

Государственное бюджетное учреждение дополнительного образования города
Москвы «Детская музыкально-хоровая школа имени И.И. Радченко»

"Работа над художественным образом, на примере пьес
Чайковского из цикла "Времена года"

Преподаватель: Бурнышева Анна Александровна

Москва 2024

Содержание

Введение.....	3
Глава I Теоретико-методические аспекты формирования художественного образа и работы над ним.....	4
Глава II Работа над художественным образом, на примере пьес Чайковского из цикла "Времена года".....	12
Заключение.....	23
Список литературы.....	24

Введение

В настоящее время, при работе над произведением, художественному образу уделяется крайне мало времени. Решаются, в основном, вопросы постановки руки, технического решения задач, исполнения нотного текста, а не музыки. Для многих, понятие "художественный образ" давно превратилось в нечто туманное и непонятное. Многим исполнителям нашего времени не хватает яркости, индивидуальности, убедительности при передаче художественного образа слушателю. Именно поэтому, я считаю, что тема моей работы будет всегда актуальна в музыкальной педагогике.

Цель реферата состоит в том, чтобы заострить внимание исполнителя, преподавателя или студента на решении задач в произведении, продиктованных требованиями художественного образа.

Для осуществления поставленной цели, оказалось необходимым решить следующие задачи:

1. Выкристаллизировать определение понятия: "художественный образ" музыкального произведения.
2. Осветить основные этапы работы над художественным образом.
3. Применить данные этапы работы над художественным образом на конкретных произведениях.

Выбранная мной тема, достаточно полно освещена в литературе, таких деятелей искусства, как Нейгауз ("Об искусстве фортепианной игры"), Савшинский ("Работа пианиста над музыкальным произведением"), Туманина ("Чайковский. Путь к мастерству") и др. С полным списком литературы, можно ознакомиться в конце работы. Структура данной работы состоит из двух глав.

Сущность понятия «художественный образ» в музыкальном произведении

Работа над техникой и работа по раскрытию художественного образа в практике музыканта, являются главными в процессе обучения игре на фортепиано как на начальных этапах, когда знакомство с инструментом только начинается, так и на всех последующих этапах. Каждый музыкант постоянно работает над техникой, улучшая свои навыки. Таким же образом, происходит работа по раскрытию художественного образа. Начиная с первого класса, юный исполнитель старается показать свою индивидуальность, интерпретацию при исполнении музыкального произведения. Однако, здесь многие сталкиваются с проблемой понимания смысла художественного произведения, так как, если все без исключения педагоги обращают внимание на техническую составляющую, то только немногие из них обращают внимание на степень раскрытия учеником художественного образа в произведении.

Итак, давайте разберемся, что же такое «художественный образ» музыкального произведения? В самом общем смысле, образ — это чувственное представление определенной идеи. Но что же делает образ художественным? Художественность образа заключается в его особом, эстетическом предназначении. Художественный образ, это в первую очередь, образ от искусства, который создается автором произведения, с целью как можно яснее и полно раскрыть явления действительности. Художественный образ, зачастую, не совсем конкретен, всегда присутствует ощущение неполной ясности. Образ создается на основе одного из средств: изображения, звука или языковой среды, конечно же, возможна комбинация этих средств. Четкость музыкального образа, во многом, определяется акустическими качествами звука. Музыкальный образ же характеризуется отсутствием определенной предметности.

Музыка ничего не изображает, она создает свой особый мир звучаний, восприятие которого часто сопровождается глубокими эмоциональными переживаниями. Музыка — искусство, рождаемое в процессе исполнения, оно не может жить своей жизнью. Нотный текст — это всегда некое сообщение, адресованное исполнителю. Поэтому, так важно научиться наиболее точно раскрывать художественный образ музыкального произведения, тем самым, передавая замысел композитора.

