

Детская музыкальная школа имени Н.А. Римского – Корсакова  
г. Ростов-на-Дону

ДОКЛАД  
«Работа над художественным образом в классе фортепиано»  
преподавателя Яшиной Аллы Юрьевны

## ВВЕДЕНИЕ

Развитие у детей таких способностей, как музыкальное мышление, творческое воображение — это объемный, сложный и многосоставной процесс. Наряду с формированием пианистических умений, навыков и музыкальных способностей учащихся, важное место занимает образно-художественное мышление, позволяющее в процессе исполнения музыкальных произведений самостоятельно создавать новые художественные образы на основе прошлых восприятий.

Образно-художественное мышление способствует решению креативных задач в классе фортепиано, помогает учащимся убедительно донести до слушателя исполнительский замысел, делает процесс обучения интересным. Младшие школьники испытывают трудности в процессе самостоятельного создания музыкальных образов, так как это требует наличие соответствующего уровня исполнительства и образно-художественного мышления.

Актуальность настоящего исследования определяется необходимостью формирования образно-художественного мышления направленного на создание ярких музыкальных образов и становление исполнительского стиля учащихся в процессе игры на фортепиано.

В данной работе мы рассматриваем особенности обучения детей в классе специального фортепиано. А конкретно – формирование умений и навыков образно-художественного мышления на начальном этапе обучения юных пианистов.

Известно, что первые годы воспитания и обучения игре на инструменте являются своеобразным этапом, на котором постепенно раскрываются особенности общемузыкального и музыкально-профессионального развития ребенка. От первых месяцев и следующих двух-трех лет занятий во многом зависит дальнейший путь юного музыканта. На практике мы часто встречаемся с неумением многих преподавателей воплотить в своей работе многосторонние задачи воспитания маленького музыканта.

Известные педагоги внесли неоценимый вклад в дело воспитания пианистов, создав художественно-педагогическую фортепианную литературу для детей. Среди них: А. Артоболевская, А. Бирмак, Й. Гат, Н. Голубовская, И. Гофман, А. Гольденвейзер и многие другие. Несмотря на различия их подходов к фортепианной педагогике, обоснованные идейно-художественными, воспитательными и педагогическими тенденциями того или иного временного периода, предельно ясно выступают общие закономерности в воспитании и пианистическом развитии.

**Целью** данного доклада является подбор и описание методов и приемов, направленных на формирование основных умений и навыков работы над художественным образом произведения на начальном этапе обучения детей игре на

фортепиано.

**Объектом** доклада выступает учебно-воспитательный процесс в классе фортепиано.

**Предметом** формирование основных умений и навыков работы над художественным образом произведения на фортепиано.

Методы исследования:

- ✓ Выявление особенностей развития учащихся-пианистов на начальном этапе;
- ✓ Подбор музыкальных пьес, подробная характеристика;
- ✓ Рассмотрение основных этапов в работе над художественным образом музыкального произведения.

### ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

Как известно, суть музыкально-исполнительской деятельности состоит в том, чтобы творчески «прочитать» художественное произведение, раскрыть в своем исполнении то эмоционально-смысловое содержание, которое было заложено в него автором. Характер музыки, ее эмоциональный смысл должны быть переданы максимально точно и убедительно: надо создать запоминающийся, эмоционально яркий музыкальный образ. В то же время творческим исполнением становится только в том случае, если в него привнесены собственный, пусть небольшой, но индивидуальный, «собственноручно добытый» опыт понимания и переживания музыки, что придает интерпретации особую неповторимость и убедительность. Это и есть главная цель, на которую должна быть сфокусирована вся работа музыканта над произведением, независимо от уровня обучения и сложности изучаемых произведений. Анализ литературы по вопросам теории, методики, истории пианизма показал, что в работе над художественной стороной исполнения можно проследить определенные общие закономерности (последовательность, формы и приемы работы), которых придерживаются в той или иной степени большая часть пианистов-исполнителей и педагогов. Это позволяет нам сформулировать базовые основы «технологии» работы над художественным образом произведения при его изучении в классе фортепиано. Основа начального обучения игре на фортепиано - это воспитание у учащегося любви к музыке, внимательного отношения к звукам и линии развития мелодии, отзывчивости на музыкальные впечатления.

С первых уроков необходимо развивать в учениках способность понимать выразительность музыки с постепенным, всё более тонким слуховым восприятием музыкальных произведений. По этому поводу Г. Г. Нейгауз говорил: «Работа над музыкальным произведением, над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и с усвоением нотной грамоты. Я этим хочу сказать, что если ребенок сможет воспроизвести какую-

нибудь простейшую мелодию, необходимо добиваться, чтобы это первичное исполнение было выразительно, т.е. чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру данной мелодии».

Работая с учеником над новой пьесой педагогу необходимо разьяснять её строение и форму, определить, из каких нот и мотивов составляется предложение, что требуется для выразительной игры. Усвоить это ребенку легче всего путем пения. После того, как мелодия будет правильно и выразительно спета, можно приступать к её исполнению на инструменте. Начиная от одноголосных примеров и постепенно переходя к более сложным пьесам, ученик будет приучаться к тому, что на фортепиано он извлекает звуки. Эти навыки должны привести к тому, что, читая ноты, играющий ученик будет ассоциировать их с соответствующим звучанием.

Осмысленности исполнения и качеству звучания надо уделять главное внимание. В результате первого года обучения ученик должен научиться выразительно, певучим звуком, с динамикой играть несложную мелодию с сопровождением. Должен сыграть простые пьесы с подголосочной полифонией, уметь передать музыке образ и характер исполняемых пьес.

