

**Муниципальное автономное образовательное учреждение
Муниципального образования «Светловский городской округ»
«Детская школа искусств г. Светлого»**

Методическая работа

**«Некоторые аспекты работы над
музыкальным произведением, помогающие
раскрытию художественного образа.»**

Е.А. Тарапанова

Преподаватель I квалификационной категории

МАУ ДО МО «СГО» «ДШИ г. Светлого»

2018г.

г.Светлый

«Некоторые аспекты работы над музыкальным произведением, помогающие раскрытию художественного образа.»

Цель: раскрыть некоторые аспекты работы над музыкальным произведением.

Задачи:

1. Определение стиля – способы изложения.
2. Программность и ее роль в осознании художественного образа музыкального произведения. м
3. Форма совпадает с понятием жанра – музыкальное воплощение содержания.
4. Содержание – внутренний духовный облик произведения.
5. Найти верный темп, т.е. скорость развертывания музыкального материала.
6. Владение ритмом – умение исполнителя распоряжаться звуком во времени.
7. Игра *rubato*, верное ощущение темпа и ритма – существенные моменты в интерпретации музыкального произведения.
8. Интерпретация (использование, разъяснение) – процесс звуковой реализации нотного текста.
9. Нотный текст – план здания (произведения), зафиксированный на бумаге.
10. Формирование и воспитание творческой личности учащегося – непрерывный процесс работы преподавателя, итогом которого является публичное выступление музыканта.

Высшая цель музыканта-исполнителя – достоверное, убедительное воплощение композиторского замысла, т.е. создание художественного образа музыкального произведения.

Начальный период работы над музыкальным произведением должен быть связан, прежде всего, с определением художественных задач и выявлением основных трудностей на пути к достижению конечного художественного результата, который завершается концертным выступлением. В своей работе мы подвергаем анализу содержание, форму, другие особенности произведения и эти познания облекаем в интерпретацию с помощью техники, эмоций и воли, т.е. создаем художественный образ. Художественный образ - всеобщая категория художественного творчества, способ и результат освоения жизни в искусстве. Смысл и внутреннее строение музыкального образа во многом определяются природной материей музыки – акустическими качествами звука музыкального (высотой, динамикой, тембром, объемом звучания и т.п.). Интонация как носитель музыкально-художественной специфики выделяет музыку среди других искусств. Она предполагает опору на принцип ассоциативного сопряжения смыслов и несет эмоциональный характер конкретизации в музыкальном художественном образе.

Остановлюсь лишь на некоторых аспектах, помогающих раскрытию художественного образа.

В первую очередь перед преподавателем и учащимся встает проблема стиля.

Стиль музыкальный (от лат. *stilus* –

палочка для письма, способ изложения, склад речи) – понятие эстетики и искусствоведения, фиксирующее системность выразительных средств. При выявлении стилистических особенностей музыкального произведения необходимо определить эпоху его создания. Думается, нет необходимости доказывать, что осознание учеником разницы, допустим, между музыкой зарубежных австрийских классиков и музыкой сегодняшнего дня даст ему в руки важный ключ к пониманию изучаемого произведения. Важным подспорьем должно стать знакомство с национальной принадлежностью данного автора. Привести пример, насколько различен стиль двух великих современников – С. Прокофьева и А. Хачатуряна (с особенностями творческого пути и характерными образами и средствами выразительности). Определив стилистические особенности музыкального произведения, мы продолжаем углубляться в его идейно-образный строй, в его информативные связи. Важную роль в осознании художественного образа играет программность. Иногда программа заключена в названии пьесы. Например, Аз. Иванов «Полька», В. Бухвостов «Маленький вальс», Л. Книппер «Полюшко-поле», (в некоторых изданиях «Степная кавалерийская»), В. Моцарт «Менуэт» и т.д.

Выразительная, эмоциональная передача образного содержания должна прививаться учащимся на первых же уроках в музыкальной школе. Ведь не секрет, что зачастую работа с начинающими сводится к нажатию вовремя верных клавиш, иной раз даже с безграмотной аппликатурой: «над музыкой работать будем потом!» Принципиально неверная установка.