Широко бытует мнение о «невыразимости» содержания музыки, о невозможности передать его каким-либо способом, в том числе и вербальным. Крайне сложно рассказать именно о музыке, особенно, если она предстает в чистом виде — без программы, слов или сценического действия. Музыка — искусство абстрактное. Поэтому, говоря о художественном образе произведения мы должны понимать, что он не может быть воплощен иными средствами, кроме как музыкальными, а к раскрытию содержания мы можем приблизиться только через осмысление и переживание. К этой точке зрения, особенно близко мнение Генриха Густавовича Нейгаза: «Но что же такое «художественный образ музыкального произведения», если это не сама музыка, живая звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и ее составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией и т. д., с определенным формальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием?»¹

Итак, сущность понятия "художественный образ" - это есть нечто иное, как индивидуальное выражение исполнителем авторского замысла произведения, с помощью использования таких выразительных средств, как ритм, форма, интонация, звукозвлечение, мелодическая линия, гармония, фактура, динамика.

¹ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 6 - е издание. М.; Издательский дом "Классика XXI", 2003, стр 12

Этапы и стадии работы исполнителя над музыкальным произведением: от первичных восприятий к художественному образу

Суть деятельности музыканта-исполнителя состоит в том, чтобы максимально точно «прочесть» музыкальное произведение, раскрыть глубокое эмоциональное содержание музыки, заложенное композитором. Однако, в это же время, творческим исполнением будет считаться только в том случае, если в него вложен, пусть небольшой, но индивидуальный, собственный опыт понимания музыки. Это придаст интерпретации особенную краску, она станет более убедительной. Это и является основной целью музыканта в работе над произведением, независимо от сложности изучаемых произведений или уровня обучения. Задача педагога воспитать в ученике потребность раскрытия художественного образа, умение быстро охватывать основные аспекты содержания музыкального произведения.

История педагогической практики показала, что в работе над художественной стороной исполнения сложились общие закономерности, которых придерживается большая часть пианистов — исполнителей и преподавателей. Этот факт позволяет нам смоделировать основы «технологии» работы над художественным образом в классе фортепиано.

Работа над произведением включает в себя три этапа: первый — ознакомительный, второй — детальная работа, третий — завершающий, подготовка к концертному исполнению. На первом и третьем этапах, в основном, используется обобщенный метод освоения произведения, а на втором - более подробная, тщательная проработка.

Рассмотрим более подробно каждый из перечисленных выше этапов работы.

Первый этап — ознакомительный:

Цель данного этапа — создание обобщенного, примерного представления о произведении, характере музыки. Этот этап невероятно важен, и пропускать его категорически нельзя. Может сложиться недостаточно яркий образ - представление произведения, от того, насколько он будет запоминающимся, а главное, верным, соответствующим авторскому замыслу, зависит эффективность всей последующей работы. Если «...не выкристаллизовался жизненный образ произведения, - пишет С.И.Савшинский, - то вся дальнейшая над ним работа будет вестись вслепую»².

С особым вниманием необходимо подойти к ознакомительному этапу при самостоятельном прочтении произведения ученика/исполнителя. Если на занятиях с педагогом образ закладывается, в основном, с помощью преподавателя, который знакомит ученика с произведением (показ, история создания и т. д.), то в самостоятельной работе ученику придется всецело положиться только на себя.

В первую очередь, необходимо охватить произведение целиком. Ведущую роль играют навыки быстрой ориентации в нотном тексте, умение читать с листа. Допускается упрощение фактуры, гармонии, пропуск технически сложных мест. В особо трудных произведениях можно сыграть мелодическую линию — главный элемент музыкальной ткани, в крайнем случае, можно ограничиться внимательным просмотром текста без инструмента.

При знакомстве с новым музыкальным произведением можно также послушать его в исполнении выдающихся мастеров. Что бы избежать прямолинейного копирования исполнения, желательно послушать разные исполнения, с различными трактовками произведения. Тогда художественный образ станет более многогранным, многозначным. Это откроет перед

² Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М.; Классика XXI, 2004, стр 53

исполнителем возможность проявить свою творческую индивидуальность, найти свою, уникальную интерпретацию. После знакомства с произведением, полезно будет закрепить свои впечатления в словесной форме, дать небольшие ассоциативные характеристики, отражающие общую эмоциональность образа. Так же следует внимательно отнестись к авторским и редакторским указаниям (темп, настроение, характер, динамика и т. п.)

