

**Министерство культуры Челябинской области
Государственное бюджетное учреждение
дополнительного профессионального образования
«Учебно-методический центр по образованию и повышению квалификации
работников культуры и искусства Челябинской области»**

**Работа над художественным образом произведения
в классе фортепиано.**

**Инновационные методы развития
образного мышления обучающихся**

(Методическая разработка)

Челябинск, 2022

УДК 78.092(470.55)

ББК 85.31р

С 23

«Работа над художественным образом произведения в классе фортепиано. Инновационные методы развития образного мышления обучающихся» : Методическая разработка / Министерство культуры Челябинской области. ГБУ ДПО «Учебно-методический центр по образованию и повышению квалификации работников культуры и искусства Челябинской области». – г. Челябинск, 2022. – 20 с.

Разработчик:

Чубурова С. И., преподаватель по классу фортепиано МКУДО «ДМШ» г. Усть-Катав.

Рецензент:

Яновский О. П., проректор по Художественно-творческой работе ГБОУВО «Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского», заведующий кафедрой Специального фортепиано и камерно-концертмейстерского искусства, профессор, заслуженный артист РФ.

В методической разработке «Работа над художественным образом произведения в классе фортепиано. Инновационные методы развития образного мышления обучающихся» рассмотрены основные этапы и методы работы над произведением, позволяющие раскрыть эмоционально-смысловое содержание литературного текста, а также рассмотрена взаимосвязь традиционных и инновационных методов развития образно-художественного мышления обучающихся ДМШ / ДШИ на всех этапах восприятия и осмысления произведения.

Тексты статей публикуются в авторской редакции

© ГБУ ДПО «Учебно-методический центр по образованию и повышению квалификации работников культуры и искусства Челябинской области»

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. Первый этап работы над произведением.....	5
1.1. Краткий анализ средств выразительности. Взаимосвязь средств выразительности с образным содержанием.....	6
1.2. Метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений. Применение частично-поискового метода в работе над пьесой В. Ходоша «Кораблик».....	7
2. Второй этап работы над произведением.....	10
2.1. Анализ музыкальной формы.....	10
2.2. Анализ мелодии (метод пропевания мелодии).....	10
2.3. Анализ фактуры произведения.....	12
3. Третий этап работы над произведением.....	14
4. Применение традиционных и инновационных методов развития образно-художественного мышления учащегося на всех этапах работы над произведением.....	16
Заключение	18
Список литературы.....	19

*«Учитель игры на любом инструменте
должен быть прежде всего учителем музыки, то есть
он должен быть одновременно и историком музыки,
и теоретиком, учителем сольфеджио
и игры на фортепиано»*

Г. Г. Нейгауз

Введение

Как известно, суть музыкально-исполнительской деятельности состоит в том, чтобы 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. Воплотить образ в конкретном звуковом результате – это и есть главная цель, на которой должна быть сфокусирована вся работа музыканта над произведением.

Работа над воплощением художественно - музыкального образа проходит при постоянном выявлении взаимосвязи этого образа со всеми средствами его звукового воплощения. Сюда входит: анализ средств выразительности, анализ музыкальной формы и мелодии, анализ фортепианной фактуры, пианистических приёмов и других особенностей музыкального языка. Эти аспекты мы рассмотрим в нашей работе на разных этапах работы над музыкальным произведением.

Изучение произведения включает в себя три этапа: 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.

В нашей работе мы рассмотрим основные этапы работы над произведением, а также методы работы, позволяющие раскрыть эмоционально-смысловое содержание произведения. К таким методам мы относим: анализ средств выразительности; метод ассоциаций; частично-поисковый метод – эти методы применяем на первом этапе работы над произведением. На втором этапе применяем метод более подробного анализа формы, мелодии, фактуры произведения.

В работе также будет рассмотрена взаимосвязь традиционных и инновационных методов развития образно-художественного мышления учащегося на всех этапах работы над произведением. Традиционные направлены на закрепление знаний (объяснительно-иллюстративные и репродуктивные методы), инновационные (частично-поисковый метод) – на развитие творческой инициативы исполнения; развитие самостоятельности мышления учащихся.