Когда речь идёт о высоких мотивах обращения к музыке, то налицо эмоционально-эстетическая деятельность исполнителя. Это и есть музыкально-образное мышление. Здесь музыкальное содержание предстаёт, как эмоции, чувства и настроение. С.Е. Фейнберг говорил: «Неверно сводить содержание музыкального произведения лишь к эмоциям, потому что в музыкальном мышлении имеются также логические элементы». Верно то и другое. При работе над художественным образом произведений речь должна идти об эмоциональной логике. Задача педагога – суметь направить мысли ученика в верное русло рассуждений, помочь разобраться в содержании произведения. Педагог практически всегда умеет определить уровень эмоциональной отзывчивости своего ученика. Если она недостаточна для воплощения художественного образа, то необходимо искать пути для пробуждения её у него.

Бывает такое, что ученик эмоциональный, но он не понимает, не чувствует именно эту музыку. Как порой трудно в музыке отобразить спокойствие во всей глубине, как трудно отобразить радость. Чаще всего удаётся «напор» и его обратная сторона - вялость и равнодушие. Часто бывает, что у ученика полное отсутствие какого-либо подобия настроения. Всё «настроение» преподаватель «приклеивает» тщательной работой, а во время публичных выступлений они быстро «отлетают» обнажая сущность ученика. Как же помочь ученику в преодолении малой эмоциональности? Объясняя ученику, что надо делать, надо сразу же показать, как это делается и вновь, и вновь возвращаться к действию, определённом движению.

Часто бывает, когда показом движения и конечно собственным проигрыванием,

можно «разбудить» ученика. От преподавателя требуется максимум выдержки и терпения, чтобы добиться от ученика осмысленного действия. Ведь ученик не должен превращаться в «марионетку». Каждое его движение должно быть наполнено чувством, а также осознанием того, что этого хочет он сам.

Образное мышление ученика – это новообразование его сознания, которое предполагает принципиально новое отношение к музыкальной игре. Музыкальный образ исполнителя-художника – это та обобщённая «картина» его воображения, которая «руководит» непосредственным исполнением через свои универсальные составляющие.

О музыкально-исполнительском образе можно сказать, что его эмоциональная окраска, насыщенность, выразительность меняется сообразно смысловой линии исполняемого произведения. Наиболее яркие музыкальные ассоциации возникают фрагментально, на некоторых участках произведения.

Как в сочинении, так и в исполнении, решающее звено – интуиция.

Разумеется, крайне существенны техника и рассудок. Чем более тонкие душевные переживания должен выявить исполнитель, тем более отзывчив и разработан должен быть его технический аппарат. Но пальцы будут молчать, если душа безмолвна. Рассудок необходим, чтобы досконально выявить каждую грань произведения. Однако в конечном итоге главная роль принадлежит интуиции, определяющее условие в творчестве – музыкальное чувство, музыкальное чутье.

При работе над художественным образом музыкального произведения основной задачей педагога является развитие ряд способностей у ученика способствующих его увлеченности при игре. К ним относятся творческое воображение и творческое внимание.

Воспитание творческого воображения имеет целью развитие его ясности, гибкости, инициативности. Способность ясно, объемно представить себе художественный образ, характерна не только для исполнителей, но и для писателей, композиторов, художников.

Художник, актёр получает материал для своей творческой работы из повседневной жизни, а музыканту повседневная жизнь не даёт обычно готового музыкального материала для воображения. Он нуждается в постоянном приобретении специального опыта, он должен уметь слышать и делать отбор. Поэтому необходимым условием для воспитания творческого воображения музыканта является достаточно высокий уровень слуховой культуры.

Самое ценное качество любого инструмента – это звучность, его «голос». Поэтому очень важна интуиция, техника и рассудок. Чем более тонкие душевные переживания должен выявить исполнитель, тем более отзывчив и разработан должен быть его игровой аппарат. Очень важен процесс вслушивания в музыку. Он должен быть конкретизирован определёнными задачами – прослушать ритмический рисунок,

мелодические ходы, мелизмы, смену штрихов, приёмы звукоизвлечения, тишину, остановки, паузы. И даже паузы необходимо слушать, это тоже музыка, а слушание музыки не прекращается ни на минуту.

Ученик должен тренировать внимание. Очень полезно играть с закрытыми глазами. Это помогает сосредоточить слух. Анализ качества игры будет более острым. Все имеющиеся «погрешности» будут услышаны лучше, т.к. при такой тренировке обостряется слуховое восприятие.

Увлечь ученика к игре мелодии, спровоцировать в нем сопричастность можно путём сравнений и сопоставлений. Музыка может подсказать воображению зрительные впечатления. Можно использовать и словесные подтекстовки, как для маленьких детских пьес, так и для развёрнутых крупных форм. Необходимо воспитывать в ученике любовь к творчеству. В.А. Сухомлинский писал: «Втискивая в голову детям готовые истины, учитель не даёт ребёнку возможности даже приблизиться к источнику мысли и живого слова, связывает крылья мечты, фантазии, творчества...».

Все методы сравнений и сопоставлений очень важны при работе над художественным образом в произведении, но необходимо обращаться и к игровому аппарату исполнителя. Используя смену положения кисти на струнах, возможно придать различную окраску каждой части произведения. Умение темброво разнообразить звучание голосов способствует созданию музыкальной перспективы. Одним из важных этапов игры является работа пальцев рук – их чувственность, опора, нажим, артикуляция. Работа над игровым аппаратом – это одна из важных и труднейших задач исполнителя.

