

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ
Государственное учреждение культуры Тульской области
«Объединение центров развития культуры»
Учебно-методический центр по образованию и повышению квалификации

***Методические сообщения участников областного
методического мероприятия «Вопросы воплощения
содержания музыкального произведения в
контексте совокупности исполнительских
элементов в рамках проекта «Педагогические
чтения» 1 декабря 2021 года***

**«Исторический путь, ведущий к формированию новых выразительных
средств в музыкальном искусстве»**

Нестерова Н.С.
преподаватель
ГУДО ТО «ТОДМШ им. Г.З.Райхеля»

Впервые определение выразительности высказал Аристотель (IV в.н.э.)
- «Музыка движет страстями».

Единственным содержанием музыки признаётся выражение
человеческих переживаний.

15-16 века - решающие для развития музыкального искусства.

Музыка создавалась с учетом художественных запросов широких масс
слушателей. Главная мировоззренческая позиция того времени - поиск
гармонии. Ведущую роль играют тембр, темп, лад, особенности интервалов.
Музыка должна максимально приблизиться к слушателю. Появилось много
новых стилей, развиваются жанры.

Особенное внимание композиторы уделяют полифонии. Выделив из
контрапункта аккордовую последовательность как единую мелодическую
линию, появилась гармоническая поддержка мелодии.

В это время творили Монтеверди, Скарлатти, Люлли, Вивальди.

Вершиной музыкальной культуры эпохи барокко, несомненно является
И.С.Бах. он выделяется не только на фоне истории музыки, но и в контексте

всей истории мировой культуры. Однако, подлинное его величие в глубоком понимании человеческого бытия, его трагическая противоречивость: проблемы жизни и смерти, подвига и предательства, поступка и смирения, высокой и глубокой скорби и великой радости. Используя традиционные формы, он поднимает содержание на новый уровень. Расцвет клавирного творчества – ХТК, который раскрывает возможности ладовой системы, модуляционный поиск художественного образа.

Это революция в музыкальном искусстве. Клавирное творчество Баха имеет особые баховский стиль. Он сочетает энергию и одержимость, величавую триумфальность и интимную проникновенность, масштабность и изящество, полифоническую изысканность и мелодическую утонченность. В творчестве Баха соединилась вся музыка.

Неожиданные атональные пассажи открыли путь к додекафонии.

Стравинский воспринимал музыку Баха как Чудо. Тем не менее при жизни он был малоизвестен.

Наряду с Бахом, крупнейшим полифонистом своей эпохи был Г.Ф. Гендель. На протяжении 30 лет он писал оперы, однако в 1741 г. разочаровавшись в этом жанре, отказался от опер и стал писать оратории.

Главным действующим лицом был хор, т.е. народ. Гендель, фактически, создает новую вокально-оркестровую форму. Главной особенностью которой является монументальность и единство драматургии.

Своим творчеством он заложил новые смыслы в музыкальные произведения: эпический характер, оптимизм, пышность и величавость. Отсутствие созерцательности и в то же время изобразительность, соответствовали важным чертам искусства эпохи барокко.

Итак, поедем дальше! Европа 17-18 в.

На смену эпохи Возрождения приходит эпоха Просвещения. Давая характеристику начавшейся эпохи отмечается особая внутренняя напряженность. Здесь и вера в разум и мистицизм, стремление к созиданию и множество разрушительных войн. Говоря о музыке, надо отметить возрастающую самостоятельность этого вида искусства. Главная причина - снижение роли религии в создании общества. Профессиональные музыканты выходят за рамки церковных стен.

Расширяются возможности приобщения общества к музыкальному искусству. Закладывается фундамент грандиозного здания – эпоха Просвещения. Это достижения в области естественных наук, философии, вера в силу разума. Постепенно формируется философия эстетического рационализма – классицизма! На первый план вышли такие понятия, как гармоничность, пропорциональность, соразмерность.

Утвердился темперированный строй, появилась исходная тональность, модуляция, контрасты.

Закладывается основа таким жанрам как соната, симфония, концерт. Революционное значение для инструментальной музыки имело изобретение молоточкового фортепиано. Система «клавиша-молоточек-струна» позволяла делать динамические оттенки. Появляются первые школы исполнителей. В.Моцарт, Л.В.Бетховен, И.Гуммель, К.Черни, Д.Фильд.

В это время столицей музыкального мира являлась Вена. Понятие «Венская классика» - совершенно уникальное явление в истории музыкального искусства. Трудно перечислить всех выдающихся венских композиторов, но сама эпоха была создана творчеством 3 великих музыкантов. Это Моцарт, Гайдн и Бетховен. Почему их искусство единодушно назвали классикой? Прежде всего безупречное композиторское мастерство, вкус, ясность мысли, совершенство формы, искренняя выразительность, сила и мощь трагизма, легкость комизма, принципы классической гармонии. Все эти качества сохранились до наших дней.

Сформулировался принцип симфонического развития (симфонизм) – это особый характер развития музыкальной мысли, её постепенное созревание. Принципы симфонизма открывают новые горизонты.

Наивысшее развитие получила форма классического концерта в творчестве В.Моцарта.

Он остался недостижимым мелодически утонченным стилистом, блестящем мастером композиции. Будучи сыном своего времени он соблюдал верность изяществу. В одном из писем отцу признался, что «страсти не должны быть выражены так сильно, чтобы возбуждать отвращение, музыка никогда не должна оскорблять слух, но обязана доставлять наслаждение».

Музыка Моцарта три столетия объединяет людей чувством наслаждения.

Йозеф Гайдн внес в музыку оптимизм, жизнерадостность, народный юмор. Вершиной творчества стали его симфонии - образец классической венской школы. Историческое значение Гайдна - в создании сонатно-симфонической формы. Его творчество знаменует переход классицизма к муз. романтизму. А Бетховен продолжает это направление. Конечно, он опирался на общие принципы венских классиков. Но гений не вмещается в какое-то художественное направление. Он принципиально порвал со строгой симметрией, утонченностью, изяществом, нашел новые формы музыкального развития произведения. Бетховен предлагал смелые решения, отражающие наступление новой эпохи – романтизма.

Этот стиль наделил музыку исключительной ролью среди других искусств. Музыка олицетворяла идею Вселенной, её духовную бесконечность. Высшим идеалом романтизма стал свободный художник. Эти черты придали музыке необычную силу. Эстетика романтизма способствовала развитию специфических элементов – тембр, гармония, тональная структура.

Современная поэзия послужила рассветом новому музыкально-поэтическому жанру.

Песни Ф.Шуберта «Любовь поэта» и, конечно, инструментальные произведения Р.Шумана - «Карнавал», «Бабочки». Это образцы новой инструментальной виртуозности, где главенствует звук, тембр и качество инструмента.

В конце 18 в. Самым распространённым инструментом становится фортепиано и начинается поиск новых возможностей для художественного воплощения. Выделяются две фигуры – Ф.Шопен и Ф.Лист.

Шопен создал совершенно новый звук – интимный, бархатный, изысканный, сохранив от классиков серьезное отношение к строгости формы и стиля, от романтиков – чистоту и благородство, мелодичность линий, не приемля излишней выразительности, изменчивость ритма и новые гармонические модуляции. Связь с народной темой вносит в его музыку характерные интервалы и необычные гармонии и звукоряды. Как пианист, Шопен, продолжая традиции, вносит более современное понимание виртуозности, своеобразное использование педали, свободная ритмика, создаваемая рубатто, приводит к совершенно новому, по выразительности, стилю.