Для педагога-баяниста в музыкальной школе необычайно ценным является высказывание Г. Нейгауза о приобщении ученика к выразительной игре с первых же шагов обучения: «Если ребенок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это первичное «исполнение» было выразительно, то есть чтобы характер исполнения соответствовал «содержанию» данной мелодии; для этого особенно рекомендуется пользоваться народными мелодиями, в которых эмоционально-поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше от ребенка нужно добиваться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую – бодро, торжественную – торжественно и т.д. и довел бы свое художественно-музыкальное намерение до полной ясности» (Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982, с.20).

Как показывает опыт, дети легко воспринимают яркие и простые образные сравнения. Интересной задачей для юного баяниста может стать изображение звуковой картины «приближение-удаление» в известной песне Л. Книппера «Полюшко-поле».

Здесь важно проследить за ровностью исполнения *crescendo* и *diminuendo*. Или другой пример. В польской народной песне «Кукушечка» ученики всегда активно откликаются на пожелание педагога изобразить эффект эха – «близко» - «далеко». Конкретный разговор о содержательной стороне произведения и его исполнении должен вестись на всех этапах работы. Часто бывает следующее: сыграл без ошибок – хорошо, молодец. Ошибался – больше нужно заниматься, тогда не будешь ошибаться. Это формальный подход к своему делу. Разумеется, техническое совершенство исполнения всегда подкупает, а иногда и покоряет. Но почему же иногда из-за двух-трех фальшивых нот не замечается в целом интересная и содержательная игра? Нам необходимо активным образом формировать свой вкус, свои критерии в оценке художественных достоинств и недостатков исполнения.

Содержание часто воспринимается нами раньше, чем форма, ибо эмоциональная сторона произведения доступнее его конструкции. Наверное, у каждого педагога бывали случаи, когда учащийся почти выучил произведение и интуитивно играет все в основном верно, логично, а форму не знает. С другой стороны, даже хорошо проанализировав форму сочинения, на практике не всегда умеет охватить его архитектуру достаточно убедительно.

Содержание и форма особенно трудно воспринимаются в современной музыке. Форма требует пристального изучения, только после многократного прослушивания мы получаем представление об образном строе. Чувство формы проявляется, в первую очередь, убедительным сопоставлением крупных разделов, логикой развития музыкальной мысли. Должна быть определена главная кульминация – смысловой центр произведения. Паузы, ферматы выдерживать, исходя из логики течения музыки, из того, что было до паузы или ферматы и что следует после.

Учащиеся должны научиться осознавать логику внутренних связей в произведении, логику соотношения крупных и мелких построений.

Случается, что последние аккорды в произведениях часто выдерживают до тех пор, пока мех не сомкнется. Это не всегда отвечает логике. Чувство меры должно подсказать продолжительность звучания заключительного аккорда, его нужно «тянуть ухом», а не имеющимся в наличии запасом меха. В целом, никогда не следует забывать, что музыка как вид искусства представляет собой звуковой процесс, что формы музыкального произведения развиваются во времени. Отсюда вывод: исполнитель всегда должен ощущать в своей игре перспективу дальнейшего развития. Без видения (слышания) перспективы музыка мельчает, стоит на месте, форма рушится.

Для убедительной передачи художественного образа важно найти верный темп. Иногда торопливость или, наоборот, затянутость может свести на нет всю подготовительную работу исполнителя. Проблема верного темпа остается актуальной даже у концертирующих исполнителей. Нередки случаи, когда из-за чрезмерного волнения музыкант «хватает» излишне быстрый

темп и исполнение комкается. Как же научиться брать сразу верный темп? Ученику же во время занятий рекомендуется над этим специально поработать: перед началом игры сосредоточиться, представить темп первых тактов и лишь затем играть. И в концертном исполнении на первых порах желательно использовать этот же метод.

Молодым, начинающим музыкантам следует уяснить, что не существует единственно верных темпов в том или ином произведении. Каждый музыкант вправе выбирать свой темп, более того, один и тот же исполнитель в зависимости от творческого состояния может играть одну и ту же пьесу в относительно разных темпах. Важно, чтобы темп убеждал, чтобы скорость развертывания музыкального материала способствовала наиболее полной реализации поставленных задач, а, в конечном счете – выявлению художественного образа произведения.

Вероятно, каждый педагог может вспомнить случай из практики, когда у учащихся с завидными двигательными способностями не удалось воспитать художественных ориентиров в музыкальном отношении. Пьесы кантиленного характера, полифония звучали у них как правило, малоинтересно, невыразительно. Объяснение этому одно: в данном случае учащийся художественно беден, ему просто нечем заполнить звуковое пространство фактуры.