Итак, отметим наиболее важные моменты первого этапа работы:

- 1- целостный охват произведения с помощью чтения с листа и мысленного проигрывания;
- 2 - прослушивание звукозаписи, просмотр видеоматериалов;
- 3- изучение авторских и редакторских указаний;
- 4- словесная характеристика художественного образа.

Второй этап — детальная работа над произведением.

Первостепенной целью второго этапа является дальнейшее углубление в художественный строй музыки, в ее образное начало, в содержание произведения. Это наиболее долгий, протяженный период работы, идущий бок о бок с технической проработкой материала. Важную роль в освоении, раскрытии художественного образа играет грамотный, подробный анализ произведения. Роберт Шуман писал -"Лишь тогда, когда станет ясной форма, будет ясным и содержание"³

При этом важно отметить, что анализ не должен ограничиваться лишь констатацией формы произведения, необходимо так же рассматривать средства

³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. - м.; 1979, стр 19

выразительности с точки зрения выполняемых ими художественных функций. Стоит всегда задавать себе вопросы: а как, с помощью каких средств создается настроение произведения, его художественный образ. Это должен быть анализ направленный на поиск «общего смысла» произведения через небольшие, структурные, отдельные компоненты. Нейгауз говорил, что «сочинение, прекрасное в целом, прекрасно в каждой своей детали, что каждая подробность имеет смысл, логику, выразительность, ибо она является органической частицей целого»⁴.

Основные аспекты анализа произведения:

1. Определение структуры формы произведения, ее основные разделы, характер тематических соединений. Анализ композиционного строения с определением художественных связей;
2. Анализ развития динамики произведения: определение линий подъема и спада напряженности, кульминаций, моментов смены музыкального материала.
3. Анализ художественных средств, используемых в произведении — гармонии, ритма, мелодии, полифонические элементы, особенностей фактуры, штрихов и т. д. - их основных функций.

Третий этап — завершающий

Целью этого этапа является формирование целостного исполнительского образа. Этот этап - стадия "сборки" произведения - предполагает, как и период ознакомления, охват произведения, проигрывание его целиком. Между первым и последним этапом немало общего: и там, и там требуется обобщающий подход к произведению. Однако, на завершающей стадии — это целостное представление формируется на более высоком уровне, учитывается весь опыт проделанной работы. К этому моменту, должен быть сформирован четкий

⁴ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Стр 27

исполнительский план, он должен отражать линию драматургического развития произведения, смену чувств и эмоционального выражения художественного образа музыки. Для того, чтобы воплотить этот план в жизнь, необходимо исполнять произведение целиком, в настоящем темпе, с полной отдачей. В процессе такого исполнения уточняются исполнительские подробности, оно обогащается новыми нюансами, деталями. Исполнитель находит оптимальные темпы произведения, определяются степени эмоциональной яркости в кульминациях, градации динамики и так далее. Особое внимание на заключительном этапе художественной работы над произведением следует уделить культуре исполнения. Необходимо соблюдать чувство меры при выражении художественного образа произведения. Следует стремиться к максимальной естественности и искренности исполнения. Крайне полезным будут проигрывания перед «воображаемыми слушателями», так скажем, пробные проигрывания. При этом эмоциональное состояние должно быть точно такое же, как если бы исполнитель играл перед реальной аудиторией.

