Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств имени Иоганна Себастьяна Баха» города Балтийска

(МБУ ДО «ДШИ им. И.С. Баха» г. Балтийска)

**Методическая разработка на тему:**

**«Работа над художественным образом в классе фортепиано»**

преподавателя по классу фортепиано Зарубовой Залины Валериевны.

Балтийск

2019

Работа над художественным образом является важнейшим направлением в процессе развития художественно-творческого потенциала ребенка. Основная задача в работе над образным строением музыкальных произведений заключается в создании благоприятных условий для художественного исполнения учеником выученных им пьес, важно дать возможность ребенку почувствовать себя музыкантом-художником. В идеале вдохновение должно проявляться каждый раз, когда ребенок обращается к музыке, ведь в ней скрыты могущественные силы образной выразительности.

Итак, что же такое художественный образ?

С.Е.Фейнберг даёт следующую дефиницию: «Образ – наиболее яркое выражение музыкального восприятия». По словам Н.И. Голубовской, «Музыка – язык образов, она пробуждает в нас образы чувств, настроений, раскрывает сложный духовный мир человека, воплощает и многогранный окружающий человека мир». И глубоко прав С. Савшинский, отмечая, что «музыка говорит не о музыке, а о жизни человеческого духа».

Работа над художественным образом должна начинаться сразу же, с первых шагов изучения музыки и музыкального инструмента. Если ребёнок  может воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию,  попробуем добиться, чтобы первое исполнение было выразительно, чтобы  характер исполнения точно соответствовал настроению  («содержанию») данной мелодии.

И здесь очень важно стремиться, чтобы ученик сыграл грустную мелодию печально, бодрую – радостно, торжественную – торжественно и т.д. Для этого  мы должны «зажечь» в ребёнке интерес к музыке, соединить музыку с его жизнью и играми. И, начиная занятия с маленькими детьми, постараемся не отпугнуть ученика чем-то слишком серьёзным, скучным. Для этой цели можно предложить ассоциации со всем, что привычно и понятно растущему человеку.

Попробуем сразу «окунуться» в музыку, давая  юному музыканту возможность с первых же встреч активно действовать, создавая свой  музыкальный образ. Каждое, даже самое маленькое произведение, должно запечатлеться в сознании юного пианиста как целостный образ, пробуждающий фантазию, воображение.

Художественный образ - понятие хорошо известное и общепринятое. В трактовке художественного образа можно выделить три главных составляющих:

1. Замысел композитора в нотах.
2. Личность ученика, интерпретирующего данный текст. Нужно учитывать его музыкальные данные, возраст, профессиональные данные и т.д.
3. Личность педагога, организующего работу ученика. Важны его опыт, мастерство, педагогическая техника и т.д.

Здесь очень актуальны советы талантливого педагога А.Д. Артоболевской: «Постарайтесь околдовать ребенка музыкой как интересной сказкой, не имеющей конца. Зажечь, заразить ребенка желанием овладеть языком музыки - главнейшая из первоначальных задач педагога.

Развитию образного мышления способствует, прежде всего, грамотно подобранный музыкальный материал - яркий и разнообразный, близкий детям по музыкальным образам и настроениям.

Приступая к освоению новой пьесы, важно разбудить ее образное восприятие у ученика. И здесь на помощь приходит прием подтекстовки. Подтекстовка всегда несет на себе художественно-смысловую нагрузку. Именно текст помогает понять характер музыки, добиться естественности фразировки. Найти характер звука.

В процессе изучения музыкального произведения педагог может предложить ребенку нарисовать то, что навевает ему образ пьесы. Подтекстовка и создание рисунков помогает разбудить фантазию детей, способствует их творческому развитию.

В педагогической практике невозможно обойтись без словесных пояснений музыки. И если в разговоре с более одарёнными учениками можно обойтись обобщёнными категориями, то другие дети часто «откликаются» лишь на  конкретные образы. Педагогу важно  внимательно следить за своей речью, стремясь к тому, чтобы его суждения  как можно точнее отражали смыслы и значения. При этом сказанное должно быть ясным, конкретным и метким. Так, определив характер и настроение пьесы, важно сразу найти звуковую окраску, пульс движения, элементарные нюансы и технические средства, вытекающие из характера пьесы, её образного строя.

В то же время, работая над музыкальным произведением, необходимо предоставить самому ребенку возможность охарактеризовать озвучиваемую пьесу. Ученик сам подбирает необходимые эпитеты и сравнения, а вдумчивый педагог помогает направить фантазию ребенка в нужное русло.

Таким образом, работа над художественным образом музыкального произведения носит многогранный характер: учитель и ученик полны энтузиазма и любви к своему делу, это, в свою очередь, дополняется индивидуальностью ученика и огромным обаянием личности педагога.

Работа над музыкальным произведением с учащимися более старшего возраста включает в себя три этапа: первый - ознакомительный, второй - детальная работа над произведением и третий - 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. Остановимся подробнее на каждом из этапов работы.

