Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования

Дворец детского (юношеского)творчества

Красногвардейского района Санкт-Петербурга «На Ленской»

**Методическая разработка на тему**

**Использование художественных образов в работе**

**с учениками музыкальных классов**

Автор:

Степанов Александр Сергеевич, педагог дополнительного образования в

ГБУДО ДДЮТ Красногвардейского р-на СПб «На Ленской»

Санкт-Петербург

2024

Введение

-объединение важнейших сторон личности ученика-чувства и разума, как необходимое и надёжное условие взаимопонимания между учеником и учителем.

Основная часть

а) многозначность понятий образа, осмысление его через поэзию, изобразительное искусство , музыку ,театр.

б) использование образов в методике работы с начинающими: посадка, постановка рук и т. п.

в) образы применительно к исполнительской практике.

г) сказочные образы в работе с учениками.

д) образы Д.Б. Кабалевского и Г.Г. Нейгауза в их литературном творчестве; театральный деятель М.А. Чехов о развитии любви, влияющем на творческую личность.

е) образная характеристика взаимоотношений ученика и учителя, предложенная Л.Н. Толстым.

Заключение

-анкета от методистов-наиболее важный пункт

Приложение

- нотные тексты

Список использованной литературы.

***Художественные образы в работе с учениками***

Ребёнок, до того как нарисует похожее солнце и произнесёт внятное слово, чертит на бумаге каракули и называет окружающие предметы по собственному младенческому разумению. В этот период у нашего будущего ученика активно развиваются творческие силы и позднее, приступая к занятиям, образное мышление будет подпитывать творческий и эмоциональный потенциал ребёнка. Эмоции же, в свою очередь, помогут пониманию музыкального произведения и в его рациональной составляющей. В результате в процессе обучения плодотворно объединятся две важнейших стороны личности – чувство и разум, что необходимо как для понимания сути музыкального произведения, так и для взаимопонимания между учеником и учителем.

Понятие образа многозначно и, очевидно, поэтому неуловимо, словно подводная часть айсберга, которая огромна по сравнению с видимой верхней. У испанского поэта ХХ века Леона Фелипе есть характерное стихотворение:

Разберите стихи на слова.

Отбросьте бубенчики рифм,

Ритм и размер,

Даже мысли отбросьте.

Провейте слова на ветру.

Если всё же останется что-то,

Это

И будет поэзия.

Стихотворение называется «О поэзии» и, понимая, что главным её признаком является присутствие образов, между исчезающим «что-то» и понятием образа можно смело поставить знак равенства. Мысль испанского поэта перекликается с высказыванием Ф.Э. Баха, жившего в ХVIII веке: «В музыке вообще происходит много такого, что нельзя услышать и что нужно вообразить. Понимающие слушатели заменяют эту утрату силой своего воображения. Эти слушатели и есть те, которым мы музыканты, должны стремиться понравиться».

Согласно одной из доктрин древнеиндийской поэтики художественное наслаждение от литературного произведения достигается не благодаря образам, создаваемым посредством прямых значений слов, но теми ассоциациями и представлениями, которые этими образами вызываются. На память приходит широко известное понятие чтения между строк, а душой актёрского искусства является второй план, тоже в своём роде « подтекст». Русский художник К.Брюллов выявил смысл изобразительного (и не только!) искусства, когда в присутствии учеников неуловимым движением кисти оживил этюд начинающего художника. «Вы чуть-чуть тронули и всё изменилось», – удивился ученик. «Искусство начинается там, где начинается « чуть-чуть», – ответил художник.

Для достижения необходимой гармонии в педагогической работе, дабы слишком не воспарить с учеником в облаках-образах, нужна антитеза к вышеизложенному. Благополучно опускает нас на землю выдающийся французский дирижер ХХ века Ш. Мюнш: «Невозможно сыграть то, что между нот, не придерживаясь того, что написано в нотах», резонно замечает он.