Методологической основой работы являются педагогические принципы А. Г. Рубинштейна, К. Н. Игумнова, Г. Г. Нейгауза, С. Е. Фейнберга, Э. Г. Гилельса, Л. А. Баренбойма и др. основоположников русской фортепианной школы, а также личный многолетний педагогический опыт работы в детской музыкальной школе.

Научная новизна данной работы представлена в виде нового аспекта известной ранее информации. В работе над художественным образом произведения впервые применён новый метод работы - частично-поисковый (эвристический) метод, предложенный известными российскими педагогами И. Я. Лернером и М. Н. Скаткиным.

Практическая значимость работы: в ходе работы мы показали, что частично-поисковый метод способствует повышению уровня мыслительной активности учащегося и может быть успешно применён в музыкальной педагогике.

Наличие элементов новшества: выявление взаимосвязи традиционных и инновационных методов развития образно-художественного мышления учащегося.

Цель данного сообщения: обобщить методы развития образного мышления учащихся на разных этапах работы над произведением.

Задачи:

- 1) рассмотреть этапы работы над произведением;
- 2) определить взаимосвязь средств музыкальной выразительности с различным содержанием произведения;
- 3) ознакомиться с применением частично-поискового метода на примере работы над пьесой В. Ходоша «Кораблик»;
- 4) изучить методы анализа музыкального произведения:
 - а) анализ музыкальной формы;
 - б) анализ мелодии;
 - в) анализ фактуры произведения;
- 5) рассмотреть взаимосвязь традиционных и инновационных методов развития:

образно-художественного мышления учащегося на всех этапах работы над произведением.

1. Первый этап работы над произведением

Ознакомительный. Анализ произведения начинается с первого этапа работы. Целью данного этапа является создание первоначального обобщенного представления о произведении, о характере, настроении музыки. «Исполнитель прежде всего должен почувствовать образ сочинения, – пишет А. Б. Гольденвейзер, – и, начав детально работать над сочинением, иметь этот образ своей путеводной звездой». [4,102]. Таким образом, на первом этапе педагог проводит краткий анализ музыкального содержания произведения.

На занятиях с педагогом первоначальный образ создается в основном с помощью преподавателя, который знакомит ученика с произведением, играет его на инструменте, рассказывает о нем и т. д. 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. Известно, 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. Из курса музыкальной литературы (в младших классах – слушания музыки) учащийся также должен знать основные средства музыкальной выразительности. На уроках специальности учащийся с помощью преподавателя учится их анализировать, чтобы точнее и глубже раскрыть содержание музыкального произведения, его музыкально-художественный образ.

1.1. Краткий анализ средств выразительности. Взаимосвязь средств выразительности с образным содержанием

Для того, чтобы лучше понять содержание музыкального произведения, учащийся должен уметь рассказывать о произведении, пользуясь грамотной терминологией, правильно назвать все средства музыкальной выразительности.

К средствам музыкальной выразительности относятся:

Мелодия;

Лад;

Гармония;

Регистры;

Метр, ритм, темп;

Тембр;

Фактура;

Штрихи;

Динамика.



Рис. 1. Средства музыкальной выразительности.

Рассказывая о средствах выразительности, выбранных композитором, мы доказываем, подтверждаем программу произведения. Например, ученик перечисляет средства выразительности, пользуясь подсказкой в виде ромашки (рис.1) и наводящими вопросами преподавателя в пьесе П. Чайковского «Сладкая грёза»:

– Мелодия имеет восходящее движение с мягкими завершающими вопросительными нисходящими интонациями;

– лад – мажорный;

– гармония мягкая, консонансная;

– регистр средний;

– темп спокойный, ритмический рисунок выдержан на протяжении всей пьесы, что придаёт характеру спокойствие, плавность;

– тембр мягкий; используется правая педаль;

– фактура гомофонно-гармоническая;

– штрихи: преобладает легато;

– динамика спокойная, волнообразная.