В методике работы над художественным образом музыкального произведения преподаватель должен:

- ✓ создавать условия для развития эмоциональной сферы;
- ✓ развивать творческую фантазию, воображение;
- ✓ развивать чувство ритма, музыкальный слух;
- ✓ воспитывать эмоциональное отношение к исполняемому произведению;
- ✓ развивать музыкальное восприятие, способность чувствовать настроение в музыке, его смену.

Ставить перед собой задачи:

- ✓ создавать условия для музыкально-творческой работы с различными образами;
- ✓ учить детей передавать эмоциональную окраску песен, путем сообразных инструментов исполнения: например, грустную, лирическую мелодию исполнять ласково, напевно, в умеренном темпе; веселую, задорную – легким звуком в оживленном темпе;

Изучение произведения включает в себя три этапа:

- 1) ознакомительный,
- 2) детальная работа над произведением
- 3) завершающий, подготавливающий к концертному исполнению.

На первом и третьем этапах преобладает целостный, обобщенный подход к произведению, а на втором – более подробное его рассмотрение. В этом проявляется общая закономерность познания: от общего, целого - к единичному, частному, - и вновь к общему, целому, но уже на более высоком уровне. Рассмотрим каждый этап более подробно.

### **ПЕРВЫЙ ЭТАП – ознакомительный.**

Целью данного этапа является создание первоначального обобщенного представления о произведении, о характере, настроении музыки. Этот этап чрезвычайно важен, и игнорировать его – значит совершать большую ошибку, характерную для многих неопытных педагогов и исполнителей. Первоначальное образ-представление прочно запечатлевается в сознании, и от того, насколько он будет ярким и, главное, верным, соответствующим авторскому замыслу, зависит во многом эффективность всей последующей работы. Если "...не выкристаллизовался жизненный образ произведения, – отмечает С.И.Савшинский, – то вся дальнейшая над ним работа будет вестись вслепую". [17,53]. "Исполнитель, прежде всего, должен почувствовать образ сочинения, его архитектонику, – пишет А.Б. Гольденвейзер, – и, начав детально работать над сочинением, иметь этот образ своей путеводной звездой". [4,102]. Свежесть и яркость первого впечатления, помимо всего прочего, несут в себе особое, личностное своеобразие переживания, что впоследствии будет определять индивидуальные особенности интерпретации.

С особым вниманием и ответственностью следует отнестись к ознакомительному этапу при самостоятельном изучении произведения. Если на занятиях с педагогом первоначальное образ создается в основном с помощью преподавателя, - который знакомит ученика с произведением, проигрывает его на инструменте, рассказывает о нем и т.д. - то в самостоятельной работе изучающему произведение приходится рассчитывать только на свои силы. Прежде всего, необходимо охватить произведение в целом, от первой до последней ноты. Надо научиться использовать для этого все имеющиеся возможности. Ведущую роль при ознакомлении с произведением играют навыки быстрой ориентации в нотном тексте, умение читать с листа. При чтении допускается значительное упрощение фактуры, гармонии, пропуск технически сложных элементов. В трудных произведениях можно ограничиться воспроизведением мелодической линии –

главного смыслообразующего элемента музыкальной ткани или, в крайнем случае, внимательным просмотром нотного текста без инструмента.

Недостаток умений чтения с листа можно и даже нужно компенсировать активной работой слухового воображения – мысленным воспроизведением музыкального материала, проигрыванием наиболее трудных фрагментов «в уме» за счет воссоздающего воображения. При знакомстве с новым музыкальным произведением можно также послушать его в исполнении выдающихся мастеров. Чтобы избежать стремления к буквальному копированию, желательно прослушать произведение в исполнении разных музыкантов, познакомиться с различными вариантами интерпретации. Тогда более ясной станет многозначность музыкального образа, многовариантность его художественного прочтения, которые дают исполнителю возможность проявить свою творческую индивидуальность, найти собственную трактовку произведения. После предварительного знакомства с произведением за инструментом (длительность которого может быть разной в зависимости от сложности материала и уровня пианистической подготовленности), полезно закрепить свои впечатления в словесной форме. При этом достаточны краткие характеристики, состоящие из нескольких слов и отражающие общую эмоциональную окрашенность музыкального образа. Например: «лирико-созерцательный, поэтический, просветленный, мечтательный» – Р.Шуман, «Грезы»; или «психологически-углубленное, скорбное, трагическое» – Д. Шостакович, Прелюдия ми-бемоль минор; «решительное, упругое, стремительно-страстное» – Н.Жиганов, Зарисовка №11; «нежное, чистое, с легкой светлой грустью, гибкое и грациозное» – М.Музаффаров, «Танец девушек». Слово, заключенное в нем понятие всегда несет в себе обобщенное представление, целый ореол закрепленных за ним смысловых значений, и потому способствует более ясному и четкому осознанию музыкально-эстетического переживания. Известно, например, что замечательный русский пианист и педагог А.Г. Рубинштейн требовал от учеников тончайших словесных характеристик исполняемой музыки.

При определении характера произведения следует внимательно изучить имеющиеся в нотном тексте авторские и редакторские указания – обозначения темпа, настроения музыки, характера звучания, динамики и т.п. Так как эти указания даются по традиции на итальянском языке (иногда на немецком, французском), нужно знать точное значение этих иностранных терминов. При необходимости можно обратиться к словарю; лучше, если это будет специальный словарь музыкальных терминов.

Итак, отметим наиболее важные моменты первого этапа работы:

- ✓ целостный охват произведения посредством чтения с листа и мысленного проигрывания;
- ✓ прослушивание звукозаписи;



- ✓ изучение авторских и редакторских указаний;
- ✓ краткая словесная характеристика музыкального образа.