Г.Г. Нейгауз, размышляя о художественном образе, приводит мнение некоего молодого пианиста, полагающего что, если он качественно выучит музыкальное произведение, то и выйдет содержание, а если будет мазать и фальшивить, то никакого художественного исполнения не будет. Г.Г. Нейгауз с этим мнением соглашается и, развивая эту тему, говорит о том, что нельзя проводить грань между работой над техникой и музыкой и, приводит в пример своего гениального ученика Святослава Рихтера, который просто выучивал произведение, а вся работа над образом сводилась к нулю. Между тем по свидетельству биографов, Рихтер обладал ярким образным мышлением, известен его живописный талант. Вот два примера из многих автокомментариев к произведениям, которые пианист исполнял. О Прелюдии и фуге И.С. Баха с-moll из I т. ХТК: «Взгляд совы. В ней столько мудрости. Но в фуге всё-таки поедает маленьких птичек». О Музыкальном моменте Es-dur Франца Шуберта: «Дождаться гробовой тишины и играть так, будто ее продолжаешь, чтобы никто не заметил, что тишина кончилась».

А пятнадцатилетний Г.Г. Нейгауз жалел, что Бетховен не «перемолол» свою музыку на философию – «она была бы лучше кантовской и гегелевской, глубже, правдивее и человечнее». Дм. Кабалевский мечтал оркестровать смех на картине И. Репина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану».

Г.Г. Нейгауз, говоря о взятии одной ноты, как элемента великого здания фортепианной игры, приводит пример из театрального обихода, когда молодого актёра, прочитавшего монолог Гамлета, стихи Пушкина, попросили сказать семнадцать раз «А»: «А» восхищённое, «А» радостное, «А» угрожающее, «А» удивлённое…

Лёгкие пьесы из детского репертуара можно использовать для работы над элементами художественного исполнения - варьировать тембр, динамику, характер звучания, например, играть легко, тяжело, спокойно, взволнованно и т. п. Современный психолог, автор оригинальных методик В. Г. Ражников приводит свыше пятисот признаков характера звучания. Среди традиционных, вполне доступных для детского понимания терминов, есть довольно экзотические, как, например, «игриво», «хитро», «пустынно», «насупленно», «каверзно», «хорохорясь» и т. п.

Если у ребенка отсутствует личный опыт переживания подобных настроений, педагог должен рассказать в каких жизненных ситуациях они встречаются.

Музыка –лукавая работа:

Чтобы людям сердце взволновать,

Мало пьесу выучить по нотам,

Надо научиться колдовать.

Надо понимать язык снежинок

Записать о чём поёт капель,

Или вдруг на крыльях журавлиных

Полететь за тридевять земель.

Тот, кто это знает и умеет

Тот приносит радость в каждый дом

Постарайся сделаться скорее

Добрым музыкантом- колдуном!

Из работы: Грудинина Н.Т. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества. М. Музыка,1981.

Следующий пример работы с начинающими позаимствован у петербургского педагога-методиста Л.В. Соколовой. Ученику предлагается взять гитару сверху, из рук педагога – при этом выполняется своеобразный ритуал-посвящение. Инструмент нисходит к будущему исполнителю как бы свыше, из какого-то неведомого небесного распределителя. Проведя такой опыт, замечаешь, что ученики берут гитару особенно трепетно, затаив дыхание. При этом и к другим деталям постановки исполнительного аппарата они будут относиться с большей ответственностью.

Постановку правой руки ученика можно сравнить с настройкой коротковолнового приемника, когда, вращая регулятор настройки, мы ищем нужную станцию. И прежде, чем будет найден нужный диапазон, приходится слышать шум и треск, причем, чем ближе к цели, тем медленнее и аккуратнее нужно крутить ручку. Проникшись этим образом, ученик будет более тщательно относиться ко всем аспектам постановки правой руки, а учитывая звуковую ассоциацию, внимательнее вслушиваться в свое исполнение.

