённый эмоциональный заряд всему исполнению. Для ярких образных описаний целесообразно обратиться к родственным по настроению видам искусства – живописи, поэзии.

Например, из литературного текста можно извлечь немало ассоциаций, необходимых для более успешного преодоления встречающихся  трудностей. Если ярко и образно представить ученику исполнительские задачи, связывая их с нужными игровыми приёмами, то, постигая художественную цель, ученик будет находить и соответствующие двигательные ощущения. Трудно переоценить работу над техникой, чистотой интонации, штрихами, – всё это важно. Но важно и то, что эта работа  – не самоцель, она проводится для достижения конкретного результата: создания при помощи точно подобранных ассоциаций художественного образа.

**Различные методы развития музыкального воображения**

**при обучении игре на фортепиано**

В настоящее время в теории и практике музыкального обучения много говорится о необходимости накопления учащимися того минимума художественных впечатлений, без которого невозможно вхождение в мир музыки. Г.Г. Нейгауз писал, что «прежде чем начать учиться на каком бы то ни было инструменте, обучающийся - будь то ребенок или взрослый - должен уже духовно владеть какой-то музыкой...». Весь секрет таланта и гения состоит в том, что в его мозгу музыка уже живет полной жизнью раньше, чем он в первый раз прикоснётся к клавише.

Задачей подготовительного периода является развитие не только музыкального слуха, но всех видов творческого воображения, включающего в себя и музыкально-слуховые представления, и двигательные, и зрительные. Важно включение детей на занятиях подготовительного периода в разнообразные виды художественной деятельности - чтение и сочинение стихов, рисование, лепку из глины и пластилина, инсценирование песен.

По своему характеру музыкально-исполнительская деятельность имеет некоторые общие моменты с детской ролевой игрой. В обоих случаях всегда присутствуют два четко выраженных плана действий: один - в воображении, то есть представлении некоторых предлагаемых обстоятельств, и - реальный, воплощаемый в физических действиях. Образные представления о движениях, освоенных в детских ролевых играх, впоследствии могут быть перенесены в музыкально-исполнительскую деятельность. Образное представление значительно облегчает новый материал.

"Питательной средой" для развития воображения может быть духовные, интеллектуальные и эмоциональные устремления личности. Материал для работы воображения дает целенаправленное наблюдение, что осуществляется в процессе активного восприятия реального звучания и пробуждения образов представления. Уже в самом начале обучения можно стимулировать воображение, давая небольшие задания на воссоздание отдельных предметов - в музыкальной деятельности это будут попытки припомнить звук, тембр, громкость, тип артикуляции.

Особенностью развитого музыкального воображения является его необычайно богатая вариантность. Г.Г. Нейгауз отмечал, что «исполняя по многу раз одно и то же произведение, никогда не играешь его одинаково. Пытливая мысль большого художника открывает всё новые стороны в хорошо знакомом музыкальном материале, будь то П.И. Чайковский или И. Брамс». Исполнение композитором своих собственных сочинений, как кажется на первый взгляд, должно быть эталоном их интерпретации. Однако в разные периоды жизни композиторов исполнение ими своих сочинений существенно изменялось. С.И. Савинский говорил, что «нет более злостных нарушителей авторского замысла, каким он запечатлен в нотном тексте, чем сам автор. Пианисты А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов, С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович дерзновенно нарушают свои же исполнительские указания. И делают это при каждомисполнении по-иному».

Развитие и формирование вариантного подхода к исполняемому музыкальному произведению должно лежать в основе развития у исполнителей творческого воображения. Один из таких подходов был разработан В.Г. Ражниковым. Суть метода заключается в том, что предложив ученику выучить какое-либо произведение, педагог не играет его, а только напоминает, что его нужно обязательно попытаться сыграть в указанном автором настроении. Далее, на этом же уроке, педагог выбирает 5-7 фрагментов из других музыкальных произведений, в которых присутствует то же настроение, что и в предлагаемой для разучивания пьесе. На следующем уроке ученик играет заданное произведение. После этого педагог исполняет выбранные им фрагменты, показывая развитие отраженного в музыке настроения в произведениях других композиторов. Преподаватель исполняет также пьесы или фрагменты контрастных настроений, с тем, чтобы ученик нашёл «своё» переживание. Затем педагог исполняет один из фрагментов, намеренно сильно искажая настроение, спрашивая ученика при этом: «Что изменилось в музыке?» Убедившись, что эстетическая эмоция уже стала «личным» достоянием ученика, педагог возвращает его к пьесе, и вместе они начинают детально её разучивать. При помощи такой методики преподаватель достигает того, что ученик понимает, что в музыке главное – не отдельные звуки, не ритм, не правильные пальцы - а выражение тогонастроения, ради которого и существуют и ноты, и ритм, и аппликатура.