Таким образом, мы видим, что все средства выразительности в данной пьесе «работают» на создание данного художественного образа – «Сладкая грёза», то есть мечта девочки о принце: «Мне не играет с куклой любимой, что-то неясное, неуловимое в сердце». Преподаватель помогает учащемуся понять связь между используемыми композитором средствами выразительности и музыкально-художественным образом. Он задаёт наводящие вопросы, иллюстрируя их игрой на фортепиано: «Сладкая мечта может быть в миноре?», «Мечта может быть в быстром темпе, слишком громкой, на стаккато?» и т.д. Все совместные рассуждения ученика и преподавателя должны прийти к выводу, что именно этими средствами выразительности создан конкретный образ данного произведения. Такой вид работы необходим для того, чтобы включить учащегося в активный процесс работы над образным содержанием произведения.

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.

1.2. Метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений. Применение частично-поискового метода в работе над пьесой В. Ходоша «Кораблик»

Метод сравнения исполняемой музыки с явлениями жизни и искусства широко используется в практике фортепианного обучения. К этому методу обращались практически все крупные 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. Если у произведения нет программного названия, можно пользоваться словарём эстетических эмоций, которые существуют в музыке как признаки характера звучания (для характеристики схожих мотивов, фраз).

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. Программность особенно характерна для детской фортепианной му-

зыки: 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. ***Владение методом ассоциаций – умение выявлять ассоциативные связи музыки с окружающим миром, умение говорить о музыке языком метафор, образных сравнений – необходимо каждому учителю музыки.***

Далее мы опишем применение в музыкальной педагогике метода, предложенного известными российскими педагогами И. Я. Лернером и М. Н. Скаткиным. Метод, по мнению авторов, способствует повышению мыслительной активности, познавательного интереса учащихся. Сущность **частично-поискового метода** (эвристического) метода обучения выражается в следующих его характерных признаках:

- Знания учащимся не предлагаются в «готовом» виде, их нужно добывать самостоятельно;
- Учитель организует не сообщение или изложение знаний, а поиск новых знаний с помощью разнообразных средств;
- Учащиеся под руководством учителя самостоятельно рассуждают, решают возникающие познавательные задачи, создают и разрешают проблемные ситуации, анализируют, сравнивают, обобщают, делают выводы и т. д., в результате чего у них формируются осознанные прочные знания.

Мы предлагаем использовать данный метод для успешного решения поставленных задач в музыкальной педагогике. Рассмотрим применение частично-поискового метода в работе над пьесой В. Ходоша «Кораблик».

Автор разработки впервые предложил использовать применение данного метода в работе над программной музыкой В. Ходоша и описал применение метода в ходе открытого урока. Урок был проведён на методическом совете фортепианного отделения МКУДО ДМШ г. Усть-Катава.

Цель урока – определить взаимосвязь образного содержания и средств музыкальной выразительности на примере фортепианной пьесы В. Ходоша «Кораблик» с применением частично-поискового метода.

Краткое содержание урока:

1. Преподаватель исполняет пьесу и предлагает ученику перечислить все образные ассоциации, возникающие в процессе исполнения и исходящие из названия и литературного сюжета (по А. С. Пушкину «Сказка о царе Салтане»: «Ветер по морю гуляет и кораблик подгоняет, он бежит себе в волнах на раздутых парусах»).

2. Круг образов сказки Пушкина очень широк, но с конкретным названием связаны следующие: «кораблик», «море», «пушки», «шмель (комар, муха), «князь Гвидон», «корабельщики» и т. п. Учитель предлагает записать их на листе бумаге или готовит заранее карточки с названиями или картинками.

Преподаватель спрашивает, сколько раз менялись средства выразительности (фактура, ритм, динамика) в пьесе. Ученик отвечает: четыре. Учитель

предлагает найти для каждой темы свой образ с помощью записанных ассоциаций. Ученик выбирает карточки с нужными темами-образами.