Часто, в роли «слушателя» используется магнитофон. Исполнитель с его помощью, может послушать себя со стороны. Однако, разница между восприятием исполнителя и слушателя крайне велика, поэтому, слушая свое исполнение первый раз, пианист с трудом узнает собственную игру. Сразу становятся заметны многие недостатки, недочеты, в основном касающиеся временной стороны исполнения (неоправданные ускорения или наоборот, замедления) и эмоциональной составляющей (однообразие, монотонность или ярко выраженная нервозность, экспрессия там, где это не является необходимым). Известно, что при многократных повторениях, необходимых для выгравирования в произведение, нередко возникает явление привыкания, утрата первоначальной свежести и яркости эмоционального переживания. Если это произошло, стоит вернуться на время к сдержанным темпам, к спокойной и

ровой игре, воздерживаясь от излишней выразительности. Можно также отложить на некоторое время работу над произведением, дать ему "отлежаться" в сознании.

Итак, отметим наиболее важные способы работы над произведением на заключительном этапе:

- создание исполнительского плана;
- пробные проигрывания в надлежащем темпе и эмоциональной отдачей;
- ориентация исполнения на слушательскую аудиторию;
- формирование культуры исполнения;
- тренировка исполнительской воли и выдержки;
- при необходимости - возврат к медленному темпу или перерыв в работе над произведением.

Работа над художественным образом, на примере нескольких пьес из цикла Петра Ильича Чайковского «Времена года»

Цикл пьес для фортепиано «Времена года» - это одно из лучших камерных сочинений Петра Ильича Чайковского. Он был создан им в конце 1875 г. и начале 1876 г. Этот замечательный цикл посвящен картинам русской природы и образу жизни русских людей в разные времена года. Поводом для создания этого произведения стал заказ Петербургского издателя журнала «Новеллист» Н.М. Бернарда. Он предложил композитору сочинить небольшие пьески, с названиями, предложенными им самим, как музыкальное приложение к журналу. Впоследствии, он же прислал композитору стихотворные эпиграфы, взятые из произведений русских поэтов. Чайковский с большим желанием и интересом принял предложение издателя, мысль о том, чтобы отразить русский быт и картины природы в течении года, оказалась близка композитору. Сохранилось письмо Петра Ильича Чайковского в ответ издателю:

«Постараюсь не ударить в грязь лицом и угодить Вам. Я пришлю Вам в скором времени 1-ю пьесу, а может быть и разом две или три. Если ничто не помешает, то дело пойдет скоро, я очень расположен заняться теперь фортепьянными пьесками.

Ваш П. Чайковский

Все ваши заглавия я сохраню»⁵.

Цикл «Времена года» переиздавался неоднократно и был чрезвычайно популярен.

Изобразительное и лирическое начало тесно переплетены в этом цикле, настолько тесно, что их практически невозможно отделить друг от друга. «Времена года» это не только чередование картин быта и природы, «музыкальных пейзажей», это цикл «картинок настроений»⁶. Жизнь обычных

⁵ "Музыкальное наследие Чайковского" стр. 401

⁶ Туманина. "Чайковский. Путь к мастерству", стр 301

людей показана здесь достаточно ярко и широко: мы можем встретить и народные гуляния («Масленица» февраль), и моменты из жизни крестьян («Песнь косаря» июль, «Жатва» август), не забыл Чайковский и про сцены из жизни помещиков («Охота» сентябрь). Присутствует ряд пьес, имеющих обобщенное лирическое содержание, к примеру «Баркарола», «Осенняя песнь», «Подснежник». Чувствуется теплое, любовное отношение композитора к этому циклу, что придает образу произведений некую интимность выражения.

Чайковский не собирался создавать сюиту из 12 пьес, однако, общее содержание, драматургия цикла, стали предпосылкой к тому, чтобы подумать об особенностях каждой пьесы и о ее связи с остальными произведениями цикла. Это отразилось на тональном соотношении пьес и на их контрастном сочетании. В первой половине цикла можно заметить некоторую «парность» пьес по родству тональностей. Например, «У камелька» соотносится с картиной народного гуляния «Масленицей», чьи тональности родственны друг другу: ля мажор и ре мажор. Такие же связи можно проследить на протяжении всего цикла.