Говоря о необходимости держать правую руку округло (по П.С.Агафошину – полуовально), последнюю можно уподобить такой замечательной архитектурной детали как арка. Приступая к звукоизвлечению, нужно объяснить ученику, что арка может быть (в зависимости от архитектурного проекта, стиля) как основательной каменной конструкцией, так легкой и ажурной. Арка может быть и из цветов. Таким образом, положение руки должно соответствующим образом варьироваться. Интересно интерпретирует английский гитарист Ч. Дункан строки из романа Л. Н. Толстого «Анна Каренина», где писатель говорит о схожести счастливых семей и различии несчастливых. Музыкант рассматривает это положение применительно к постановке правой руки. У исполнителя высокого класса все движения оптимальны, красивы и в принципе схожи. В случае же отклонения руки от верного положения наблюдается пестрота, нерациональное разнообразие.

Критерием для исправления положения руки должно послужить качество звука. Положение правой руки (а от него звучание) можно уподобить выражению лица, мимике; у человека всё благополучно, - и лицо спокойное, приветливое. Появились заботы или что-то заболело - сразу, как правило, становится заметно по физиономии. Соответственно в первом случае звуковой результат в полном порядке, а во втором оставляет желать лучшего (необходимо «лечить» руку).

Левую руку можно сравнить с упругой веткой молодой сосны, когда она немного качается от ветра, но сохраняет свое основное положение. Во время объяснения педагога, когда ученик не играет на гитаре, необходимо следить за тем, чтобы его левая рука не касалась грифа, а была свободно опущена или располагалась на обечайке инструмента. Такое положение помогает избежать торчащего над грифом большого пальца, чему виной, как известно, хватательный рефлекс, с которым приходится бороться педагогам. Подобное снятие руки с грифа следует рекомендовать и в исполнительской практике – это поможет ученику ощутить смену настроения, музыкально-художественных образов в череде пьес. Ещё о левой руке. Попытаемся представить гриф гитары – рекой, левую руку – кораблём, а пальцы его командой. Очевидно, что от хорошо налаженной работы экипажа зависит благополучное плавание; организует же эту работу капитан – большой палец (разумеется, на эту должность его назначает голова).

При подготовке к исполнению следует уделять внимание окончанию музыкального произведения – дослушать пьесу в соответствии с конкретной длительностью последней ноты или аккорда. Темп замедления должен быть выбран в соответствии с формой, масштабом пьесы, если нет особенных обстоятельств. Можно найти примеры замедлений в окружающей действительности: постепенно останавливается колесо, волна замедленно наплывает на берег.

Интересно и поучительно наблюдать за артистами цирка: клоун изо всех сил старается поднять якобы тяжеленную гирю, а униформист спокойно уносит ее без всякого напряжения. Оставляя на время очарование незатейливого клоунского трюка в стороне, представим его как модель несовершенства исполнительского аппарата, происходящего от неумения начинающего гитариста распределять свои силы. Здесь задача педагога будет состоять в том, чтобы постепенно довести ученика до уровня здравомыслящего униформиста, но не утратить при этом клоунского обаяния и непосредственности.

В спорте существует понятие мышечной дисциплины. Любой гимнаст, тяжелоатлет, не начинает упражнений, не сделав стойки «смирно» и не подойдя к снаряду гимнастическим шагом. Подобный ритуал обостряет внимание и создает состояние готовности к предстоящей деятельности.

В теории и практике спортивных игр есть неписаное правило, которое гласит: «беги за безнадежным мячом». Когда мяч идет за пределы поля, спортсмен устремляется за ним и, бывает, догоняет его, возвращая мяч в игру. Так воспитывается упорство и воля, умение выходить из любых сложных положений, например, в публичных выступлениях: на экзамене и концерте. Схожие мысли есть у Г.Г. Нейгауза, когда он требовал от рояля невозможного, терзая и его и себя, и только вследствие этого достигал возможного (в частности по поводу пения на фортепиано).