3. Затем учитель даёт ученику карточки с описанием средств музыкальной выразительности и предлагает найти к каждой теме – образу соответствующие средства выразительности. Карточек со средствами может быть больше, чем карточек с темами-образами. Ученик читает вслух карточки со средствами выразительности и определяет, к какому образу это описание больше подходит. Вот примеры описаний (придуманы автором разработки):

- токатное сопровождение, регистровые переключки, ликующие интонации коротких мелодических фраз;
- аккордовый склад, стаккато, яркая динамика;
- вопросительные интонации мелодии на фоне беспокойного арпеджированного сопровождения.
- быстро повторяющиеся секундовые интонации (трель) в мелодии напоминающие жужжание;

4. Ученик соединяет соответствующие друг другу карточки: тему образ и соответствующие ей средства выразительности.

Таблица

Карточки с названиями тем – образов	Карточки с описанием средств выразительности
«Бегущий кораблик»	Токкатное сопровождение, регистровые переключки, ликующие интонации коротких мелодических фраз
«Пушки с пристани палят»	Аккордовый склад, стаккато, яркая динамика
«Вопрос Гвидона» «Чем вы, гости, торг ведёте и куда теперь плывёте?»	Вопросительные интонации мелодии на фоне беспокойного арпеджированного сопровождения.
«Шмель»	Быстро повторяющиеся секундовые интонации (трель) в мелодии, напоминающие жужжание

5. Если ученик не может это сделать самостоятельно, то учитель задаёт вопросы на выработку навыков сравнительного анализа посредством рассуждения. Например, «на что похож этот мотив?», «какие особенности фактуры, ритма, регистра и т.д?»

Таким образом, во время урока ученик правильно определяет, какие средства выразительности соответствуют данному музыкальному образу.

Применение частично-поискового метода состоит в том, что учитель предлагает ученику проанализировать предложенные описания средств и определить название образа. Предполагается, что ученик знаком с музыкальной терминологией. Таким образом, он учится рассуждать, выстраивать логические рассуждения, может применять полученные знания в своей домашней работе.

Вывод: Выявление взаимосвязи образного содержания и средств музыкальной выразительности способствует развитию образно-ассоциативного мышления учащихся и в дальнейшей работе над пьесой помогает в выявлении

пианистических трудностей и работе над ними. Метод самостоятельного решения поставленной задачи способствует развитию творчества, самостоятельности, инициативы учащегося. Таким образом, частично-поисковый метод мы можем успешно применять в работе над музыкальным произведением, независимо от его формы и содержания. В этом заключается практическая значимость нашей работы.

2. Второй этап работы над произведением

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 [18,182]. Важно, как отмечает известный музыковед В. В. Медушевский, чтобы анализ включал бы в себя 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.]

2.1. Анализ музыкальной формы

Что такое музыкальная форма? Это музыкальное воплощение содержания, его звуковая структура. – целостная организация мелодических мотивов, лада и гармонии, метра, многоголосной ткани, тембров и других элементов музыки. Само понятие «анализ формы» означает разделение, расчленение, разложение на составные элементы (от греческого *analysis* – разделение).

Закономерности крупных и малых форм, а также закономерности музыкального целого и какой-либо его части во многом различны. Работа над крупной формой и малыми формами (полифонией, пьесами, этюдами) всегда имеет свои специфические особенности.

Надо помнить, что одна из основных задач в работе над формой – идти от мельчайших деталей музыкальной ткани до умения осмыслить содержание произведения в целом. Мелодия – основной носитель *музыкальной образности*, главный строительный материал *музыкальной ткани* и *музыкальной формы*, и, в то же время – основа *музыкальной логики*. Даже развитая музыкальная тема обладает чертами относительно законченного художественного организма и, следовательно, «чудо воздействия» музыки проявляется, собственно говоря, уже на этом уровне. Поэтому педагог должен с самого начала в своей работе пользоваться принципом воспитания эмоционально-смыслового начала в исполнении простейших мелодий на инструменте.

2.2. Анализ мелодии

Мелодия – это главный элемент музыкальной речи, как средства музыкальной выразительности. Мелодия складывается в последовательности звуков различной силы и тембра, а также разной высоты, длительности и метроритмического рисунка.