I. 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. Первоначальный 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. 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 первоначальный 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 ч и т а т ь 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.

По мнению известного советского педагога и исполнителя Г. Когана «очень важно вырабатывать и совершенствовать в себе умение читать с листа, так как, чем искуснее читает исполнитель с листа, тем легче и скорее формируется у него ясное представление о произведении, а стало быть, и замысел, план интерпретации».

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.

Недостаток умения 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 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.

На первом этапе работы полезно закрепить свои впечатления в словесной форме, дать краткую характеристику музыкального образа, уяснить для себя общую музыкальную окраску произведения.

Далее, после общего просмотра работа над произведением переходит во вторую стадию - стадию разучивания, детальной работы 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.

Основные задачи эмоционально-смыслового анализа:

а) 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;

б) 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;

в) 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.

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". Еще Ф.Э.Бах советовал "...для правильного исполнения фразы (Gedanken) пропеть ее самому».

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.

Метод пропевания особенно эффективен в работе над пьесами кантиленного характера, где требуется певучее, выразительное исполнение мелодического голоса.

Остановимся подробнее на том, как извлекается певучий звук. Г. Коган описывает это следующим образом: «Певучесть звука достигается на фортепиано особым способом удара, вернее - нажима клавиш. Суть его состоит в том, чтобы не толкать клавишу, е ударять по ней, а сперва «нащупать» ее поверхность, «прижаться», «приклеиться» к ней не только пальцем, но и - через посредство пальца - всей рукой, всем телом, и затем, не «отлипая» от клавиши, епрерывно ощущая, «держа» ее на кончике (точнее на «подушечке») «длинного», словно от локтя или даже от плеча тянущегося пальца, постепенно усиливать давление. Пока рука не «погрузится» в клавиатуру до отказа, до «дна» - таким движением, каким опираются о стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в сургуч. (Разумеется, когда процесс освоен и автоматизован, он протекает несравненно проще и быстрее, чем здесь описано, так что «сперва» и «затем» сливаются в одно мгновенное действие). Этого способа придерживались почти все пианисты, славившиеся своим умением петь на фортепиано.

По мнению Гуммеля, звуки приобретают певучесть «посредством рассчитанного давления». «При исполнении кантилены, - говорит ученикам К.Н. Игумнов, - пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, то есть стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой. Нужно слиться с ней, примкнуть» к ней…» Точно также и Гизекинг настаивает на том, чтобы пальцы (перед ударом) находились в возможно меньшем удалении от клавиатуры…а при pianissimo оставались вообще как бы в постоянном контакте с клавишами, которые нажимаются собственно лишь посредством переноса тяжести руки на «ударяющие» по мере надобности пальцы».

Схватыванию этого приема (как и всякого другого вида туше) очень помогает воспроизведение его пальцами учителя на руке ученика.

Однако, главное, от чего зависит «фортепианное пение» - это способ фразировки. «Владеть звуком - значит владеть законами естественной музыкальной фразы». (А. Вирсаладзе).

Что же лежит в основе умения «спеть» на фортепиано мелодическую фразу?

В основе его лежит владение тем, что может быть названо «дыханием руки». Рука пианиста должна «дышать» во все время игры, должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании», одним сложным, но целостным движением, внутренне «сопереживаемым» всем организмом, всем телом играющего - вплоть до мышц живота. Единство этого движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами. Каждое такое дополнительное движение пальца, руки, корпуса разрывает фразу. Выработка такого legato, воспитание «дышащей руки» - едва ли не первейшая задача фортепианного педагога.

Музыкальные задачи предписывают исполнителю общий характер физических движений. В зависимости от художественных задач руки пианиста должны принимать самые различные движения, проще говоря: каковы музыка - таковы и движения. Если музыка тихая, мягкая - руки двигаются тихо и мягко; если музыка величавая, звучная - руки должны быть пластичными и «тяжелыми»; если требуется острый, звонкий звук - руки играют энергично, концы пальцев обострены и так далее. (Л. 82..) Звук мелодии может отличаться по силе, тембру, насыщенности. Градации его густоты, протяженность или прозрачность безгранично разнообразны. И.А. Браузо в своей книге «Артикуляция» наметил следующую шкалу «степени связности и расчлененности:

Связанность

1. Акустическое легато или legatissimo
2. Легато
3. Сухое легато

Расчлененность

1. Глубокое «нон легато»
2. «Нон легато»
3. Метрически определенное «нон легато» (звучащая часть равна паузированной)

Краткость

1. Мягкое стаккато
2. Стаккато
3. Staccatissimo (максимально достижимая краткость)

Приведенная схема совершенно верна. Однако градация «связанности», а также «расчлененности» и «краткости» неизменно богаче ее. Однако в музыкальном контексте, в художественном произведении разнообразие звука поистине безгранично.

Важнейшую роль в создании музыкального образа играет аккомпанемент. Хорошее владение аккомпанементом может во много раз усилить художественное впечатление.