Сильнодействующим и очень важным фактором является владение ритмом – умение исполнителя распоряжаться звуком во времени. Именно распоряжаться, т.е. проявлять свою творческую волю. Вряд ли нам будет интересна метрономически ровная игра. Как говорил Б. Асафьев, ритм не следует воспринимать как «фонари на шоссе с их монотонной мерностью...» («Музыкальная форма как процесс» Л., 1963, с.298). Живой музыкальный ритм – пульс художественной интерпретации. Пульс живого существа имеет свои отклонения, обусловленные эмоциональным состоянием. Иногда путают два различных понятия – ритмичная игра и метричная. Между этими понятиями - бездна. Художник-исполнитель не может вместить свои чувства и намерения в рамки безжалостных ударов метронома. Он пользуется разнообразными агогическими отклонениями, игрой *rubato* (*Rubare* (ит.) – красть). Принцип исполнения *rubato* основан на следующем: сколько времени «украл» - столько и отдает.

Ритм и метр тесно взаимосвязаны. Далеко не все учащиеся четко представляют себе, что такое ритм и метр, поэтому не лишне здесь еще раз вспомнить следующее: ритм – это узоры музыкального времени, красивые и разумные, иначе организованная последовательность звуков одинаковой или различной длительности; метр – размечает время, когда звукам появляться в узоре. Темп говорит, с какой скоростью разворачиваться музыкальному узору. Существуют некоторые типичные нарушения метроритма, наиболее часто встречающиеся у учащихся. Ритм сбивается часто в технически трудных местах. Некоторые учащиеся в силу своих ограниченных двигательных возможностей замедляют в трудном месте. Прежде всего, они должны осознать, что действительно замедляют. Затем нужно подобрать наиболее

удобную для данной руки аппликатуру, предварительно выяснив неудобные технические элементы и преодолевать трудности путем тренажа. В таких случаях рекомендуется поиграть пунктирным ритмом, триольными и т.д. Каждый баянист по-своему отрабатывает трудные места. Иногда же ученик, сам того не замечая, в трудном пассаже ускоряет. Выясняется, что в быстром темпе проще «проскочить» неудобное место. Чаще всего это бывает в этюдах, например К. Черни «Хроматический этюд», когда ученик начинает играть быстрее в удобных местах, где все под пальцами, например в хроматических пассажах. Иногда в процессе исполнения «сглатываются» или не дослушиваются концы фраз, особенно, когда в конце половинная или целая нота, или аккорд.

Как было уже сказано, игра *rubato*, верное ощущение темпа, ритма являются важнейшими моментами в интерпретации. Вместе с тем, если хорошее *rubato* может вдохнуть художественную жизнь в произведение, то не владение темпоритмической свободой, ее неуместное проявление разрушают форму, а вместе с тем образное содержание произведения.

Хотелось бы остановиться на некоторых специфических исполнительских приемах, влияющих на процесс интерпретации. Что такое интерпретация – это процесс звуковой реализации нотного текста. Предполагает индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение, наличие творческой концепции воплощения авторского замысла.

На начальном этапе работы над музыкальным произведением музыкант имеет дело непосредственно с нотным текстом. Но текст – это только знаки, их нужно расшифровывать. Образно говоря, нотный текст - это план здания, зафиксированный на бумаге. Выучивая произведение на память, мы ставим как бы каркас. Но разученное с правильными нюансами и темпами произведение – это еще далеко не все. Продолжается детальная работа, шлифовка, процесс вживания в произведение (собственно весь этот процесс начинается, конечно, еще при разборе), оно становится чем-то родным исполнителю. И лишь исполнив произведение в концертах, можно считать, что готово само здание. «Задача исполнителя – снова оживить окаменелые знаки и привести их в движение» (Бузони Ф. Указ. Соч., с.25).

Исполнитель в полной мере может быть назван соавтором композитора, поскольку для того, чтобы ноты превратились в звуки, чтобы произведение зазвучало, его нужно, как минимум, исполнить. Нотный текст нужно не только расшифровать – его нужно толковать! Ведь запись нот одна и та же, знаки препинания (нюансы, паузы и т.д.) везде одни и те же, но сколько бесконечна гамма чувств в музыке! Бернард Шоу сказал как-то, что есть десятки способов произнести простейшие слова «да», «нет» и только один единственный способ их записать. Музыкант-исполнитель также властен произнести одну и ту же музыкальную мысль с множеством различных эмоциональных оттенков. Нужно лишь обладать развитым художественным воображением и знать, слышать нужную интонацию или нюанс.