Множественность трактовок музыкального произведения достигается за счёт вариантности использования исполнительских средств выразительности - динамики, агогики, артикуляции, педализации. Можно увеличивать количество вариантов за счёт варьирования поочерёдно какого-либо одного средства музыкальной выразительности. Педагог может показать произведение в градациях от *рр*до *ff* метрически точно и приёмом *rubato*,приёмами от *legatissimo*до *marcatissimo,*с педалью и без неё. Изменение только одного средства музыкальной выразительности ведёт за собой определённые изменения и в целостном образе произведения.

Музыкальное произведение, записанное композитором при помощи нот, однозначно. Но в реальном звучании оно существует в бесчисленном количестве разнообразных исполнительских трактовок. Вариантность исполнений одного и того же произведения ведёт к формированию у учащегося богатого творческого воображения, повышает художественную выразительность игры.

Развитое воображение может помочь в преодолении эстрадного волнения, равно как и в общем, улучшении качества музыкального исполнения. Известны опыты московского врача-гипнотизёра В.Е. Райкова, с помощью которых пациенты как бы воплощались в образы выдающихся художников, музыкантов, шахматистов. В состоянии внушённого образа одарённого человека пациенты резко повышали доступный им уровень мастерства. Музыканты-исполнители лучше играли, шахматисты повышали свою квалификацию на 1-2 разряда, никогда не рисовавший человек делал рисунок вполне приличного уровня. После гипнотического пребывания в подобном образе повышался реальный, т.е. производимый вне гипноза, уровень исполнения. В практике современной психологии пациентам, желающим приобрести определённые навыки социального поведения (например, стать более уверенным в себе), рекомендуется подражать в своем поведении лицам, которые такими характеристиками обладают. В этом случае человек вживается, и «входит в образ» другого человека и действует соответственно роли этого другого. Приём подобного рода получил название «имаготерапии», то есть терапии при помощи воображаемого образа.

Л.А. Баренбойм приводит пример пианиста, который, репетируя дома, представляет себе, что находится в концертном зале Московской консерватории, раскланивается перед аудиторией и начинает играть, всеми фибрами души чувствуя публику Большого зала. «Достаточно бывает ему сыграть перед воображаемой аудиторией всю программу или отдельные музыкальные произведения, и он уже знает, что звучит убедительно, а что нет, как реагируют слушатели на исполнение той или иной пьесы. После нескольких таких репетиций он выходит на сцену «в форме», с полной уверенностью в себе. Иное самочувствие испытывал тот пианист раньше, до того как нашёл свой метод подготовки: он боялся выступлений с новой программой».

Перенесение этих актёрских приёмов в практику работы музыканта-исполнителя способствовало совершенствованию его психических процессов, помогая достигать более высокого уровня художественного исполнения.

Отличительной чертой воображения, является то, что оно чаще всего протекает в наглядном (визуальном) плане, хотя возникающие образы и не имеют оригинала в действительности. Причем эти образы невозможно получить ни эмпирическим, ни логическим путем. Общий механизм порождения образов связан с тем, что внутренний источник информации перекрывает внешний и оказывается способным порождать перцептивные образы. Порождение образов связано, прежде всего, с эмоционально-мотивационной сферой человека и определяется преимущественно неосознаваемыми мотивами (эмоциональной памятью) и прошлым опытом ярких психодинамических впечатлений. Можно сказать, что любая эмоция «проникает» в сознание посредством соответствующего образа.