## ВТОРОЙ ЭТАП – детальная работа над произведением.

Основной целью второго этапа является дальнейшее углубление в образный строй музыки, в содержание произведения. По времени это наиболее протяженный период работы, совпадающий с техническим, пианистическим освоением музыкального материала. В раскрытии художественного содержания произведения первостепенную роль играет грамотный и всесторонний его анализ. «Лишь тогда, когда станет ясной форма, будет ясным и содержание», – писал Р. Шуман [19,182].

Одной из главных задач педагога должно быть стремление сохранить и развивать в ученике живое, непосредственное ощущение музыки, понимание её выразительности, фразировки, деление на мотивы, попевок. При игре на инструменте ни один звук не должен возникать вне слухового контроля, вне задач выразительного интонирования. Однако эти задачи легко формулировать – но гораздо труднее воплотить в живом педагогическом процессе.

С первых уроков на простейших примерах ребенку можно объяснить динамическое различие между звуками в песенке «Петушок»:

Музыкальный фрагмент из песни «Петушок». Над нотной записью указаны темп «Не спеша» и жанр «Русская народная прибаутка». Под нотами приведены слова: «Пе ту шок пе ту шок, зо ло той гре бе шок.»

Вместе с усложнением интонационных задач надо приучать ребенка к точной и естественной фразировке музыкальной линии.

Важно, как отмечает известный музыковед В.В. Медушевский, чтобы анализирование не ограничивалось только констатацией формообразующей структуры произведения, но включало бы в себя также рассмотрение выразительных средств с точки зрения «...выполняемых ими художественных функций, то есть должно ответить на вопросы: как, с помощью каких музыкальных средств создается то или иное настроение, тот или иной художественный эффект, целостный музыкальный образ». [12,29] Анализ художественного произведения по самой сути своей должен быть художественным. Это должен быть эмоционально-смысловой анализ – то есть анализ, направленный на поиск «общего смысла» произведения через выделение и детальное изучение отдельных компонентов, входящих в целостную структуру музыкального образа. Такой анализ должен подводить к пониманию, что, говоря словами Г.Г. Нейгауза, «сочинение, прекрасное в целом, прекрасно в каждой своей детали, что каждая «подробность» имеет смысл, логику, выразительность, ибо она является органической частицей целого». [14,35]

Основные задачи эмоционально-смыслового анализа:

- 1) выявить структуру содержания произведения, ее основные разделы, характер тематических построений, их выразительное значение; то есть анализ композиционного строения, формы произведения в сочетании с выявлением ее художественных функций;
- 2) проследить динамику развития в произведении художественно-содержательных эмоций: определить линии подъема и спада напряженности, кульминационные точки, моменты смены настроения; проследить трансформацию музыкально-эстетического чувства на протяжении всего произведения;
- 3) проанализировать используемые в произведении средства музыкальной выразительности – гармонию, ритм, мелодию, элементы полифонии, фактуру изложения, исполнительские штрихи и т.д. – с точки зрения их эмоционально-смыслового значения, выполняемых ими художественно-выразительных функций.

В практической работе над произведением эмоционально-смысловой анализ непосредственно переплетается с другими методами: приемами дирижерского показа, пропеванием, методами ассоциаций, сравнений и сопоставлений. Так, при определении эмоционального настроения основных тем произведения эффективны пропевание мелодического голоса, жестовое воспроизведение музыкальных интонаций; общая логика музыкального развития, его драматургия хорошо выявляются с помощью дирижирования; ассоциации и сравнения помогут более глубокому пониманию музыки, осознанию различий между частями, основными разделами произведения. Остановимся более подробно на перечисленных методах работы. Метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений исполняемой музыки с явлениями жизни и искусства широко используется в практике фортепианного обучения.

К этому методу обращались практически все известные пианисты-педагоги (А.Г. Рубинштейн, К.Н. Игумнов, Г.Г. Нейгауз, С.Е. Фейнберг, Э.Г. Гилельс и др.). Л.А. Баренбойм так описывает механизмы эмоционального воздействия ассоциаций: «Вводимый образ, допустим, зрительный, напоминает о той или иной пережитой эмоции (скажем, о гневе); подобная же эмоция определяет и характер исполняемого музыкального отрывка; конкретное и яркое сопоставление «выманивает» нужную эмоцию, которая переносится на исполняемый музыкальный отрывок, помогает лучше понять, почувствовать его и стимулирует работу воображения». [3,45] Материалом для ассоциаций и сопоставлений могут служить самые различные образные представления: от самых простейших, основанных на ощущениях (световых, пространственных и др.), до сложных, развернутых ассоциативных образов, приобретающих иногда характер программности. Так, произведения П.И. Чайковского часто ассоциируются с картинами русской природы, музыка Бетховена – с образами революционной борьбы, стремления к свободе. Многие фортепианные

пьесы имеют программные названия, которые уже сами по себе вызывают ряд ассоциативных образов. Например, такие фортепианные циклы, как «Картинки с выставки» М. Мусоргского; «Лесные...» и «Детские сцены», «Карнавал» Р. Шумана, «Времена года» П.И. Чайковского и другие. Наиболее известны этюды Ф. Бургмюллера под опусами 100, 105, 109.

Эти сочинения - не просто материал для совершенствования фортепианной техники, но и законченные жанровые миниатюры.

Они привлекают своей мелодичностью, изысканностью и тонкостью выражения музыкальных характеров. «Тайна», «Жемчуга», «Возвращение пастуха», «Цыгане», «Весна», «Пробуждение в лесу», «Шторм», «Песнь гондольера», «Духи воздуха», «Успех», «Разлука» и многие другие названия этюдов вызывают заслуженный интерес у пианистов различного уровня подготовки.