Творческое наследие Ф.Листа обширно и разнообразно. Отличительными чертами творчества это монументальность, виртуозность. Тем не менее, несмотря на броскую эффектность, произведения отличаются философской глубиной, проникновенным лиризмом. Развивался жанр «программной музыки».

Лист – пианист-новатор в искусстве фортепианной игры. Он обновил и расширил сферу пианизма, достигнув необыкновенной виртуозности. Его считают создателем новой современной фортепианной школы.

Огромный вклад в развитие романтического стиля вложили композиторы: Брамс, Шуман, Шуберт, Малер, Мендельсон, Берлиоз, Вебер, Рихард Вагнер.

В 19 веке музыкальная мысль дала мощный толчок к развитию выразительных средств.

Один из лучших интерпретаторов своего времени, заложивший основу для современной школы дирижирования – Густав Малер. Творческие

концепции композитора отличаются гуманистической направленностью. 1 симфония совершила решительный поворот в сторону новых выразительных средств. Его музыка имеет тесную связь с миром песен.

Время романтиков завершается, наступает импрессионизм. Художественное направление, новые образы, новые средства выразительности, основанные на опыте живописцев. Цель – передача мимолетных ощущений, настроений средствами новации в гармонии и оркестровке. Яркие личности этого направления - К.Дебюсси и М.Равель. В их произведениях можно услышать новые краски, малейшие полутона музыкальной палитры. Несмотря на сходство, существует глубокое различие в поэтике музыкального языка.

Времена меняются, годы Первой мировой войны, революции, опрокидывает основы музыки. Новые образы акцентировали свое внимание на уникальности человеческого бытия, смысле жизни, отсутствия взаимопонимания.

В музыкальной области эти времена привели к изменению в традиционной системе гармонии и тональности. Диссонанс становится основным элементом выразительности. Музыка отходит от классических канонов в сторону абстракции и чистоты формы. Возникает культурное направление – экспрессионизм.

Новая техника письма привела к созданию новых выразительных средств. Заостряется звук, ломается фраза. Додекафония Шёнберга утверждает атональности, т.е. потеря тонального центра. Появилась ритмическая изобретательность. Формируется новое течение – авангард (передовой отряд). Характерной особенностью является стремление к радикализму, изменению сложившихся норм. Барток, Хиндемит, фр. «Шестерка».

Можно сказать, на протяжении 5 веков основные художественные направления и формирование новых выразительных средств сложились. Накопленный опыт и поныне является основой музыкального образования во всем мире.

Еще одна тема не поместилась в рамки времени, т.к. объемна и глубока. Это русская и советская композиторская школа.

Хочется раскрыть загадку русской души. Поговорить о великих, о их вкладе в развитие и формирование выразительности в музыке, о Чайковском и Скрябине, о Прокофьеве и Шостаковиче. В их музыке можно услышать все ... и классику, и романтизм, и импрессионизм. Они, как селекционеры, отобрали лучшее и привили себе, к своей музыке. Каждый через свою призму. Чайковский – через оголенную душу, Скрябин – через полет фантазии,

Прокофьев – через оптимизм, Шостакович - через психологизм и сатиру. Каждый искал свой музыкальный язык, средства выразительности. А нам их надо разгадывать.

Музыка не только строгая дисциплина, она является универсальным языком мирового общения.

Список литературы

1. С.Раппопорт, Я. Мильштейн. Сборник «Музыкальное исполнительство», выпуск 7, издательство «Музыка» 1972 г.
2. К.Гринди «Беседы с выдающимися пианистами и педагогами», издательство «Классика XXI века» 2013г.
3. «Большая энциклопедия музыки», перевод с итальянского Г.Боффи, издательство «Астрель», 2012г.

«Формирование образного мышления в классе специального фортепиано»

Алексеев Ю.Ю.

преподаватель

ГУДО ТО «ТОДМШ им. Г.З.Райхеля»

Музыкальные занятия в ДМШ или ДШИ, в частности игра на музыкальном инструменте, нацелены на развитие музыкальной культуры учащихся. Важнейшим компонентом музыкальной культуры является восприятие музыки. Вне восприятия нет музыки, т.к. оно является основным звеном и необходимым условием изучения и познания музыки.

Музыка как живое искусство рождается и живет в результате единения всех видов деятельности. Общение между ними происходит через музыкальные образы, т.к. вне образов музыка (как вид искусства) не существует. В сознании композитора под воздействием музыкальных впечатлений и творческого воображения зарождается музыкальный образ, который затем воплощается в музыкальном произведении. И с первых же уроков музыки я считаю, что ребенка надо вводить в мир образов. Ведь в этот период формируется потенциал для интенсивного познавательного, волевого и эмоционального развития ребенка, совершенствуются его сенсорные и интеллектуальные способности. Знакомя ребенка с произведением мы «рисует» наглядно музыкальный образ названия произведения, создаем его

эмоциональный портрет, а затем пытаемся передать эти образы с помощью средств музыкальной выразительности.

Б.В. Асафьев писал о том, что процесс восприятия есть процесс становления музыкального образа. Слушание музыкального образа, - то есть жизненного содержания, воплощенного в музыкальных звуках, обуславливает все остальные грани музыкального восприятия. Работа над осмыслением образности музыкальных произведений, восприятием должна вестись на протяжении всего обучения. И чтобы ни играл учащийся - пьесы из Детского альбома Чайковского, сонатины Моцарта, детские пьесы Хачатуряна, пьесы Р. Шумана – ему необходимо понимать это произведение, осознавая выразительное значение каждой детали, и уметь исполнить его, то есть передать в своей игре художественный образ.

Образы-представления выступают как важный продукт образного мышления. Чтобы научить ребенка мыслить образно, надо развивать его воображение.

Воображение присуще только человеку. Оно необходимо в любом виде деятельности человека, тем более при восприятии музыки и музыкального образа. Музыкальное восприятие – это способность слышать и эмоционально переживать музыкальное содержание, а не как механическую сумму разных звуков. Это - процесс целостного, образного, эмоционально-осознанного постижения содержания музыкального произведения. Дети, воспринимая музыкальное произведение, прежде всего, находят в нем отзвук на все, что трогает и волнует их. Музыка помогает ребенку развить и облагородить его «культуру переживаний». Таким образом, осуществляя психолого-педагогический подход к исследованию процесса эмоционального восприятия музыки, мы констатируем, что восприятие художественного образа музыки представляет собой единство сознательного и эмоционального компонентов. Восприятие проходит несколько стадий развития – от поверхностных очертаний до постижения эмоционально-образного содержания. Процесс осознания эмоции происходит путем вербализации, т. е. умения детей дать словесные эмоционально - образные характеристики музыке.

Работа по развитию музыкального мышления включает слушание музыкальных примеров, воображения, фантазии, интуиции.

Формирование начал музыкального мышления позволит детям адекватно и творчески воспринимать музыкальные образы.