«Сначала услышите, потом играйте», - любил повторять А. Шнабель (1882-1951), австрийский пианист, композитор, педагог, один из крупнейших пианистов XX века.

Нотный текст дает богатую информацию для выразительного исполнения. Однако, как ни странно, многое из того, что указано в тексте, учащиеся попросту не замечают. В нотном тексте очень важно выявить главный и второстепенный материал, четко проинтонировать фразы, мотивы. В музыке есть свои знаки препинания (начала и концы фраз, мотивов, интонаций, паузы и т.д.); их соблюдение помогает упорядочить и организовать наши музыкальные мысли.

При работе над музыкальным произведением образное содержание проявляется все рельефнее. Исполнитель начинает ощущать такие тонкости, о которых ранее и не подозревал. Воображение находит все новые и новые образы, ассоциации, слух отыскивает нужные интонации, краски, все четче проявляется звуковая картинка.

Только полюбив сочинение, можно добиться максимального художественного результата. В этом случае исполнитель настолько вживается в произведение, входит в сопереживание с композитором, что ему начинает казаться, будто он – автор музыки. В музыку надо верить. Ни одного пустого такта во время игры. Как говорил Станиславский: «Нельзя творить то, чему сам не веришь, что считаешь неправдой» (Станиславский К.С., Работа актера над собой. Собр. соч. в 8 т., т 2 – М., 1954, с. 174).

Богатое воображение и импровизационный дар необходимы настоящему музыканту. Каждый раз играть свежо, как бы заново переживать исполняемое, в нотных знаках увидеть и выявить художественный образ произведения – это большое искусство. Кто же властен так распоряжаться нотным текстом, чтобы ноты – эти символические знаки – заговорили, не просто зазвучали, а смогли вызвать определенные эстетические чувства у слушателей? «Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть» - говорил Брюлов. Вот это самое «чуть-чуть» в искусстве доступно лишь художественно одаренным натурам.

Все выдающиеся деятели музыкального искусства сходятся в одном: лишь тогда интересен музыкант-исполнитель, когда он – личность. «Как бы хорошо исполнитель ни овладел мастерством, если сам он незначительный человек и ему самому нечего сказать слушателю, его воздействие будет ничтожно» (Гольденвейзер А. Об исполнительстве. – В кн. «Вопросы фортепианного исполнительства», вып. 1. – М., 1965, с. 62).

Нужно, чтобы расширение кругозора, пополнение своего сознания жизненными впечатлениями стало нормой для ученика. Вряд ли нужно напоминать, какую пользу приносят для формирования творческой личности учащегося посещение концертов, театров, музеев, увлечение литературой, поэзией, живописью. В каждом человеке заложен дар художественного восприятия мира. Музыкант должен всю жизнь заниматься художественным самообразованием. Расширение кругозора способствует обогащению исполнительской фантазии. Мы, педагоги, должны в каждом ученике зажечь

творческую искорку, суметь активизировать даже неповоротливого. Сейчас часто констатируют, что в баянном исполнительстве заметно вырос средний уровень. С техническими трудностями большинство учащихся справляется неплохо. Но, к сожалению, игра глубокая, искренняя встречается редко. В лучшем случае чувствуется большая работа педагога. Конечно, техническая безупречность – это хорошо, но этого недостаточно. В конце концов, не столь важно, если исполнитель где-то споткнулся или зацепил фальшивую ноту. Важно, что выражает он своей игрой; о чем повествует, как лепит художественный образ произведения. И если музыкант до конца проникся содержательной стороной сочинения, идейным замыслом композитора, если ему есть что сказать и чем выразить, - можно точно быть уверенным, что родится вдохновенная художественная интерпретация, то есть результатом будет то, ради чего мы работаем над звуком, техникой, художественным образом, - прозвучит музыка!

Использованная литература:

1. Ф.Р. Липс «Искусство игры на баяне», М.2004.
2. В.В. Крюкова. «Музыкальная педагогика», издательство «Феникс», 2002 г.
3. Г.М.Цыпина. «Психология музыкальной деятельности», М. 2003 г.
4. Г.В. Келдыш, «Музыкальный энциклопедический словарь», М. «Советская энциклопедия», 1990 г.