Мелодия, в многоголосном музыкальном произведении, подчиняет себе все выразительные средства аккомпанемента. Мелодия находит свое музыкальное содержание в законченных, по ладовому и ритмическому восприятию, ладового метрического построения.

Главное свойство мелодии во всех ее проявлениях – *горизонтальное* (временное) *сопряжение звуков*, порождающее некий **интонационный сюжет**. Неотъемлемым свойством музыкального построения, является возможность его расчленения на составные части: предложения, фразы, мотивы.

Когда мы определили количество частей, делим части на предложения, а предложения – на фразы и мотивы. Определить количество фраз помогает повторность её строения. Ученик, глядя в ноты, находит такты с одинаковым началом фраз или предложений.

Совет: подписывать номера фраз, предложений и частей разным цветом в нотах. Это облегчает запись домашнего задания.

Уже на начальном этапе обучения следует дать ученикам представление о *разных типах* мелодического рисунка:

- движение *по гамме* (восходящее или нисходящее);
- движение *по аккорду* (прямое или ломаное);
- фигура *опевания*;
- *волнообразный рисунок* мелодии;
- *скачок* (восходящий или нисходящий), и его *компенсация* (заполнение).
- *скрытое многоголосие* – образование внутри мелодического голоса контуров нескольких – двух, трех и более – голосов. Иногда такое строение мелодии неточно называют «скрытой полифонией».

Развитие мелодии происходит большей частью волнообразно, в тоновом понимании этого определения. То есть, восходящее движение – подъем, нисходящее движение – спад. Развитие мелодического построения осуществляется путем постепенности и скачков. В процессе своего развития, мелодия достигает наивысшего звука, являющегося звуковой вершиной **мелодической кульминации**. Особенность кульминационной яркости звучания, в основном зависит от ладовых свойств мелодии, а также мелодического окружения, длительности звуков и метрического положения.

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 мелодии**

Обращение к пению как к эталону музыкального интонирования, играют, по мнению Б. Асафьева, важную роль в формировании навыков выразительного произнесения мелодии, умения «петь на фортепиано» [2,221.] Ф. М. Blumenфельд, 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.] Главное – развивать слуховые впечатления. А. Рубинштейн говорил, что пению на фортепиано он учился у знаменитого певца Д. Рубини.

Что значит верная или неверная интонация, чем здесь надо руководствоваться? В человеческой речи приятна и понятна выразительная, то есть точная интонация. Путём повышения или понижения голоса мы меняем смысл речи. Верность интонации заключается в понимании главного момента речи. Изменение акцента меняет смысл фразы. В музыке мы также ищем главные акценты, строим фразу. Музыкальная речь ещё более требовательна к точности выражения, чем речевая. Чтобы «схватить» интонацию, нужна полная сосредоточенность. Обычно дети интуитивно чувствуют «подъёмные точки», «акценты», вершины фраз и т. д. Что делать, когда этого не происходит? Показываем разные варианты звучания, пропеваем мелодию и спрашиваем, как лучше звучит.

Пропевание мелодии дает возможность непосредственно почувствовать, ее изначальное родство с интонацией 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.

Пианист не может обладать красивым певучим звуком, если слух его не улавливает всей доступной фортепианной протяжённости звука вплоть до его последнего затухания. Совет Г. Нейгауза – слушать звук до полного затухания во всех регистрах. Это упражнение помогает также в воспитании слышания звуковой перспективы.

Вернёмся к методу пропевания мелодии. Как помочь ребёнку справиться с этим заданием? Самый простой и эффективный метод – сочинение подтекстов к мелодии, превратив тем самым её в понятную для ребёнка песенку. Такой способ описан в сборнике А. Артоболевской «Первая встреча с музыкой». В нём опубликованы все подтекстовки, сочинённые самими детьми. Они помогают найти верную смысловую интонацию, подчёркивают и делают понятным характер каждой пьесы. Каждый педагог в целях эффективности изучения произведений пользуется этим методом.