Художественно-образное мышление на уроках необходимо развивать для того, чтобы ребенок сумел взглянуть по-своему на явления и процессы окружающего мира в целом и через это глубже почувствовать свой духовный мир. Это особенно важно для детей, у которых наблюдается большая предрасположенность к познанию мира через образы. Также, я на уроке, иногда оставляю немного времени, чтобы поиграть ученикам разные

произведения, для того, чтобы у них накапливался слушательский опыт. И вот на одном из таких уроков, я сыграла своему ученику будучи в 4 классе пьесу Э. Грига. Она ему сильно понравилась, и он попросил дать ему ноты. Но пьеса оказалась технически и эмоционально сложной, и мы решили отложить ее в «сундучок» до лучших времен. Идя шаг за шагом, в средних классах, мы копили багаж знаний, технических навыков, добивались выразительного и яркого исполнения в произведениях Р.Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта.

И сейчас, в исполнении учащего 7 класса Васильчикова Михаила прозвучит пьеса Э.Грига оп.105, №1.

Эдвард Хагеруп Григ (норв. *Edvard Hagerup Grieg*; 15 июня 1843, Берген, Норвегия — 4 сентября 1907, там же) — норвежский композитор, пианист, дирижёр, общественный деятель, творчество которого в целом относят к музыкальному романтизму.

В апреле 1860 года Григом были сочинены три фортепианные пьесы. Все они посвящены Терезе Берг – ровеснице композитора, дочери шведского коммерсанта. Эта девушка, известная своей красотой и музыкальным талантом, по-видимому, была первым увлечением юного Грига. Посещая семейство Бергов, Григ часто музицировал с Терезой, хорошей пианисткой.

Не случайно Григ впоследствии называл себя «романтиком шумановской школы». Пьесы по-шумановски теплы и сердечны. В них чувствуется молодой порыв и свобода лирического высказывания. Фактура их виртуозна, характерны и особые темповые обозначения.

Пьесу Грига оп. 105 №1 *Allegro agitato* можно назвать образцом первой линии творчества. Романтический порыв чувств, светлая лирика, утверждение волевого начала — это образный строй и линия развития образов в этой пьесе Грига.

Романтики исследовали все уголки человеческого сердца и сделали искусство более горячим, эмоциональным, душевно открытым. Они воплотили личность в самых сокровенных проявлениях. «Разум ошибается, - воскликнул Шуман, - чувство никогда!» конечно, с этим полемическим тезисом Шумана можно поспорить, но все же ясно главное, что чувства у романтиков выше разума. Свое отношение к миру они выражали через лирику чувств и переживаний. Романтический лиризм Асафьев определял как «стиль сердечных отношений». Пьеса трёхчастна.

Страстным порывом чувств окрашена музыка пьесы. Взволнованный характер музыки порождает волнообразный рельеф мелодии. Но не плавный, спокойный, а нервно - возбужденный, патетический.

Но в условиях очень быстрого темпа все эти средства воспринимаются как мимолетные блики тени и света. Тонкость нюансировки, внезапные вспышки *f* и мгновенные затухания – характерные свойства нервного пульса романтической мелодии *rubato*.

2 часть – лирически утонченная, лишенная какой-либо патетики (*pp* *leggerio*). Нежно скользящие пассажи, насыщенное гармоническое развитие

Дополнительно стоит добавить, что пьеса Грига op. 105 №1 *Allegro agitato* не программная. Поэтому не надо искусственно сочинять образы, которых в ней нет. Это не морские волны и не водный пейзаж. В непрограммных пьесах надо обязательно идти от характера музыки и доказывать его средствами музыкальной выразительности. Конечно, надо обязательно выяснить сначала исторический период жизни композитора, в каком художественном направлении он работал. В данном случае – это западно - европейский романтизм 19 века. Главная тема его – лирическая. Главный жанр – миниатюра. Для того, чтобы охарактеризовать музыку пьесы, чтобы было понятно ученику, я использовала следующий план.

Назовите характер музыки. Выбирайте из слов «лирический», «драматический», «героический», «патетический».

Помните, что лирика обладает самым большим количеством оттенков, например, лирико – эпический, лирико-пасторальный, лирико-драматический, лирико-элегический и т.д.

Не путайте характер музыки с темпом.

Если произведение обладает жанровой конкретностью, назовите жанр. Он подскажет вам нечто характерное для данного рода музыки.

Докажите названный вами характер музыки средствами музыкальной выразительности.

Начните с главного выразительного средства – мелодии, ведь она сама по себе является выражением определенной мысли, эмоции, настроения, художественного образа. Определите тип мелодии: напевной, кантиленой или речитативной, декламационной. Обратите внимание на ее интервальное строение и направление движения, на ее структуру, наличие в ней цезур и пауз, повторность в ней мотивов и фраз. Учились воспринять фразу как цельное построение, и довести мысль до ее ближайшей «вершины» «В каждой фразе есть известная точка, которая составляет логический центр фразы», - считал К.Н. Игумнов..

Второе главное выразительное средство – гармония. О нем труднее всего сделать обобщения. Для этого надо обладать многими знаниями о выразительных свойствах гармонии. Выделите преобладающие гармонические обороты (автентические или плагальные), типичные аккорды, их специфические особенности. Проанализируйте ладотональное развитие, наличие отклонений и модуляций, органичных пунктов, эллиптических оборотов и многое другое.

Следующий этап – характеристика второстепенных средств музыкальной выразительности: темп, динамика, фактура, ритм, диапазон, тесситура, штрихи, инструментовка (если сочинение оркестровое), приемы звукоизвлечения. Шкала динамических градаций, по существу, бесконечна, с динамикой неразрывно связана и тембровая сторона звучания. Называя все средства музыкальной выразительности, мы не должны забывать, что главная задача: доказать названный в начале вашего рассказа характер музыки.

Таким образом, мы проанализировали основные компоненты, участвующие в развитии образного мышления, определена взаимосвязь и влияние на формирование целостного восприятия художественных произведений.

«Элементы переживания и их воплощение»

Подвысоцкая Н.В.

преподаватель

ГУДО ТО «ГОДМШ им. Г.З.Райхеля»

Эмоции в музыке играют главенствующую роль. Музыка способна воплощать человеческое настроение: грусть, радость, бодрость, уныние, нежность, тревогу. Она может передать эмоциональную сторону интеллектуальных и волевых процессов: энергичность, сдержанность, серьезность, легкомысленность, импульсивность. Музыка может выразить мысли – общение, которые относятся к динамической стороне социальных и психологических явлений: гармония – дисгармония, могущество – бессилие. Восприятие и исполнение музыки оказывает сильное эмоциональное воздействие на человека благодаря свойствам звука. Звук несет в себе колоссальный объем информации для человека. Такие свойства звука, как тембр, регистр, громкость, артикуляция, направление движения мелодии, ее артикуляция в сочетании с темпом движения, преобразуются в музыкальную

интонацию. Б.Асафьев назвал музыку «искусством интонируемого смысла». Сферу эмоций музыканты передают различными эмоциями: чувство, настроение, ощущение, эффект, волнение и др. В эпоху барокко появляется понятие «аффект», когда на протяжении всего произведения присутствует одно чувство. Этот аффект усиливается или ослабляется, но меняться на другой не может. А.Кирхнер приводит 8 аффектов, которые должны вызвать музыка: *любовь, печаль, отвага, восторг, умеренность, гнев, величие, святость*. Именно поэтому у И.С.Баха связанные с долгим развитием единого аффекта оказывает глубокое музыкальное впечатление. 19век принес новые открытия: музыка способна передать внутренний мир человека, развитие чувств становится ведущим видом искусства. Многообразие эпитетов, поэтических образов, программных названий, подчеркивают характер музыкальных эмоций. Такое встречается в творчестве Ф.Листа, Р.Шумана, Ф.Шопена, русских композиторов «Могучей кучки», П.И.Чайковского. Музыка 20 века продолжает воплощение новых эмоций: тревоги, гнева, сарказма, гротеска—это С. Прокофьев, Д. Шостакович, И. Стравинский.