Этюды несложные, очень мелодичные, удобные для рук и полезны для развития техники, беглости.

В своих сочинениях Бургмюллер предлагает скачкообразные, быстрые для игры ноты, различные ритмические конструкции.

Поэтичные названия этюдов Бургмюллера помогают юным пианистам в нахождении нужных красок, штрихов при исполнении.

Программность особенно характерна для детской фортепианной музыки: альбомы пьес для детей П. Чайковского, Р. Шумана, Э. Грига, С. Прокофьева, Д. Кабалевского, Г. Свиридова почти полностью состоят из произведений с программными названиями. Они связаны с миром образов и предметов, близких и понятных детям: с жанровыми сценками, игровыми ситуациями, сказочными образами, зарисовками природы. То же самое можно сказать и о музыке для детей татарских композиторов (циклы детских пьес Р. Яхина, Р. Еникеева, А. Монасыпова, Л. Батыркаевой и др.).

Владение методом ассоциаций – умение выявлять ассоциативные связи музыки с окружающим миром, умение говорить о музыке языком метафор, образных сравнений – необходимо каждому учителю музыки. Найденные в работе над фортепианным произведением образные сравнения могут потом с успехом использоваться на уроке в школе: в рассказе о музыкальном произведении, в разъяснении его художественного содержания. Например, в работе над пьесами школьного репертуара у студентов рождались развернутые ассоциативные представления (А. Хачатурян. Соната, фрагмент II части – «Горный пейзаж, прозрачные ручьи, в дымке – хороводы девушек»; А. Салманов. Утро в лесу – «Летнее утро, лес просыпается; на траве, листьях роса. Идешь по траве босиком, и все вокруг тебе улыбается»). Применяя метод ассоциаций, следует помнить, что, как и любое «сильнодействующее средство», он требует осторожности в обращении, вдумчивого подхода; при неумелом его использовании он может принести не столько пользы, сколько вреда. Неуклюжее, примитивное «сюжетное» истолкование музыки может привести к грубому искажению авторского замысла, обескровить поэтическую

концепцию произведения. Выразительность, эмоциональная яркость исполнения зависит во многом от исполнения мелодической линии, так как именно мелодия является главным носителем смысла в музыкальном произведении. Большую пользу в работе над мелодией приносит метод пропевания. Обращение к пению как к эталону музыкального интонирования, «поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу» играют, по мнению Б. Асафьева, важную роль в формировании навыков выразительного произнесения мелодии, умения «петь на фортепиано». [2,221]

Еще Ф.Э. Бах советовал «...для правильного исполнения фразы (Gedanken) пропеть ее самому». [8,150] Ф.М. Blumenfeld, замечательный русский пианист и педагог, всегда «...добивался, чтобы пианист постиг то особое мускульное ощущение интервала, которое знакомо каждому поющему человеку...». [3,102] Способность к вокальному представлению мелодии особенно важна для пианистов: «сама конструкция их инструмента (быстро угасающий, тающий звук) требует от играющего сильного, яркого воссоздающего слухового воображения при исполнении мелодии, которую чаще всего следует представлять как бы спетую голосом», – пишет Г.М. Цыпин. [18,56-57] Пропевание мелодии дает возможность непосредственно почувствовать «вокальвесомость» (термин Б.В. Асафьева) инструментальной интонации, ее изначальное родство с экспрессией человеческого голоса. Собственное пение поможет выявить правильную, логичную фразировку, естественное членение мелодии на фразы и мотивы, почувствовать необходимость музыкального «дыхания». Метод пропевания особенно эффективен в работе над пьесами кантиленного характера, где требуется певучее, выразительное исполнение мелодического голоса.

Пропевая мелодию, следует постараться исполнить ее максимально выразительно и, исходя из естественного эмоционального ощущения музыки, выявить ее логическое строение, деление на фразы, мотивы, предложения. Приведем пример.

Работа методом пропевания над «Осенней песней» П.И. Чайковского. Эта пьеса, небольшая по размерам и в целом не слишком трудная, требует от исполнителя особой музыкальности, умения выразительного и осмысленного «произнесения» мелодии.

Осенняя песня (Октябрь) из цикла «Времена года»:

*Andante doloroso e molto cantabile.*

PIANO. *p*

Первые звуки темы – фа, ми, ре – не совпадают с метрической пульсацией, они как бы «отстают» от сильных – первой и третьей – долей такта, запаздывая на одну четверть. Здесь возникает опасность смешения звуков аккомпанемента в партии правой руки. Избежать этой ошибки поможет пропевание темы вслух: сначала без инструмента, затем в сопровождении аккордов. При этом сразу выявляется логическая взаимосвязь звуков мелодии, ее «отделенность» от гармонического фона.

Для того чтобы изучить метод ассоциаций, сопоставления и сравнения можно также показать картины связанные с осенней тематикой.

Также можно принести настоящие опавшие листья, чтобы ребенок смог ощутить их тактильно. Это создает определенный образ, нарисует «мысленную картинку», что поможет ему в исполнении данного произведения.

Особой проработки требует то место, где тема звучит в среднем, «виолончельном» регистре, в левой руке:

Тему здесь приходится играть в основном одним первым пальцем, что создает дополнительные трудности при ее интонировании. Чтобы тема звучала слитно и не терялась среди подголосков, необходимо наладить ее четкое слуховое тщательно отработать отдельно левой рукой.

Аналогичным образом следует поработать и над средним разделом пьесы, где полифоничность присутствует в виде своеобразного диалога верхнего и среднего голосов:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' and a bracket). The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and some single notes. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8.