Один из очевидных путей приобретения знаний ребенком является имитация, основывающаяся во многом на воображении. Кроме того, образы могут выполнять и прогнозирующую функцию, которая проявляется в виде упреждающей программы поведения. Образы обеспечивают целесообразную отсрочку непосредственных реакций на основе предвидения, эмоционального предвосхищения. Мыслеобразное представление результата деятельности — существенный признак человеческого способа субъект-объектного взаимодействия. Образный опыт фиксируется памятью (произвольно или непроизвольно) для будущего использования. С прогнозирующей функцией тесно связана функция образов в роли эталонов, что обеспечивает структурирование хаоса различных стимулов и селекцию нужной информации. Это, в свою очередь, определяет функционирование образа в роли регулятора действий и состояний. Таким образом, развитие образности (образной сферы) имеет решающее значение для раскрытия творческого потенциала человека, его творческих способностей. И музыкальная деятельность играет в этом процессе активно стимулирующую роль.

**Заключение**

Воображение – это элемент психической, творческой деятельности человека, воссоздающий новое. Способность к воображению, фантазии одна из самых удивительных психических, творческих, познавательных особенностей высших мыслительных процессов мозговой деятельности человека. Воображение позволяет создавать образы, решать возникающие задачи, предвидеть будущее даже при отсутствии необходимой на то полноты информации и знаний. Но в этом и слабость такого решения задачи, так как результаты воображения не всегда бывают достаточно точны.

В музыкальном искусстве воображение, фантазия имеют чрезвычайно важное значение. Средства музыкальной выразительности способствуют созданию в нашем сознании художественных образов – благодаря активности воображения, его воссоздающей и творческой особенностей. Все эти особенности восприятия музыки, её исполнения и создания обусловлены работой воображения, которое, подобно отпечаткам пальцев, никогда не может быть одинаковым даже у двух людей. Деятельность музыкального воображения самым тесным образом связана с музыкально-слуховыми представлениями, т.е. умением слышать музыку без опоры на ее реальное звучание. Эти представления развиваются на основе восприятия музыкальным образов при работе над музыкальными произведениями в классе фортепиано, поставляющие слуху живые впечатления непосредственно звучащей музыки.

Воображение оказывает влияние на особенности исполнительского слуха, который помогает создавать выразительную звуковую форму художественного образа музыкального произведения. Звуковые образы, сохраняющиеся в памяти в форме представлений, попадают в сферу воображения. Под влиянием художественной задачи и опытов практического воплощения на фортепиано они начинают изменяться, совершенствоваться. Одновременно развивается художественный слух, который определяет соответствующую технику.

**Список литературы**

1. Анисимов В.П. «Диагностика музыкальных способностей детей» – М.: Владос, 2004. – 127с.
2. Баренбойм Л.А. «Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства» – М., Л.: Музыка, 2000. – 236с.
3. Вундт В.М. «Фантазия как основа искусств»- СПб., М.: Знание, 1991. – 205с.
4. Выготский Л.С. «Воображение и творчество в детском возрасте» – СПб.: Союз, 1997. – 91с.
5. Говорун Д.И. «Творческое воображение и эстетические чувства» – Киев: Высшая школа, 1990. – 141с.
6. Ермолаева-Томина Л.Б. «Психология художественного творчества» Учебное пособие для ВУЗов. – М.: Академический проект, 2003. – 302с.
7. Кириллова Г.Д. «Начальные формы творческого воображения у детей»- Л.: Ленингр. гос. пед. ин-т, 1999. – 147с.
8. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры»- М.: Музыка, 1987. – 240с.
9. Немов Р.С. «Психология» – Кн.1. - М.: Владос, 2001. – 686с.
10. Петрушин В.И. «Музыкальная психология»- Изд. 2. - М.: Владос, 1997. – 383с.
11. Розет И.М. «Психология фантазии» – Минск: Университетское изд., 1991. – 339с.
12. Савшинский С.И. «Работа пианиста над музыкальным произведением» – М.: Классика XXI, 2004. – 192c.
13. Столяренко Л.Д. «Основы психологии» – Изд.4. – Ростов-н/Дону: Феникс, 2001. – 671с.
14. Страхов И.В. «Психология творчества»- Саратов: Саратовск.гос. пед. ин-т, 1968. – 79с.
15. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей.- М.: АПН РСФСР, 1947. – 336с.
16. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. Пособие для учащихся муз. отд. педвузов и консерваторий. – М.: Интерпракс, 2003. – 215с