Основная задача эмоционального смыслового анализа —это:

— *выявить структуру содержания*, ее основные разделы, характер тематических построений, их выраженное значение, т.е. анализ композиционного построения формы произведения в сочетании с выявлением ее художественных функций.

— *проследить динамику развития* художественно-созерцательных эмоций. Определить линии подъема и спада напряженности;

— *проанализировать* используемые в произведении средства музыкальной выразительности: гармонию, ритм, мелодические элементы полифонии, фактуру изложения, штрихи. В практической работе над произведением эмоционально-смысловой анализ переплетается с другими методами приема показа: пропеванием, методами ассоциативного сопоставления.

Многие фортепианные пьесы имеют программные названия, которые сами по себе вызывают ряд ассоциаций. Очень помогает владение методом ассоциативной связи с окружающим миром, умение говорить о музыке языком метаморфоз: прозрачные ручьи, летнее утро, лес просыпается. Неумелое использование ассоциаций приводит к грубому исполнению. Эффективным средством работы над художественным образом является дирижирование. Г.Нейгауз писал, что понятие пианист включает в себя понятие «дирижер» и советовал при изучении произведения для овладения его ритмической структурой и организации временного процесса поступить, как дирижер с партитурой. Поставить ноты на пюпитр и

продирижировать. Этот способ эффективен над крупной формой, рондо. Делая вывод из вышесказанного, что при работе над эстетическим переживанием в музыке могут использоваться следующие методы:

- *эмоционально-смысловой анализ;*
- *метод пропевания;*
- *метод сравнения;*
- *вслушивание в гармонию;*
- *дирижирование.*

Для того, чтобы эмоциональная программа воплотилась в реальном исполнении, необходимо проигрывать пьесу в настоящем темпе с полной эмоциональной отдачей. В процессе таких пробных проигрываний уточняются детали, нюансы. Необходимо соблюдать чувство меры в выравнивании чувств, стремиться к естественности и искренности эстетических переживаний.

Ярким примером для работы над художественным произведением является музыка С. Прокофьева и его фортепианный цикл «Детская музыка», которая требует не только высокого уровня подготовки ученика, но и высокохудожественного восприятия. Моя ученица Панферова Валерия, соприкоснулась с уникальным стилем Прокофьева: красочным, диссонирующим. В работе над пьесой «Марш», Валерия училась владеть своими эмоциями, если малейшее превышение темпа, динамики или «эмоциональный» пережим, то это может увести в сторону от постижения прокофьевского замысла. «Марш» Прокофьева развивает внутреннюю пульсацию, воспитывает метро-ритм. Ученик, исполняя его музыку, учиться координировать звучность аккомпанемента, мелодии, добиваясь независимой работы одной руки от другой. В цикле «Детская музыка» в уменьшенном масштабе, в облегченном варианте изложены почти все технические формулы, встречающиеся в фортепианном творчестве Прокофьева. Его музыка развивает не только образное мышление, но и приучает ребенка к ритмической дисциплине, прививает вкус к колористической звучности. Именно музыка Прокофьева призвана стимулировать рост, раскрывать потенциал к высокому художественному вкусу нашим учащимся. Невозможно представить эмоции без воплощения художественного образа в произведении. Не существует определения художественного образа, но есть разные трактовки на это. Три составляющие музыкального образа:

замысел композитора в нотах; личность ученика, интерпретируемого данный текст(это возраст, профессиональные навыки ребенка); личность педагога, организовавшего работу ученика(его опыт, мастерство, педагогическая техника)

В работе с учеником нужно развивать творческую инициативу ученика, воображение и эмоциональность, образное восприятие для полноценной работы над музыкальным произведением.

1.Замысел композитора - это точная и правильная передача художественного смысла произведения, что возможна только при грамотном и внимательном прочтении нотного текста, при квалифицированном анализе всех его составляющих. Следует как можно раньше научить ученика к самостоятельной работе над текстом. Наиболее неблагоприятным фактором в развитии творческой индивидуальности является натаскивание, излишняя свобода в работе над текстом.

2.Личность ученика. В первую очередь необходимо воспитать внимание, наблюдательность и сосредоточенность. Так же необходимо воспитывать эмоциональную и интеллектуальную сторону.

3.Личность педагога. Она должна сочетать в себе высокие эстетические, моральные и нравственные качества и высокий профессионализм. Очень важно владеть педагогической техникой в работе с учеником над художественным образом. Существует много способов, приемов и форм воздействия: показ, объяснение, жест, мимика, эмоциональный тон, сравнение.

Работа над художественным образом в ДШИ имеет свои отличительные особенности в зависимости от возраста ребенка. С детками 6-9 лет урок строится на элементах постоянной игры, выдумки. Педагог выбирает произведения, затрагивающие его воображение, ассоциации. В работе с учениками 10-14 лет педагогу очень важно замечать происходящие в нем изменения и своевременно переходить к серьезному репертуару и к взрослому тону занятий. Чаще ставить перед ними задачу для личных выводов и самоанализа при игре произведения, объяснить представляемый художественный образ. По исследованию музыковедов-исполнителей существует 3 стадии формирования исполнительского образа:

-целостность исполнителя: эмоциональные воображения, проявление своего отношения к исполняемому. При интерпретации музыкального произведения-это артикуляция, смещение кульминации, агогики, динамический план;

-ясность понимания музыкально-художественного образа. Она несет в себе более смысловую нагрузку в процессе исполнительского мастерства. На данной стадии происходит осмысление, осознание внутренней связи этого контекста с музыкальным содержанием. Вследствие своего педагогического опыта автор вводит новые термины в фортепианные произведения: мотивы

операционные, т.е. драматургия, навеянная педагогом при разучивании произведения;

-высшая стадия формирования исполнительского идеала, связанная с ее воспроизводимостью. Работа над художественным образом-это задача выполнения точных нюансов, артикуляции, звукоизвлечения, разнообразие исполнительских приемов, необходимых для передачи художественного образа.

Главная задача в работе над музыкальным произведением-это создать условия для художественного и эмоционального исполнения сочинений, дать возможность почувствовать себя музыкантом-художником.

Список используемой литературы

1. Алексеев А., Малинковская А. Современные вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Москва, 1976г
2. Заславский И. Методические рекомендации по педагогике и исполнительству для преподавателей ДМШ. Иркутск, 1989г
3. Майкапар С. Как работать на рояле. Ленинград, 1963г
4. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. М.: «Музыка», 1979г
5. Шульпяков О. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. Спб., «Композитор», 2005 г.
6. Щапов А. Фортепианная педагогика. М.: «Советская Россия»

«Связь внешнего и внутреннего представления художественного образа»

Вьюниченко В.В.