Величайшие русские артисты, такие как Мусоргский, Рахманинов, Блуменфельд, Рихтер, убедительно показали на практике, какая сила воздействия таится в партии сопровождения. Гольденвейзер писал, что «пренебрежение фоном является огромной ошибкой», а Л. Николаев требовал от своих учеников величайшего внимания в работе над аккомпанементом.

По мнению Г. Когана, «первое, о чем стоит позаботиться при исполнении сопровождения, - чтобы последнее не заглушало мелодии, не мешало ей «дышать», литься, петь; каждый ее звук должен не только ясно прозвучать, но и дозвучать незаглушенным до конца, то есть до начала следующего звука (последнее, разумеется, в том случае, если между этими звуками нет паузы).

Некоторые ученики пытаются добиться этого, изо всех сил «выделяя» мелодию, форсируя ее звучание, заставляя ее продираться сквозь фигурацию на манер человека, стиснутого толпой, что производит неприятное, антихудожественное впечатление. Мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанемента (оставаясь в то же время внутренне слитой с ним), плавать на волнах последнего, как масло на воде; она должна не подчеркиваться (за исключением эпизодов marcat”ного характера), не выжиматься, а как бы «освещаться», высветляться - подобно верхушка деревьев при луне. Это требует образования между нею (мелодией) и сопровождением такой звуковой дистанции, такого «воздушного простора», чтобы мелодия свободно, без усилий «парила в воздухе».

Таким образом, при работе над аккомпанементом необходимо добиваться правильного соотношения между степенями громкости мелодии и сопровождения. А основное условие состоит в том, чтобы левая рука (которой чаще всего поручается сопровождение) «прислушивалась» к правой.

Несколько слов о технике. При освоении любого музыкального произведения ученик всегда сталкивается с определенными техническими сложностями, требующими детальной проработки. Наиболее сложные технические места вычленяются из общего текста произведения и проучиваются особенно тщательно. Здесь можно порекомендовать огромное количество приемов и способов, таких как: игра в замедленном темпе, игра с усложнением технической задачи, проучивание трудного места различными штрихами, различной ритмической конфигурацией и т.д.

Важнейшим компонентом в технической проблематике является выбор аппликатуры. Учащиеся нередко недооценивают значение аппликатуры, полагая, что все равно, какими пальцами сыграть пассаж. Такая позиция ошибочна. Грамотно подобранная аппликатура - одно из условий успешного освоения музыкального произведения. Путевой нитью для выбора аппликатуры могут служить принципы, прекрасно сформулированные Г.Г. Нейгаузом. Он считает лучшей ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом». По его словам, это и есть «верховный принцип художественно верной аппликатуры».

В работе над сложными элементами ритмической структуры педагогом могут использоваться такие формы работы, как дирижирование, а также прохлопывание, простукивание отдельных ритмических фигур.

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.

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.

Вслед за этапом детального разучивания музыкального произведения наступает третий завершающий этап. Уже произведена детальная работа над деталями произведения, оно выучено наизусть и освоено технически. Этот этап предполагает целостный охват произведения, проигрывание его цели ком. 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 этой стадии работы у учащихся должен быть полностью сформирован эмоциональный план, программа интерпретации музыки, которая будет 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.

Для лучшего уяснения эмоционального плана можно составить письменное описание характера музыкального произведения, а также зафиксировать эмоциональные изменения в виде графического изображения.

Пробные исполнения - главное, что способствует «сборке» произведения. Примечательно, что такие проигрывания происходят уже в надлежащем темпе и настроении. Польза от этого метода огромна: тренировка исполнительской воли и выдержки, формирование эмоциональной культуры исполнения, ориентация исполнения на слушательскую аудиторию.

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. Исполнителю необходим контроль со стороны сознания, умение держать себя в руках, регулировать свое эмоциональное состояние.

Известно, что при многократных частых повторениях, необходимых для хорошего выгрывания 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,

Можно также отложить на некоторое время работу над произведением, дать ему "отлежаться" в сознании.

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 способы работы над художественным образом произведения.

Раскрытие художественного смысла музыкального произведения как можно более полно (чтобы оно прозвучало ясно и выразительно, адекватно своему содержанию) - вот то, к чему должны стремиться в совместном поиске педагог и ученик.

Список литературы

1. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд.7-е, испр. и доп. -М.: Дека-ВС, 2007.
2. Коган Г. Работа пианиста. - М.: Классика - XXI, 2004.
3. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М.: Классика XXI, 2004.
4. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. - М.: Музыка,1988.
5. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. - М.: Музыка, 2010.
6. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика XXI, 2007.
7. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. Изд. 3-е. - М.: Икар-МП, 1995.
8. Маранц Б.С. О самостоятельной работе студента - пианиста. - М.: Фортепиано, 2005,№3-4.
9. Сенков С.Е. Звукоизвлечение на современном рояле. - М.: Фортепиано, 2010, №1-2.
10. Корто А. О фортепианном искусстве. - М.: Классика XXI, 2005.