2.3. Анализ фактуры произведения

Вообще, полифоничность, «многослойность» фактуры – характернейшая черта фортепианной музыки. Поэтому при исполнении фортепианных произведениях 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,

Анализ фактуры подразумевает определение количества голосов, их соотношений друг с другом, функций (ролей) в музыкальной ткани (мелодия, бас, средний гармонический голос, подголосок и т.д.). Соотнесение результатов этого анализа с фактурными классификационными критериями позволяет определить особенности строения музыкальной ткани в каждом конкретном случае.

Анализ фактуры начинается с определения её типа. Гомофонно-гармонический склад подразумевает наличие мелодии и подчинённых ей голосов (гармонии), изложенных в виде аккомпанемента. Фактура состоит из трёх слоёв: мелодии, баса, гармонии.

Полифонический склад фактуры подразумевает наличие нескольких самостоятельных голосов.

Аккомпанементы классического типа. «Альбертиевы басы». Пианистическая трудность заключается в лёгкости, цепкости и самостоятельности 1 пальца.

Аккомпанементы романтического типа в медленных пьесах. Такие аккомпанементы должны звучать очень тихо и ровно. Главное – услышать прелесть сочетания певучей мелодии с «отдалённым аккомпанирующим фоном». Добиться нужных звуковых задач можно только при обострённом слуховом внимании.

Аккомпанементы романтического типа в быстрых пьесах. Их трудность в быстроте темпа и в отдалённости баса. Пианистическая трудность – скачок руки от баса к гармонии.

Аккомпанементы вальсового типа в быстрых пьесах. Бас берётся сверху, рука при этом очень быстро движется в сторону аккорда по прямой линии, от последнего аккорда рука отталкивается в сторону следующего баса (схема треугольника).

Исполнение специфических фактурных формул – трелей, тремоло, октав, ломаных октав, терций, репещий. Любой звук можно взять, используя разные мышцы рук – всей рукой, кистью или пальцем.

Эффективным методом работы над фактурой является пропевание мелодии с одновременным аккомпанированием себе на инструменте.

Упражнение 1: Ученик поёт мелодию, учитель аккомпанирует;

Учитель поёт мелодию, ученик аккомпанирует;

Ученик сам поёт мелодию и аккомпанирует;

Упражнение 2: Играть мелодию и бас;

Упражнение 3: Играть бас и гармонию разными руками, затем – одной:

Эти упражнения помогают добиться нужных звуковых задач.

Вывод: 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; работа над фактурой, звуковым воплощением музыкального образа;

– дирижирование и воспроизведение метроритма в движениях;

Важно изучать фортепианное произведение, его нотную запись не только в целом, но и в деталях, разлагая произведение на его составные фактурные части – гармоническую структуру, полифоническую; отдельно просмотреть главное – например, мелодическую линию, второстепенное – например, аккомпанемент; особенно внимательно остановиться на решающих «поворотах» сочинения – переходах между частями, темами и т. д.

3. Третий этап работы над произведением

Завершающий. Его целью 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 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 одномоментному музыкальному представлению, так как дают возможность буквально "единым взглядом" охватить всю пьесу сразу.

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, громкостной динамики 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.

Эти навыки – **исполнительская воля и выдержка**, способность к сознательному контролю над своими эмоциями и действиями – наиболее быстро 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 выгравания 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.

Вывод: 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.

*Применение традиционных и инновационных методов развития
образно-художественного мышления на всех этапах работы
над произведением*

Для достижения лучших результатов современный преподаватель должен использовать в своей работе как традиционные, так и инновационные методы преподавания. Традиционные направлены на закрепление знаний (объяснительно-иллюстративные и репродуктивные методы), инновационные – на развитие творческой инициативы исполнения; развитие самостоятельности мышления учащихся.

К **традиционным методам** в классе специального фортепиано в рамках данной работы мы относим:

- 1) метод прослушивания ученика и коррекция его исполнения;
- 2) метод показа (исполняет сам педагог) формирует у учащихся слуховые представления;
- 3) метод устного объяснения. Сюда входит анализ нотного текста и выявление средств выразительности, с помощью которых композитор добился воплощения художественного образа произведения, а также объяснение выбора пианистических приёмов;
- 4) ответы на вопросы (учителя ученику и наоборот);
- 5) метод ассоциаций, сопоставлений, сравнений.