Чтобы яснее была полифоничность этой пьесы, можно представить ее в звучании инструментального трио: скрипка, виолончель, фортепиано;

мелодический материал распределен между двумя солирующими инструментами, а фортепиано выполняет функции гармонического фона, аккордового аккомпанемента. Вообще полифоничность, «многослойность» фактуры – самая характерная черта фортепианной музыки. Поэтому при исполнении фортепианных произведений столь важно умение вслушиваться в музыкальную ткань, хорошо различать в ней слухом все пласты, все гармонические и тембровые краски. Вслушивание в гармонию необходимо для качественного исполнения аккордовых последовательностей, таких, например, как в «Ноктюрне» А. Бородина. Здесь надо «проследить ухом», как полутоновые изменения одного-двух звуков аккорда приводят к полному его преобразению, к возникновению новой гармонической краски:

**НОКТЮРН**  
из «Маленькой сюиты»

Andantino А. БОРОДИН

Работая над этой темой, надо сначала хорошенько вслушаться в каждый аккорд в отдельности, почувствовать его индивидуальность, красочное своеобразие. Полезно поиграть каждый аккорд медленно, в разложенном виде, постепенно пристраивая к басу все остальные звуки, добываясь при этом стройности и красоты звучания.

Эффективным средством работы над художественным образом произведения является дирижирование. Замечательный фортепианный педагог Г.Г. Нейгауз писал, что для него понятие «пианист» включает в себя понятие «дирижер», и советовал при изучении произведения для овладения его «...ритмической структурой, то есть организации и временного процесса, поступать совершенно так же, как поступает дирижер с партитурой: поставить ноты на пюпитр и продирижировать вещь от начала до конца». [14,47] Такой способ особенно эффективен в работе над произведениями крупной формы, – сонатами, концертами, рондо – где требуется сохранить единство темпа и метрической пульсации на протяжении всего произведения. Особенно важное значение «дирижерское начало» приобретает при изучении сонат Бетховена. Так, например, в первой части Пятой сонаты дирижирование помогает сохранить единый темп, единую единицу пульсации и в решительной главной партии, и в лирической побочной:



**Allegro molto e con brio** (♩ = 69)

Sonate Nr. 5

Главная партия

Побочная партия

Приемы дирижирования незаменимы в тех случаях, когда требуется сохранить ощущение энергичной пульсации на паузах или на длинных нотах:

В работе над более мелкими элементами ритмической структуры помимо дирижирования могут использоваться и более простые формы двигательного моделирования: прохлопывание, простукивание отдельных ритмо-интонаций, пунктирных и синкопированных ритмических фигур:

П. И. Чайковский.

А. Хачатурян

Марш деревянных солдатиков

Лезгинка



Эти приемы усиливают изначально присущие ритмическому переживанию двигательные ощущения, подчеркивают эмоциональную яркость, четкость и определенность ритмического рисунка, которые в игре на инструменте нередко утрачиваются из-за технических затруднений. В дирижерских жестах, как известно, может отражаться не только временная, темпоритмическая, но и звуковысотная структура музыкальной ткани; на этом принципе, в частности, основана релятивная система и ее разновидности. Поэтому метод дирижирования в виде относительного показа рукой высотного соотношения звуков может использоваться и применительно к мелодической, звуковысотной стороне музыки. Музыкальная интонация, как отмечают ученые-музыковеды, связана не только с эмоциональными интонациями речи, звучанием голоса человека, но и с выражением чувств в жестах и пантомимике. «Жест – это как бы интонация, реализованная, в движении, а интонация – как бы голосовой жест», – считает Л.А. Мазель. [10, 18] Выразительный дирижерский жест – эффективное средство выявления характера, эмоционального смысла музыкальных интонаций. При помощи движения руки в воздухе создается своего рода пространственная модель мелодии, в которой через пластику движений передаются наиболее существенные ее особенности звуковысотная структура и эмоциональная настроенность. Например, в работе над Прелюдией № 7 Ф. Шопена с помощью относительного показа рукой наглядно выявляется красота, воздушная легкость начальной секстовой интонации:

## Prelude in A Major

Op. 28 #7

Andantino.

В следующих фразах – похожие затактовые построения, но уже с изменением направления движения – сверху вниз – и постепенным уменьшением интервала:

терция, прима. Устремленность затактовых интонаций к сильной доле, на неприготовленное задержание (звуки до-диез, ре-диез, ля-диез, соль-диез) с последующим непрямым разрешением придает мелодической линии особое очарование, гибкость и непредсказуемость. Все эти особенности мелодии, ее пластичность и выразительность надо постараться передать и в дирижировании, и на инструменте как можно более убедительно. Пример противоположного свойства – Мимолетность № 10 С. Прокофьева. Здесь с помощью дирижерского жеста четко выявляется упрямый, прямолинейный характер интонации, назойливо повторяющейся от одного и того же звука – подчеркнутого акцентом «фа»:



Итак, на втором этапе в целях углубления эстетического переживания музыки могут использоваться следующие методы работы:

- ✓ эмоционально-смысловой анализ;
- ✓ метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений;
- ✓ метод пропевания;
- ✓ вслушивание в гармонию;
- ✓ дирижирование и воспроизведение метроритма в движениях.