преподаватель

ГУДО ТО «ТОДМШ им. Г.З. Райхеля»

«Воспроизведение - это второе творение»

(А.Рубинштейн)

Когда мы ищем звук, работаем над интонацией, мелодией, выстраиваем форму, у нас, конечно, в голове складывается образ. В каждом музыкальном

произведении заложен какой-то смысл, идея, эмоциональное состояние, характер, образ, какой хотел преподать нам композитор. Воплотить образ помогают эмоции и чувства.

Музыка - это способ передачи эмоции. «Основной признак музыкальности - переживание музыки как выражения некоторого содержания, умение эмоционально погружаться в захватившее его содержание и концентрировать на нем все свои душевные силы» (Б.М. Теплов).

Музыкант должен при исполнении тронуть сердце слушателей, а сделать это он может только тогда, когда он преисполнен переживаниями.

В самом слове «исполнительство» уже заключен парадокс. Казалось бы, оно изначально предполагает вторичность – исполнение чьей-то художественной воли, запечатленной в тексте, а не создание самостоятельной художественной ценности. Примерно с конца 60-х годов XIX века вместо слов «исполнение» все чаще начинают употреблять слово «интерпретация». Появление этого слова (от лат. - разъяснение, истолкование) показано подчеркиванием момента свободы, творческой самостоятельности, индивидуальности музыканта, интерпретирующего, толкующего исполняемую им музыку.

Исполнительская интерпретация – это именно личностное прочтение музыкального текста композитора. Интерпретируя, музыкант воплощает авторский замысел в соответствии со своим собственным пониманием этого замысла, со своей собственной художественной концепцией той музыки, которой он дает звуковое воплощение.

«Разве не отвратительно, что музыкант-творец вынужден проходить сквозь фильтр другого музыканта-исполнителя? – заявляет Онеггер. – Разве в живописи рамочный мастер позволяет себе подправлять краски на картине?». Не менее решителен Равель: «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали!». «Что я ненавижу, так это интерпретацию... - говорит Стравинский, - Ведь музыку следует передавать, а не интерпретировать... Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора. Кто же может гарантировать нам, что исполнитель верно отразит образ творца и черты его не будут искажены?».

Другие крупные исполнители первой половины XX века продолжают отстаивать творческий характер интерпретации, отрицая формальное отношение к исполняемому, протестуя против стандартизации и признания существования одной трактовки, объявления нотного текста своеобразным «абсолютом». «Интерпретация само по себе произведение искусства», - утверждала Маргарит Лонг. По замечанию П. Казальса: «Исполнитель, хочет он или нет, является интерпретатором и воспроизводит сочинение в своем

толковании». Бруно Вальтер говорит о «важности ощущения исполнительского творчества в процессе интерпретации».

Цель музыканта-интерпретатора достоверное, убедительное воплощение замысла композитора - создание художественного образа музыкального произведения. Все музыкально - технические задачи направлены на конечный результат – достижение художественного образа.

Исполнять - значит творить; от исполнителя зависит, оживит он музыкальное произведение, одухотворит его или омертвит, принизит. Как этого достичь? Путем глубокого проникновения в содержания произведения и воплощения музыкального содержания на основе художественного образа. Воссоздание содержания произведения предполагает верность авторскому тексту, понимание идейной направленности сочинения, эмоциональную насыщенность (музыкальное искусство воздействует на эмоциональную сферу человеческого восприятия).

Интерпретация произведений напрямую зависит от разнообразия фантазии и навыков, с помощью которых можно реализовать ту или иную идею, замысел, а интерпретация произведений непосредственно зарождается в процессе работы над ним.

Следовательно, интерпретация – это некий картинный образ, который исполнитель пытается донести до слушателя путем того или иного произведения. Что же такое интерпретатор? Это трансформаторная установка между генератором музыки и ее потребителем.

Пианист – это, безусловно, большой кругозор. Он должен схватить главную идею автора, особенности формы, понять облик композитора, его глубину и содержательность, индивидуальный характер тематизма, способы развития, приемы изложения. Главное – автор и произведение.

Каждый исполнитель видит одно и то же произведение по-разному, что в свою очередь способствует разнообразию при прослушивании. Многие исполнители видят интерпретацию в темпе, потому что темп, например, во времени Баха был медленнее, чем в наше дни, и это ярко прослеживается в исполнении Чаконы И.Баха, где звучание одних исполнителей приравнивается примерно к 14 минутам, а у других исполнителей время увеличивается в два раза.

Н.Перельман говорил: "Гульд не открыл Баха. Это Бах открыл Гульда".

Штриховой момент при исполнении имеет большое значение. С помощью него можно показать не только характер произведения, но и профессиональную подготовку исполнителя. Разнообразие штриха, его легкость исполнения способствует разнохарактерности тех или иных моментов.

Проблема нотного текста всегда была актуальной для исполнительской практики. Две крайние позиции в этом вопросе таковы: нотный текст - это схема, требующая от исполнителя домысливания, другая точка зрения – в нотном тексте сказано абсолютно все и надо лишь механически его воспроизводить.

На начальном этапе работы над музыкальным произведением музыкант имеет дело непосредственно с нотным текстом, который в свою очередь необходимо расшифровать. Начальный период работы над музыкальным произведением связан с определением художественных задач и выявлением основных трудностей на пути к достижению конечного художественного результата. Впоследствии, во время концертного исполнения под влиянием вдохновения многое может прозвучать по – новому, более одухотворенно, поэтично, красочно, но трактовка в целом остается неизменной.

Также первостепенная проблема исполнителя – стиль музыкального произведения. При выявлении стилистических особенностей музыкального произведения необходимо определить эпоху его создания, познакомиться с национальной принадлежностью данного автора, с особенностями его творческого пути, характерными для него образами и средствами выразительности. Обратит внимание на историю создания самого сочинения. У каждого художника на протяжении жизни стиль значительно изменяется. Меняется идейно – образная концепция, музыкальный язык. Сравним Первую симфонию Л.Бетховена с Девятой, его же ранние фортепианные сонаты с поздними.

Определив стилистические особенности музыкального произведения, продолжаем углубляться в его идейно – образный строй, в его информационные связи. Важную роль в осознании художественного образа играет программное произведение или нет. Иногда программа заключена в названии пьесы: «Кукушка» Л.Дакена, «Музыкальная табакерка» А.Лядова. Или же нам известен замысел самого композитора. Если же программа не объявлена композитором, то исполнитель, равно как и слушатель, вправе выработать свою концепцию художественного образа произведения, которая должна быть адекватна авторской идеи.

Выразительная, эмоциональная передача образного содержания должна присутствовать на самом первом этапе работы над музыкальным произведением. Ведь не секрет, что зачастую работа начинающего исполнителя на первом этапе сводится к нажатию верных клавиш, иной раз даже с безграмотной аппликатурой: «над музыкой будем работать потом». Это неверная установка. Преподавателям – музыкантам, исполнителям необходимо помнить высказывания Г.Нейгауза о приобщении ученика к

выразительной игре с первых же шагов обучения: «Если ребенок сможет воспроизвести простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение» было выразительно, то есть чтобы характер исполнения точно соответствовал характеру («содержанию») данной мелодии; для этого особенно рекомендуется пользование народными мелодиями, в которых эмоционально – поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше от ребенка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую – бодро, торжественную – торжественно и другие. (Г.Нейгауз)

В дальнейшем детальная работа, шлифовка должна перерасти в процесс вживания в произведение, как бы стать чем-то родным исполнителю, обрасти ассоциациями.