Метод сравнения представлен в видах:

1) Выявления сходства и различия музыкального материала; (работа над формой произведений, выявление сходства и различия экспозиции и разработки в классических сонатах, выявление лейтмотивов и т. п.)

2) Идентификация музыкального материала с конкретными жизненными ситуациями и явлениями; Например, Э. Григ «Свадебный марш в Трольхаугене» – сравнение с природой Норвегии, длинная мелодия – как радуга и т. д.; «Святки» – картины русской жизни и т. д.

3) Перекодирование содержания музыки в другой вид искусства (живопись, литературу и т.д.)

Использование традиционных методов предшествует творческой деятельности, поэтому игнорировать их применение в обучении нельзя. Современная музыкальная педагогика должна держать курс на воспитание творческой самостоятельности учащихся. Полная беспомощность в самостоятельной работе, которая часто встречается у учащихся ДМШ, не даёт полноценного музыкального развития учащегося и является полной катастрофой для преподавателя. Поэтому с первых классов важно учить юных музыкантов навыкам самостоятельного мышления, развития творческой инициативы.

Развитию навыков самостоятельности мышления способствуют:

- **Метод формирования самоконтроля;**

Когда же начинает развиваться самоконтроль ученика? Когда он начинает пытаться слушать свою игру. Для развития навыка самоконтроля необходимо умение слушать себя, что в повседневной работе включает:

- детальное слышание ткани произведения;
- эмоциональную наполненность игры;
- осознание качества исполнения;
- соответствующую исполнительскую реакцию;

- **Метод формирования ответственности;**

Ученик должен привыкать к тому, что он должен сам нести ответственность за свои занятия. Можно привлечь ребёнка в формулировке домашних указаний, и даже предложить им записать некоторые из них.

- **Метод эмоционального стимулирования;**

Стимулировать желание ученика самостоятельно заниматься. Хвалить его за выполненное задание, за достижение определённой цели, ставить в пример другим ученикам. Поощрять положительной оценкой, грамотой за активную концертную деятельность, за отличную учёбу.

Например, вопросы краткосрочного и долгосрочного планирования домашних занятий, умение выстраивать приоритеты в работе, анализ репертуара. Кроме этого, её уроки отличались доброжелательной, тёплой, творческой атмосферой, чутким отношением к профессиональным и жизненным проблемам ученика.

Эти методы можно считать **промежуточными или переходными к инновационным методам** обучения, так как применение этих методов способствует формированию такого уровня самостоятельности, при котором ученик умеет переносить усвоенное в собственную новую деятельность, применять для решения новых задач.

Инновационные методы музыкального обучения

- **Частично-поисковый метод обучения (И. Я. Лернер, М. Н. Скаткин)**

Российские педагоги И. Я. Лернер и М. Н. Скаткин в классификации педагогических методов определили следующую закономерность: при репродуктивном методе обучения наблюдается низкий уровень мыслительной активности учащихся, в то же время, когда знания добываются в результате собственного познавательного труда, уровень мыслительной активности вырастает. Метод, способствующий активизации мышления, развитию самостоятельности и познавательного интереса учащихся, получил название **частично-поискового метода**.

Метод получил название частично-поискового потому, что учащиеся не всегда могут самостоятельно решить учебную проблему от начала до конца. Учебная деятельность развивается по схеме: учитель – учащиеся – учитель – учащиеся и т. д. Часть знаний сообщает учитель, часть учащиеся добывают самостоятельно, отвечая на поставленные вопросы или решая проблемные задания [14,293]. Сущность **частично-поискового метода** (эвристического) метода обучения выражается в следующих его характерных признаках:

- Знания учащимся не предлагаются в «готовом» виде, их нужно добывать самостоятельно;
- Учитель организует не сообщение или изложение знаний, а поиск новых знаний с помощью разнообразных средств;
- Учащиеся под руководством учителя самостоятельно рассуждают, решают возникающие познавательные задачи, создают и разрешают проблемные ситуации, анализируют, сравнивают, обобщают, делают выводы и т. д., в результате чего у них формируются осознанные прочные знания.