После того, как проведена детальная работа над произведением, оно выучено наизусть и освоено технически, наступает заключительный этап работы, целью которого является формирование целостного музыкально-исполнительского образа и его реальное воплощение в исполнении. Этот этап – стадия "сборки" произведения – предполагает, как и период ознакомления, целостный охват произведения, проигрывание его целиком. Между начальным и завершающим этапами освоения произведения много общего: и в том, и в другом случае требуется синтетический, обобщающий подход к произведению. Но на завершающей стадии целостное представление формируется на другом, гораздо более высоком уровне, с учетом всей проделанной работы, всех добытых на предыдущих этапах знаний и впечатлений. На основе этих полученных ранее знаний о произведении должна быть сформирована эмоциональная программа исполнения, то есть «...достаточно подробная и последовательная цепь эмоций и настроений, которые возникают у музыканта, исполняющего музыкальное произведение». [11, 15]

Эмоциональная программа, или план интерпретации, должна отражать «стратегию и

тактику» исполнения, его общую логику, закономерную смену выражаемых музыкой чувств и настроений, линию драматургического развития музыкального образа. Продумывание эмоциональной программы исполнения особенно необходимо при изучении крупных произведений, сложных по форме, изобилующих многочисленными сменами настроения, разнохарактерными темами и эпизодами. Эмоциональная программа может быть составлена в виде последовательного словесного – устного или письменного – описания характера музыки на протяжении всего произведения. В сложных, необычных по форме произведениях (типа рапсодий, свободных вариаций и т.п.) полезно зафиксировать эмоциональную программу письменно, хотя бы в самых общих чертах. Это поможет более четко представить структуру эмоционального содержания произведения, более точно определить конкретные задачи исполнения. Можно также попробовать отразить эмоциональную программу в виде схемы, условного графического изображения. Такие графические схемы очень наглядны; они способствуют целостному симультанному (единовременному, одномоментному) музыкальному представлению, так как дают возможность буквально «единым взглядом» охватить всю пьесу сразу. Эмоциональная программа может с успехом использоваться и применительно к циклам пьес: для достижения большей целостности исполнения, логической взаимосвязи пьес внутри цикла.

Для того чтобы эмоциональная программа воплотилась в реальном исполнении, необходимо проигрывать пьесу в настоящем темпе, с полной эмоциональной отдачей. В процессе таких пробных проигрываний уточняется исполнительский замысел, он обогащается новыми, неожиданно найденными деталями, нюансами исполнения. Происходит также необходимая корректировка эмоциональной программы в соответствии с техническими и артистическими возможностями играющего: например, выбор оптимальных, художественно оправданных и в то же время технически доступных темпов исполнения, степени эмоциональной яркости в кульминациях, динамики громкости и так далее. Особое внимание на заключительном этапе художественной работы над произведением следует уделить формированию эмоциональной культуры исполнения. Необходимо соблюдать чувство меры в выражении чувств, стремиться к естественности и искренности эстетического переживания. Эмоциональные перехлесты, манерность и преувеличенная аффектация несовместимы с подлинно художественным переживанием музыки. Об этом хорошо сказал А.Г. Рубинштейн: «Чувства не может быть слишком много: чувство может быть только в меру, а если его много, то оно фальшиво». [4,129] Поэтому исполнителю необходим контроль со стороны сознания, умение держать себя в руках, регулировать свое эмоциональное состояние. Известно, что если сам исполнитель слишком сильно переживает выражаемые музыкой чувства и эмоции, то неизбежно страдает качество исполнения и, как следствие, снижается

сила эмоционального воздействия на слушателей. «Верно, конечно, что для любого исполнения необходимо чувство, – писала известная английская пианистка Л. Маккинон. – Однако, чтобы заставить чувствовать других, следует позаботиться о формировании и тренировке эмоциональных навыков, сдерживаемых и направляемых здравым смыслом». [11,43]

Эти навыки – исполнительская воля и выдержка, способность к сознательному контролю над своими эмоциями и действиями – наиболее эффективно формируются в условиях ответственного исполнения, ориентированного на слушательскую аудиторию. С этой целью полезно устраивать для себя проверочные, «испытательные» проигрывания перед воображаемыми слушателями. При этом произведение должно быть сыграно так же, как и перед реальной аудиторией: один раз, но с полной отдачей. Нельзя останавливаться, исправлять неудавшееся место, даже если оно совсем не получилось (но эти ошибки и недочеты должны быть исправлены и не допущены при последующих проигрываниях). Надо использовать также любую возможность поиграть перед реальными слушателями – друзьями, родителями, одноклассниками, и постараться заинтересовать их своим исполнением. В роли «слушателя» можно использовать и магнитофон: с его помощью удастся послушать себя со стороны, оценить свое исполнение с позиций слушателя. Разница между исполнительским и слушательским восприятием настолько велика, что иногда при первом прослушивании исполнитель с трудом узнает свою собственную игру. В записи сразу становятся заметными такие недостатки, которые в процессе исполнения проходят мимо сознания играющего. Это касается, прежде всего, временной и эмоциональной сторон исполнения: например, затягивание или ускорение темпа, монотонность, эмоциональная холодность исполнения или, наоборот, излишняя его экзальтация, нервозность.

Известно, что при многократных частых повторениях, необходимых для хорошего выгрызания в произведение, нередко возникает явление привыкания, эмоциональной аккомодации – то есть утрата первоначальной свежести и яркости эстетического переживания. В таких случаях полезно возвратиться на время к игре в медленном темпе, спокойной и ровной, сознательно воздерживаясь от выразительности. При этом снимается все внешнее, наносное в исполнении; оно очищается от неестественных, не подкрепленных настоящим чувством выразительных штампов. Можно также отложить на некоторое время работу над произведением, дать ему «отлежаться» в сознании. Отметим наиболее важные моменты работы на заключительном этапе изучения произведения:

- ✓ создание эмоциональной программы исполнения, плана интерпретации;
- ✓ пробные проигрывания в надлежащем темпе и настроении;
- ✓ ориентация исполнения на слушательскую аудиторию;
- ✓ формирование эмоциональной культуры исполнения;

- ✓ тренировка исполнительской воли и выдержки;
- ✓ при необходимости возврат к медленному темпу или перерыв в работе над произведением.