"Нотный текст - богатство, завещанное композитором, а его исполнительские указания - сопроводительное письмо к завещанию", - говорил композитор и пианист С.Фейнберг.

Однако существует не только текст, но и подтекст произведения. Замечательный пианист К.Игумнов полагал, что "добрую половину" исполнитель должен привносить в текст еще и от себя, то есть должен приближаться к внутреннему характеру произведения, раскрывать его подтекст. Легендарный Г.Нейгауз всё время напоминал о необходимости постоянно вникать в настроение исполняемого произведения, ибо именно в этом настроении, не до конца поддающемся нотной записи, вся сущность художественного образа. Из всего выше сказанного следует вывод, что под точным выполнением текста композитора нужно подразумевать не формальное его воспроизведение, а осмысленный творческий "перевод" записи-схемы в реальные звуковые образы.

Например, Фейнберг хорошо играл Скрябина. Скрябиновский стиль достаточно труден, многие замечательные исполнители не могли овладеть стилем композитора. Фейнберг сроднился со стилем Скрябина, он немного подражал его манере игры. Однажды Скрябин посетил его концерт и похвалил. Фейнберг приновил свою технику к полетным, несущимся вперед скрябиновским темам, подчиняя движения рук ритмическому рисунку фигураций, научился тончайшим приемам звукоизвлечения и педализации. Это и есть скрябиновская «жилка»!

Композитор должен стать другом для исполнителя. Образы, форма, логика мышления является питательной средой для размышления. Через творчество композитора исполнитель открывает новый мир.

Например, в музыке Бетховена главенствует человеческое братство. Он внёс в музыку «душевный звук» (А.Рубинштейн) и программность, которая

оказалась созвучна русским композиторам. Они стремились к сюжетности в музыкальных произведениях.

Бетховен – художник-мыслитель. «Когда я знаю, что хочу – я слышу цельный образ во всем охвате. Откуда берутся идеи? Я улавливаю их из природы, в лесу, в тишине ночи, ранним утром, звуки шумят, бушуют, пока не станут предо мною в виде ноты». Сонаты Бетховена – это вся жизнь человека. Кажется, нет эмоциональных состояний, которые не отразились в музыке Бетховена.

Соотношение субъективного и объективного в исполнительном искусстве обсуждалось еще со второй половины прошлого столетия и отчётливо мнения разделились на два лагеря - сторонников объективного исполнения и противников его. "Исполнение" против "исполнитель".

"Мысль автора в достаточной степени выражена в нотах. Старайся, чтобы музыка произвела то впечатление, каким его задумал творец. Всё, что сверх того, ведет к искажению". Это позиция Шумана, Серова, Чайковского, Танеева.

"Вторым творением" называл исполнительство А. Рубинштейн. "Правильно передать смысл сочинения - долг и закон для исполнителя, не каждый делает это по-своему, т.е. субъективно. Разве существует только одно правильное исполнение Гамлета?"

Вопрос о способе существования музыкального произведения стал одним из центральных в ходе дискуссий об исполнительстве. Именно в ходе дискуссий поставлен вопрос о реальности существования музыкального произведения.

По мнению итальянского критика Милы, именно в этом заключается "истинная проблема исполнительства". Если произведение прочитывается каждым исполнителем по-своему, что остаётся в реальности самого музыкального произведения? Не исчезает оно в многочисленных трактовках?

"Материя как бы исчезает" с признанием творчества таланта интерпретатора. Или музыкальное произведение существует и исполнителю надо только воспроизвести его, или исполнитель ничем не скован в самовыражении. Тогда "материя исчезает" перестаёт быть реальностью.

К чему же сводится в таком случае роль композитора? Он даёт лишь схему "чистой мысли" и множественность возможных исполнений, в которых оно реализуется.

Список используемой литературы

- 1) "Музыкальное исполнительство" выпуск 7 - статья С.Х. Раппопорта "О вариантной множественности исполнительства";
- 2) belcanto.ru (электронный ресурс) - статья "Интерпретация";
- 3) "Вопросы фортепианного исполнительства" - статья Фейнберга С.Е. "Путь к мастерству";
- 4) Кочнева Т.Г. "Объективное и субъективное в музыкальной интерпретации";
- 5) Полякова Е.С. "Интерпретация музыкального произведения как механизм взаимодействия субъектов музыкально-образовательного процесса" (электронный ресурс) <http://elib.bspu.by/handle/doc/6483>;
- 6) Раппопорт С.Х. "Эстетические очерки" - статья "О природе художественного мышления";
- 7) Холопова В.Н. "Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры" 5 издание.

«Значение репертуара для развития художественного восприятия на примере произведений Б.Бартока»

Грашина Л.А.

преподаватель

ГУДО ТО «ТОДМШ им. Г.З.Райхеля»

«Я должен признаться, что вся моя музыка...является в первую очередь делом чувства и инстинкта. Не спрашивайте меня, почему я написал, так, или иначе. На все можно дать лишь один ответ: как я чувствовал, так и писал. Пусть говорит сама за себя музыка. Надеюсь, она настолько ясна и сильна, что сумеет за себя постоять».

С именем Белы Бартока связана новая эпоха в изучении фольклора в профессиональной музыке. Его искусству свойственна тесная связь с народным творчеством – во многих своих сочинениях он использовал подлинные народные мелодии, почти не изменяя их, а добавляя лишь аккомпанемент и иногда обрамляя вступлением и заключением. По словам самого композитора, «это не что иное, как оправа, в которую заключен драгоценный камень – крестьянская мелодия». И сама «оправа» в этих произведениях не менее драгоценна: какое удивительное богатство гармонического языка, как разнообразен и оригинален ритмический рисунок! Обращение к народной музыке – не единственное направление

гуманистических идеалов у Бартока. Больше, чем у кого-либо из важнейших композиторов 20 века, его творчество было посвящено музыкальному и духовному развитию детей. Даже у нас в стране, где сочинение детской музыки всегда поощрялось на уровне государства, никто из первостепенных композиторов не создавал ее в таком количестве, как Барток, и она не занимала столь исключительного места в их творчестве. Это цикл «Детям», состоящий из более восьмидесяти маленьких пьес, на темы венгерских и словацких народных песен. «Микрокосмос» – школа игры на фортепиано нового типа, построенная по прогрессивному принципу. Барток, постепенно знакомит детей с приемами не только исполнительства, но своего собственного композиторского мышления.

Он стал первым, кто совместил в одном и том же лице учителя фортепиано и наставника в сочинении – получился своего рода «сборник Ганона» по композиции. Формирование композиторского стиля Бартока, его музыкального мышления шло по пути сочетания национального крестьянского фольклора со смелой, оригинальной гармонией и инструментовкой, с острыми современными ритмами. Изучение народной музыки, общение с ее исполнителями оказали огромное влияние на все его творчество. «Румынские танцы» и «15 крестьянских песен» - Барток написал в период между 1914-1917 гг. «Румынские танцы» чаще исполняются на скрипке, и мало кто знает, что их оригинал написан для фортепиано.