Своеобразно высказывается о состоянии публично выступающего исполнителя гитарист Е. Финкельштейн, ученик А.Фраучи: Ошибку в игре он называет «оговоркой» и слушатели в зале, по его мнению, реагируют не столько на саму ошибку исполнителя, сколько на реакцию музыканта в этот момент: «Если тебя всего передёрнуло и внутренне и внешне – всех передёрнет. А если ты невозмутим и, самое главное, не скис, то и не будет никаких ( неприятных А.С.) последствий». (Вперёд без страха и упрёка! - добавим мы). Но этому надо учиться – правильно ошибаться – «оговариваться» и не терять самообладания

Ученику нужно постараться объяснить, что игровые движения, включая подготовительные, - особенные по своим новым ощущениям, не встречающиеся в повседневной жизни. Задача педагога посредством образов в доступной и увлекательной форме перекинуть мостик из окружающей действительности. Например, внушить ученику, что у него появился еще один голос – руки (Л. Баренбойм), что старательно занимаясь, гитара, станет одушевлённым существом, введёт его в волшебный мир Музыки.

Следует помнить известную аксиому, утверждающую, что верное, необходимо свободное состояние исполнительского аппарата определяется внутренним настроем, при котором исполнитель (ученик) добивается успехов в учебе, включая выступления и экзамены. Замечено, что постановка рук есть постановка головы и, добавим, воспитание чувств. Поэтому становится очевидной связь учащегося с предшествующим периодом его жизни, воспитанием, отношением в семье к труду, здоровьем и т.д. И если педагог осведомлен об этом, ему легче будет выверять работу с начинающим гитаристом. Так, если в жизни ребенка отсутствует налаженный режим - в разное время ест, гуляет, ложится спать, то он утрачивает чувство ритма, данное ему от природы. Отсюда возникают трудности в занятиях музыкой; и наоборот, если в быту будущего ученика присутствует необходимая периодичность, то на этом фоне легче проходит обучение.

Успешно проходит приобщение ученика к добросовестному отношению к занятиям при помощи сказочных образов. Например, в известной английской сказке «Три поросенка» представим лень, необязательность, косность и вообще недостатки - в образе волка, в образе же поросят, постараемся увидеть учеников музыкальной школы со своими домиками – музыкальными пьесами. Из трех поросят только Наф-Наф смог противостоять волку – враждебной силе, которая не смогла разрушить его дом из камня – настолько прочно, *выразительно и красиво* он был построен. Вспомним, у Ниф-Нифа и Нуф-Нуфа домики были из соломы и прутиков соответственно (забавно, что в иллюстрациях к сказке, художник изображает с музыкальными инструментами как раз нерадивых поросят; Наф- Наф же предстаёт перед нами с мастерком и камнем в руках). Усилит и оживит интерес детей к этой теме, если педагог представит им данный сюжет как одно из толкований изречения И.В. Гёте «Архитектура – это застывшая музыка».

Педагогу необходимо постараться исключить из сознания ученика прозаический взгляд на музыку и заполнить его внутренний мир увлечением и непринужденностью. Интересно задуматься об игре понимая её как свободное волеизъявление, не связанное и не сводимое к повседневным жизненным потребностям,то есть как о непродуктивной деятельности. Но в искусстве она перестает быть непродуктивной, а становится творческим процессом. Хорошо сказал об этом Ф. Шиллер «Человек тогда человек, когда играет». Это изречение призвано помочь ученику понять, что самая насущная *жизненная* потребность человека преданного музыке, не сводима к

элементарным житейским потребностям.

У писцов болели руки от многочасовых переписываний. Л.Н. Толстой же много раз переписывал роман «Война и мир» не испытывая ничего подобного, так как технический процесс не был целью, а только средством вдохновенного писательского труда-выражения мысли на бумаге.