Отметим, что некоторые педагоги и исполнители выделяют подготовку к концертному выступлению как особый, четвертый этап работы над произведением, в котором внимание концентрируется на достижении пика исполнительской формы и психологической устойчивости при ответственном публичном исполнении. Итак, мы рассмотрели основные принципы и методы художественной работы над произведением. В заключение стоит отметить, что предложенная система предполагает гибкий, творческий подход к ее применению. Неизменными должны оставаться лишь общая последовательность работы, цели и задачи каждого из этапов; в то время как длительность этих этапов, степень подробности работы, выбор тех или иных конкретных приемов могут быть разными:

они зависят от сложности произведения, цели исполнения (выступление на концерте или показ в классе), и, конечно, от уровня владения инструментом. Кроме того, надо помнить, что художественное осмысление произведения должно сочетаться с его техническим освоением: от замысла до его реального воплощения – немалая дистанция, преодолеть которую можно лишь при условии узорной и тщательной работы непосредственно за инструментом. Большую помощь в работе принесет также знакомство с методической литературой, с опытом крупнейших педагогов и исполнителей, чтение музыковедческой литературы об изучаемых произведениях.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Очень важно на начальном этапе обучения развивать навык работы над художественным образом. Необходимо с раннего детства заложить эту основу для дальнейшего успешного обучения игре на фортепиано, главным образом для того, чтобы исполнитель в будущем умел использовать все колористические возможности звука инструмента, умел полностью передать характер какого-либо произведения, открыл для себя богатство образов.

По причине затрудненной концентрации внимания у обучающихся на начальном этапе, целесообразным, по мнению педагогов, является разделение начального этапа обучения на периоды. Чаще всего используют деление на донотный и нотный периоды.

Педагогу необходимо владеть общими и избирательными, индивидуализированными методами обучения, так как он работает с детьми, имеющими разные способности и стремления.

При подборе репертуара для ребенка, педагогу нужно обращать внимание не только на различные музыкальные способности, но и на индивидуальные общепсихологические и музыкально-психологические особенности.

В данной работе мы рассмотрели особенности обучения детей в классе специального фортепиано. А конкретно – формирование умений и навыков образно-художественного мышления на начальном этапе обучения юных пианистов. Также рассмотрели этапы развития изучения произведения.

Первый этап – ознакомительный, второй – детальный, третий – завершающий. Каждый этап по-своему важен. Во втором этапе рассмотрели примеры произведений. Выяснили, что при разборе музыкального произведения главное – погрузить сознание ребёнка в ту атмосферу, эпоху в котором было написано музыкальное произведение, детально разобрать его строение, сделать тональный план, определить кульминацию. Определить при помощи каких средств выразительности и технических приемом будет показана главная тема, разработка. Для качественной игры необходимо изучить произведение «изнутри». Значительное место в работе над произведением занимает анализ. Необходимо все понять, ведь понять, это сделать первый шаг к тому, чтобы полюбить. Восприятие музыки неотделимо от формы. Горячая эмоциональная отзывчивость на музыку не только не находится в противоречии, но наоборот, получает почву благодаря умному логическому анализу. Надуманность гасит творческое пламя, обдуманность возбуждает эмоциональные творческие силы. В анализе не может быть какой-то особой схемы. В каждом произведении есть неповторимые черты, придающие ему индивидуальность, прелесть. Найти их и преподнести — задача педагога. Грамотное использование учеником методов и приемом, это залог профессиональной и эмоциональной игры. Задана педагога помочь раскрыть произведение, направить в

«нужное русло», но при этом дать ему возможность самому представить содержание произведения, узнать его мысли и желания. Педагогу необходимо всегда стремиться пробуждать чувства и желание к музыкальному исполнительству у учеников, тем самым обогащать их духовный мир, развивать эмоциональность и отзывчивость.



### Список использованной литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – М.: ЕЕ медиа, 2012.
3. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л., 1969.
4. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – М. – Л., 1966.
5. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: Метод, очерк. – 2-е изд. – М., 1960.
6. Гофман И. Фортепианная игра Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика XXI, 2007.
7. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие / Под общ. Ред. Г.М.Цыпина – М.: Владос, 2001.
8. Коган Г. У врат мастерства. М.: Классика XXI, 2004
9. Корто А. О фортепианном искусстве. - М.: Классика XXI, 2005.
- 10.Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. – М., 1983.
- 11.Маккинон Л. Игра наизусть. – М.: Классика XXI, 2006
- 12.Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 2010.
- 13.Метнер Н К, Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записной книжки. – 2-е изд. – М., 1979.
- 14.Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 7-е, испр. и доп. – М.: Дека-ВС, 2007. 15. Николаев А.А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М., 1980.
- 15.Ражников В.Г. Резервы музыкальной педагогики. – М., 1980.
- 16.Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М.: Классика XXI, 2004.
- 17.Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. – М., 1984
- 18.Шуман Р. О музыке и музыкантах. - М., 1979. - Т. 2-Б.
- 19.Ильин Е.П. Умения и навыки: нерешенные вопросы/ Е.П. Ильин // Вопр. психологии. 1986. - С. 138- 147.
- 20.Из бесед А.Б. Гольденвейзера о музыкальном воспитании и обучении

детей/ А.Б. Гольденвейзер // Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1967. – С. 5-24.

## 21.Личный опыт работы