Свой творческий замысел Барток выразил в следующих словах: «Наши народные мелодии, все без исключения, являют собой образцы наивысшего художественного совершенства. Я считаю их в области малых форм такими же шедеврами, как фуга Баха или соната Моцарта в области крупных форм. Эти мелодии являются классическим примером того, как можно доходчиво, ярко и сжато, избегая всего лишнего выразить музыкальную мысль». Песни, собранные в цикл «Шесть румынских танцев», самые разнообразные по характеру, это и лирические, веселые, грустные и юмористические, просто плясовые напевы. Этот цикл обращает на себя внимание разнообразием гармонических красок, их тщательная разработанность при лаконизме средств. В пьесах, почти не встречаются традиционные приемы гармонизации – композитор, обрамляя каждую мелодию, везде проявляет выдумку, тонкое чутье. «Мои гармонии везде приспособляются к специфическому характеру используемых мной мелодий, независимо от того, имеют ли эти мелодии народное происхождение или были сочинены мною», - говорил Барток. К важнейшим и часто встречающимся гармоническим приемам, используемым в «Румынских танцах», следует отнести варьирование сопровождения при повторяющейся мелодии (примером может служить первая пьеса цикла).

Не менее важной стороной музыки Бартока, ее основным компонентом является ритм. «Мелодия без ритма невозможна, в то время, как можно представить ритм без мелодии», - писал композитор. Поэтому, при исполнении сочинений Бартока, и, в частности, «Румынских танцев» следует уделять особое внимание гармонии и ритму. Не менее важно чувствовать и раскрывать семантическую сторону мелодии. (Семантика – раздел лингвистики, изучающий смысловое значение единиц языка). Автор скупрузно поставил штрихи, пытаясь точно зафиксировать в тексте все подробности музыкального высказывания. Например, 1-й танец – «Танец с посохами» - первая фраза – это восходящая варьированная секвенция. Следует обратить внимание на то, что первые две шестнадцатые начального звена по штриху отличаются от аналогичных шестнадцатых последующих звеньев (в первом звене *staccato*, в остальных же шестнадцатые объединены лигой). Подобная расстановка штрихов позволяет начать фразу широко, размашисто, без излишней суетливости. Ведь не случайно пьеса называется «Танцы с посохами». Его танцуют люди далеко не молодые, степенные, но и не лишённые юношеского задора. Вот почему, несмотря на то, что пьеса исполняется сдержанно, она вместе с тем должна прозвучать очень наполнено, с большой волей. Учитывая штрихи, поставленные Бартоком в первой фразе, можно предположить, что две шестнадцатые исполняются отдельным смычком, тогда, как шестнадцатые в последующих тактах играются слигованно на один смычок.

Такое распределение смычка создает ощущение ритмической свободы – *tempo rubato*, без которого немисливо исполнение румынской народной музыки. Здесь уместно привести цитату из работы А.В.Малиновской «Интонационное мышление Бартока – исполнителя и педагога», в которой автор, указывая на огромное значение бартовских штрихов, говорит, что «исполнителю, стремящемуся к творческому их истолкованию, следует услышать прежде всего их жизненный подтекст, найти соответствие интонационного содержания каждого отдельного момента – образу в целом, почувствовать органическую спаянность всех деталей текста с сущностью авторского высказывания, с мыслью и чувством композитора».

Вторая пьеса – очень изысканна, изящна и не лишена юмора. Исполнять ее нужно легким штрихом (представить себе скрипичное *spiccato*), не теряя при этом чувства меры. Для того чтобы концы фраз прозвучали ритмически упруго, последние интонации нужно сыграть с некоторой оттяжкой, чему способствует предшествующая пауза, которая выполняет функцию твердого знака в русской орфографии. Рука во время паузы поднимается чуть выше, чем при исполнении других стаккатных звуков, что увеличивает временное

расстояние между восьмой и шестнадцатой. Так используется прием *rubato*. В третьей пьесе «Танцы на месте» мелодия исполняется достаточно свободно, но при исключительной ритмичности аккомпанемента. Можно представить себе кружащихся в плавном танце восточных женщин. Аккомпанемент имитирует волынку. Мелодия представляется флейтовым наигрышем. Не случайно в переложении для скрипки эта пьеса исполняется флажолетами, которые очень напоминают звучание флейты или свирели. Эту пьесу можно было бы назвать «Песней пастуха». Здесь так же, как и в остальных пьесах, нужно чутко прислушаться к малейшим изменениям гармонии, к каждому неожиданному повышению или понижению звука. Сам автор указывает такие места с помощью различных обозначений, например – акцентов. Четвертая пьеса – «Танец бучанцев» - очень выразительна, исключительно певуча. Здесь надо воспользоваться скрипичными приемами, представляя себе вибрато на длинных звуках или плотное ведение смычка. Следует сказать несколько слов о педали. Автором она выписана достаточно подробно – не надо бояться диссонансов и «крепких звучаний». Особенно значение приобретает педаль в следующей пьесе «Румынской польки». Здесь она выполняет не только колористическую функцию, но и ритмическую. Первые шесть тактов играют на одной сплошной педали. Данная пьеса характерна своей подчеркнута «жесткой» ритмичностью. Поэтому большое значение в ней имеет *storzando* и акценты. Обращает на себя внимание расположение акцентов – в первой доле такта удар на тему в правой руке, а третьей долей на аккорд в левой. Форшлаг в правой руке должны быть звонкими и отнюдь не легковесными, поскольку предполагают синкопирование мелодии. Заключительная пьеса «Быстрый танец». Очень важную нагрузку в пьесе несет аккомпанемент левой руки. Здесь необходимо буквально следовать указаниям автора и неукоснительно выполнять все штрихи, нюансы и паузы – «трамплинчики», при которых рука подскакивает достаточно высоко, чтобы всем своим весом взять синкопированные аккорды на *sf*. Пьеса эта построена по принципу цыганских плясок, которые начинаются как бы спокойно, размеренно, со сдерживаемой энергией, но постепенно (или ступенчато) последняя прорывается наружу. Танец становится все динамичнее и заканчивается в вихревом темпе, обрываясь на кульминации. Исполнение «Румынских танцев» Бартока (как и его фольклорных произведений), в принципе требует от музыканта знания и понимания интонационной специфики народной музыки. Хорошо зная русскую, украинскую, молдавскую народную музыку, музыку народов Кавказа, наши юные музыканты, не имеющие возможности близко познакомиться с традициями венгерской (румынской) народной музыки, тем не менее, могут проникнуться ощущением

стиля, почувствовать ее дух. Народные исполнители великолепно владеют искусством rubato, поэтому юным музыкантам, исполняющим произведения, основанные на народной музыке, надо послушать и поучиться у них владению временем и свободному обращению с ритмом отнюдь не нарушая его, тем самым добиваясь максимальной выразительности мелодии.