Большое искусство учителя состоит в возможности работать в русле понятий и опыта ученика, постепенно обогащая его опыт и понятия; в умении надёжно внушить юному музыканту, делающему первые шаги в музыке, уверенность в своих силах. Многие выдающиеся музыканты – педагоги обладали этими качествами. Вот воспоминание ученицы замечательного скрипача и педагога Д.Ф. Ойстраха об одном из уроков с молодой французской скрипачкой: «Ученица играла сонату – маэстро слушал с большим вниманием, ни разу её не прервав. По окончании игры Д. Ойстрах сказал: «Прекрасно, замечательно, ты делаешь большие успехи: исправила интонацию, обогатила динамику, лучше зазвучали аккорды …» От радости юная исполнительница расцветала на глазах, и вот, когда девушка почувствовала себя настоящей скрипачкой, Давид Фёдорович приступил к критике. Сказал о некоторых недочётах и начал разбирать сонату такт за тактом; говорил о стиле, ритме, фразировке, показывал как исправить ошибки, которых нашлось довольно много. Девушка впитывала каждое слово, но счастливое состояние не покидало её; делая замечания,Д. Ойстрах не утратил доброжелательности, и это только укрепило в скрипачке уверенность в своих силах.

Чувствовалось, что устранение этих «мелких погрешностей» принесёт ей большую радость. Здесь урок маэстро напоминает визит к хорошему врачу, когда больному становится легче уже от одного только общения с доктором. Молодые исполнители играющие перед Д. Ойстрахом, никогда не испытывали скованности и напряжения, а только важность своей игры для маэстро и пристальное внимание к ней. Несомненно, что эти качества Д.Ойстрах перенял от своего учителя П.С. Столярского – одного из основоположников советской скрипичной школы. Последний обладал талантом заинтересовать, увлечь ученика, говорил ему, что работа с инструментом это счастье, ценность твоей жизни.

Композитор и педагог Д.Б. Кабалевский в работе с детьми предложил представить музыку, стоящей на трёх китах, в духе космогонической теории древних, когда на заре современной цивилизации, в эпоху зачаточного уровня науки, люди верили в то, что Земля плоская и стоит на трёх китах. Киты Д.Б. Кабалевского - совершенно замечательные – это танец, песня, марш и в отличие от своих собратьев, поддерживающих Матушку – Землю в форме тарелки или блина, оказались более жизнеспособными. Ведь любой законченный музыкальный эпизод можно без натяжки свести к одному из китов (вполне вероятно, что система Д.Б. Кабалевского будет работать и в музыкальных культурах других народов. По сути этих китов сама Музыка и породила).

Интересны в этой связи воззрения Г.Г. Нейгауза, в которых удивительно органично сочетаются монументальность и лирика. Он представляет всю музыку, сложившуюся веками, как грандиозное «генеалогическое древо», где властвуют законы наследственности, они же традиции, а также законы борьбы против этих традиций - в полном соответствии с жизнью. Мастер признается в любви к красоте искусства, к которой нельзя привыкнуть, как нельзя привыкнуть к красоте майского утра, летней ночи с мириадами звезд и тем более к душевной красоте человека, который и есть источник великих дел в искусстве.

В одной из лекций выдающегося актера, режиссёра, педагога М. А. Чехова есть такие слова: «…Мы отдаём себя нашему зрителю через процесс развития любви. Попробуйте, сохранив свои чувства, как действующие лица внутри себя, не отдавать их зрителю, не посылать их ему, не излучать их. Вы потеряете контакт со зрителем. Вы почувствуете, что внутренне задыхаетесь…Мы рождены, чтобы ничего не удерживать, чтя себя, чтобы давать, а не брать … Развитие любви нейтрализует все те силы, которые заставляют нас сжиматься, ослабляя нашу творческую личность». Как это верно для музыкальной педагогики и исполнительства.