Частично-поисковый метод основан на использовании различных аналитических приёмов – сравнений, наводящих вопросов, обобщений и умозаключений. Цель вопроса – натолкнуть ученика на размышление, необходимое для ответа. Вопросительная форма – один из важных дидактических приёмов, способных натолкнуть ученика на размышления, побудить к мыслительной работе и вызвать к ней интерес. Лучше всего ставить вопросы в совещательной форме: «Не кажется ли тебе, что эту мелодию лучше сыграть мягким звуком?», «Не думаешь ли ты, что?» и т.д. Преподаватель является собеседником ученика, вызывая его на совместный поиск решения. Педагог создаёт обучающие ситуации, когда ученик должен сделать выбор наилучшего на его взгляд варианта из ряда предложенных вариантов. Наводящие вопросы педагога и ответы ученика являются одним из путей обучения методам самостоятельной работы.

Известно, что методы в учебно-воспитательном процессе выполняют как обучающую, развивающую, воспитательную, контрольную, так и побуждающую функции. Поисковый метод часто служит средством повышения интереса, побуждения учащихся к обучению, является главным стимулятором познавательной деятельности, поэтому преподаватели могут использовать его на определённых этапах обучения.

В нашей работе представлен пример работы над фортепианной пьесой с использованием данного учебного метода.

Вывод: Современный преподаватель должен владеть самыми разными формами воздействия на учеников. Методы преподавания, стимулирующие инициативу и творческую самостоятельность учащегося («подумай», «попробуй») и авторитарные методы («делай так») в работе педагога должны быть сбалансированы.

Заключение

Очень важно уже с начального этапа 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.

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. Мы увидели, что в раскрытии художественного содержания произведения первостепенную роль играет грамотный и всесторонний его анализ. Рассказывая о средствах выразительности, выбранных композитором, педагог доказывает, подтверждает программу произведения.

На первом этапе для развития образного мышления учащихся мы применяем метод анализа средств выразительности, метод ассоциаций, частично – поисковый метод (показан на примере работы над пьесой В. Ходоша «Кораблик»). Во втором этапе рассмотрели применение метода анализа формы, фактуры, мелодии произведения. Работа над художественным образом произведения не прекращается на протяжении всех этапов работы.

Для достижения лучших результатов современный преподаватель должен использовать в своей работе как традиционные, так и инновационные методы преподавания. Методы преподавания, стимулирующие инициативу и творческую самостоятельность учащегося («подумай», «попробуй») и авторитарные методы («делай так») в работе педагога должны быть сбалансированы. Одна из сложнейших задач, над решением которой бьется не одно поколение учителей, – развить ум ребенка, приобщить его к активному, напряженному интеллектуальному труду, воспитать не пассивного потребителя готовых знаний, а их добывателя, то есть человека, способного и умеющего самостоятельно учиться.

Наличие элементов новшества в работе: в ходе методической разработки мы рассмотрели взаимосвязь традиционных и инновационных методов развития образно-художественного мышления учащегося.

Научная новизна данной работы представлена в виде нового аспекта известной ранее информации. В работе над художественным образом произведения впервые применён новый метод работы – частично-поисковый (эвристический) метод, предложенный известными российскими педагогами И. Я. Лернером и М. Н. Скаткиным. Мы предлагаем использовать данный метод для успешного решения поставленных задач в музыкальной педагогике. В работе мы показали, что применение данного метода способствует повышению уровня мыслительной активности учащегося, а значит, имеет практическую значимость.

Список 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 музыки. – М.: Музыка, 2010.
11. Метнер, Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записной книжки. – 2-е изд. – М., 1979.
12. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 7-е, испр. и доп. – М.: Дека- ВС, 2007.
13. Николаев, А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М., 1980.
14. Подласый, И. П. Педагогика: Учебник – М.: Высшее образование, 2006. – 540 с.
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.