Таким образом, рапсодичность и импровизационность, базирующиеся на «железном» (но живом) ритме, представляют собой факторы, которые очень важны при исполнении «Румынских танцев» Бартока. В заключение хочется сказать, что произведения Бартока – «Румынские танцы» - имеет важное прикладное методическое значение. Яркая, эффектная и доходчивая музыка выдающегося композитора 20 века воспитывает у учащихся вкус к современному гармоническому языку, умению правильно расшифровывать агогические указания автора и, главное, прививает им ритмическую культуру, столь необходимую в любом виде исполнительского творчества.

Список использованных материалов

1. Телевизионный конкурс «Щелкунчик»;
2. Золотой «Щелкунчик» Алим Бейсембеев;
3. Бэла Барток Румынские танцы;
4. <https://yandex.ru/video/preview/?text>

«Развитие творческих способностей учащихся в процессе работы над содержанием музыкального произведения в классе фортепиано»

Захлебина Е.Ю.

преподаватель, заместитель директора
ГУДО ТО «ТОДМШ им. Г.З.Райхеля»

Музыка – это звуки, которые слышны вокруг нас, независимо от того, в концертном ли мы зале, либо вне концертного зала. Главное о чем повествует музыка, это внутренний мир человека, его духовная жизнь. Генрих Нейгауз говорил: «всё неразтворимое, несказуемое, что постоянно живет в душе человека и есть царство музыки, здесь её истоки».

В «Основах государственной политики» были определены и сформулированы её главные цели. Один из важных векторов, заложенный в

этих Основах, направлен на созидание и развитие системы воспитания и просвещения на основе традиционных для России нравственных ценностей, развитие творческих способностей личности, способностей к эстетическому восприятию мира, приобщения к различным видам культурной деятельности.

При организации учебного процесса главной целью в работе над содержанием музыкальных произведений в классе фортепиано является введение учащегося в мир художественных образов, развитие навыков выразительного исполнения, приобщение подрастающего поколения к лучшим образцам музыкального искусства, воспитание в каждом ребенке таких качеств личности как: художественное мышление, творческая активность. Здесь хочется привести слова выдающегося педагога, удивительного воспитателя и прекрасной души человека В.А.Сухомлинского «Если в раннем детстве донести до сердца красоту музыкального произведения, если в звуках ребенок почувствует многогранные оттенки человеческих чувств, он поднимется на такую ступеньку культуры, которая не может быть достигнута никакими другими средствами».

Чтобы творчески прочесть музыкальное произведение, раскрыть содержание, которое было заложено в него композитором, надо создать эмоционально яркий музыкальный образ. В тоже время творческим исполнением становится только в том случае, если в него привнесен собственный опыт понимания и переживания музыки.

Главным действующим принципом при работе над содержанием музыкального произведения в классе фортепиано становится девиз «Детское творчество детям». Благодаря этому принципу сочетаются и реализуются важные функции: научиться грамотно передавать содержание музыкальных произведений, развивать исполнительскую технику как необходимое средство для реализации художественного замысла композитора, приобретать опыт творческой деятельности и публичных выступлений.

На первом этапе обучения уже при исполнении одноголосных мелодий у ребенка зарождаются первые представления о характере мелодии, о контрастности мелодических построений, вырабатывается слуховое различие простейших длительностей. На следующем этапе разучиваются уже более сложные произведения: пьесы с элементами полифонии. При работе над произведениями подвижного характера формируются технические навыки. Значительное внимание уделяется темповой устойчивости, ровности и четкости.

Учебно-педагогический репертуар постепенно расширяется за счет более сложных в жанрово-стилистическом и фактурном отношении произведений. Слуховая сфера учащегося и его сознание все больше

вовлекаются в художественное содержание музыки. Правильная организация учебного процесса, успешное развитие музыкально-исполнительских данных учащегося зависят непосредственно от того, насколько тщательно спланирована работа в целом, хорошо продуман выбор репертуара.

С самого начала работы над произведением важно увлечь ею ребенка. Первоначальный образ музыкального произведения создается в основном с помощью преподавателя. Мы проигрываем произведения на инструменте, рассказываем о нём, о композиторе, как надо учить. При знакомстве с новым музыкальным произведением можно послушать это произведение в записях. Желательно послушать в исполнении разных музыкантов, познакомиться с различными вариантами интерпретации.

Если музыкальный образ для учащегося становится более ясным, то это даёт ему возможность проявить творческую индивидуальность, найти собственную трактовку произведения.

В младших классах мы разбираем произведения в классе, чтобы научить грамотному и осмысленному чтению нотного текста. Более взрослые учащиеся делают это самостоятельно. На уровне своих знаний и возрастных возможностей учащиеся должны уметь охарактеризовать музыку исполняемого произведения. На контрольном уроке по творческим заданиям в группе комплексной методики одно из заданий в билете для учащихся 1-2 классов – рассказать о произведении: название, характер, тональность, темп, форма, использованные в нём выразительные средства, определить главную кульминацию, пояснить встречающиеся термины, уметь их произносить на иностранном языке.

Анализ собственного исполнения, самостоятельный разбор новых сочинений – всё это развивает мышление и логическую память учащихся.

Следующий этап – самый протяженный период работы. Проводится детальная работа над музыкальным произведением (над выразительностью интонирования, над правильным соотношением голосов, точность ритма, динамики, преодоление технических трудностей и т.д.). На занятиях используем различные методы: пропевание, сравнение, сопоставление. Эффективным средством работы над художественным образом произведения является дирижирование. Г.Нейгауз советовал: при изучении произведения для овладения его ритмической структурой, поступать совершенно также, как поступает дирижер с партитурой: поставить ноты на пюпитр и продирижировать вещь от начала до конца. Такой способ особенно полезен при работе над крупной техникой. Это поможет сохранить единый темп, единую единицу пульсации.

После того, как проведена детальная работа над произведением, оно выучено наизусть, освоено технически, главным для нас становится охват произведения в целом – стадия сборки произведения. Можно посоветовать преподавателям в этот период составить программу исполнения: необходимо проигрывать произведение в темпе, с эмоциональной отдачей. Всегда возникают новые детали, нюансы исполнения.

Произведения делятся на произведения, которые мы готовим для исполнения, на контрольных мероприятиях, концертах, конкурсах, и на произведения, которые проходим в порядке ознакомления. В марте для учащихся группы НПП проводится концерт «Моё любимое произведение», где учащиеся исполняют произведение, которое ему нравится.

Берясь за задачу постижения содержания музыкального произведения, мы должны понимать, что во всей своей полноте оно вряд ли может быть объято полностью, всегда остаются те глубины содержания, которые всё же недоступны, а потому загадочны. Осваивая с учащимся музыкальные произведения, мы обязаны помнить, что содержание вряд ли откроется во всей глубине, мы снимаем лишь поверхностный слой, за которым таится немало художественно ценного.

«Если кто-то довольствуется тем, что вызнал содержащиеся в стихотворении или рассказе мысли, цели, то довольствуется он весьма немногим, а тайны искусства, его истины просто не заметил», - сказал однажды современный писатель и мыслитель Герман Гессе.

Самое главное для преподавателя – музыканта – его творческая активность и умение находить рациональные методы работы над музыкальным произведением. Педагогическая импровизация и педагогический экспромт лежат в основе педагогического творчества.

Список используемой литературы

- 1) Нейгауз Г.Г. "Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога";
- 2) Гофман И. "Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре";
- 3) Савшинский С. "Работа пианиста над музыкальным произведением".