У Л.Н. Толстого есть примечательная характеристика взаимоотношений ученика и учителя – известен вклад великого писателя в педагогику. Характеристика предельно простая, даже схематичная, но очень ёмкая; простота здесь та самая, гениальная. Л.Н.Толстой представлял три степени общения ученика с учителем: первая, когда ученику трудно и педагогу трудно; вторая, когда ученику легко – педагогу трудно, и третья, когда ученику легко и педагогу легко (догадываемся и о четвертой степени, но граф Толстой, как человек благородный, о ней не упоминает). Яркие образы, используемые во время занятий, помогут разрядить напряженную обстановку первого этапа, скрасят деловую атмосферу второго и добавят очарования в движении к мастерству на самом благополучном, полном взаимопонимания третьем этапе.

Как-то методисты предложили учителям музыки заполнить анкету, в одном из пунктов которой, спрашивалось о том, какими бы они хотели видеть плоды своего труда – будущее своих учеников. Варианты ответов были следующие (не дословно, но смысл точен): а) приобщить к искусству, развить духовную культуру; б) поддержать желание дальнейшего профессионального обучение; в) воспитать качества, необходимые для участия в концертах, фестивалях, конкурсах; г) увидеть в ученике друга, соответственно стать другом для него. Думается, что последний вариант ответа следует отметить особенно. Ведь без взаимного духовного контакта между учеником и учителем, трудно добиться и должного развития духовной культуры и интенсивной, плодотворной работы от юного музыканта…

Пусть же образы помогут всем нам в такой трудной, но интересной и благородной работе, как музыкальная педагогика, которая направлена на поиски счастья и радости.

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Агафошин П. Школа игры на шестиструнной гитаре. М.: Советский композитор,2021.-208с.
2. Баренбойм Л.А. За полвека/Очерки. Статьи. Материалы. –Л .:Советский композиор, 1989.-368с.
3. Борисов Ю.А.По направлению к Рихтеру.М.:КоЛибри,2011.-336с.
4. Грудинина Н.Т. Роль музыки в эстетическом воспитании детей и юношества. М. :Музыка, 1981.
5. Кабалевский Д.Б. Про трёх китов и многое другое. М.: Музыка,2018.-192с.
6. Коган Г.М. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1985.-266с.
7. Маркарян Н.А. Портреты современных дирижеров. М.: Аграф,2003.-304с.
8. Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства.-3-е,стер.-СПб: Планета музыки,2020.-264с.
9. Мюнш Ш. Я-дирижер.М.,1999.
10. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.:Планета музыки,2017.-264с.
11. Николаев В.А. Шопен-педагог. М.:Музыка, 1980.-93с.(Вопросы истории, теории,методики)
12. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. М., Классика-ХХI, 2004.
13. Савшинский С.Е. Работа пианиста над техникой. СПб.:Планета музыки,2019.-116с.
14. Степанов А.С. Гитара для самых маленьких: трудности аппликатуры и пути их преодоления: учебное пособие для подготовительных и младших классов ДМШ. СПб.:Композитор,2019.-192с.
15. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. СПб.: Планета музыки ,2022.-560с.
16. Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика:[Cборник статей ]/[Ред.-сост., авт. вступ. статьи, доп. и коммент. Л. Гинзбург ]. М.: Музыка, 1975.
17. Земля и песня:Стихи/Пер.С исп.;Сост.В.С.Столбова Испанская поэзия ХХ века. М.: Детская литература,1983.-175с.
18. Как научить играть на гитаре.- М.:Издательский дом « Классика ХХI», 2006.-200с.
19. Классическая гитара: современное исполнительство и преподавание. Тезисы Пятой международной научно-практической конференции. В.Р.Ганеев,редактор-составитель.-Тамбов:Изд.Першина Р.В., 2010.-177с.
20. Психология музыкальной деятельности. Ред. Цыпин Г.Н. М.: Akademia, 2003.-366с.