П. И. Чайковский нигде больше так ярко и полно не раскрывает свою любовь к природе, к русскому духу и быту, как в прекрасном цикле «Времена года». Глубоко национальные, наполненные тонкой лирикой пьесы получили большую популярность и прочно вошли в музыкальный репертуар всего мира.

Итак, более подробно остановимся на нескольких пьесах этого цикла и на их примере, рассмотрим особенности работы над художественным образом. Исполнительский анализ данных пьес работы над художественным образом, я буду проводить на основе классификации этапов работы ученика, приведенных в первой главе.

Январь «У камелька». Камелек – это исконно русское название камина в дворянском доме, либо какого-либо очага. В долгие, холодные, зимние вечера у таких камельков собиралась вся семья. Читали вслух художественные

произведения, музицировали, пряли и ткали, беседовали. Из этого можно сделать вывод, что вся эта пьеса проникнута теплым чувством родного дома, уюта, покоя и умиротворенности.

Прежде чем ученик приступит к работе над произведением, ему необходимо познакомиться со стилем Петра Ильича Чайковского, с его характерными особенностями, послушать известные фортепианные произведения композитора, включая, конечно же, и сам цикл. Полезно будет послушать различные исполнения своей пьесы, так как разные интерпретации способствуют углублению первичного образа. Я советую послушать Владимира Ашкенази, Дениса Мацуева, Михаила Плетнева, Ланг Ланга, также можно послушать и в оркестровой версии. Это необходимо для того, чтобы у ученика сложилось какое-то свое личное представление о композиторе, его эпохе и стиле. Знакомство с произведением всегда начинается со зрительного охвата нот. Это позволяет оценить технические трудности пьесы, особенности формы. Далее, необходимо прочесть эту пьесу с листа, охватить произведение целиком. После чтения с листа, знакомства с произведением, не лишним будет попросить ученика рассказать свои впечатления о музыке, дать эмоциональную характеристику образу.

Большую помощь при начальном освоении пьесы может оказать дирижирование. Не тактирование или счет вслух, а именно дирижирование, оно уточняет характер пьесы и способствует более быстрому усвоению ученика эмоциональной составляющей произведения. Кроме этого, такой метод работы, позволяет ученику не обращать внимание на мелкие ошибки при проигрывании, а значит, помогает охватить произведение целиком.

Итак, несмотря на то, что данный этап крайне непродолжителен, он имеет важнейшее значение, ведь на этом этапе закладывается общее представление о музыкальном произведении, композиторе, стиле, происходит осознание предстоящих технических и звуковых трудностей.

После того, как рубеж первого этапа был успешно преодолен, можно приступать к тщательной и кропотливой работе над произведением. Начинается второй этап работы: составление художественного плана, работа над звуком, фразировкой, штрихами, динамическими оттенками, авторскими ремарками, аппликатурой и педалью.

Для начала, необходимо разобрать форму и определить кульминационные точки пьесы. Пьеса «У камелька» написана в сложной трехчастной форме с кодой, сложная она потому, что крайние ее части сами по себе трехчастны, а средний раздел проводится дважды, причем во второй раз, появляется новая тональность. Сама пьеса написана в светлом и «чистом» ля мажоре.

Ярко выраженной кульминации здесь нет, но можно выделить наиболее напряженные моменты в каждой части. В первой части, я считаю, что таким моментом является промежуток с 14 такта по 20 такт, во второй части 44-45 такт, даже несмотря на то, что эти такты звучат на ньюансе пиано, я считаю, что по эмоциональной наполненности этот промежуток, можно считать «местной» кульминацией. Третья часть – это видоизмененная реприза, поэтому кульминационная точка перекликается с первой частью. После того, как форма произведения становится ясна, преподаватель и ученик начинают работать над детализацией каждой части пьесы.

В первой части произведения, мы обращаем внимание на то, что она написана в четырехголосной фактуре. Первая ассоциация, которая возникает, при встрече с такой фактурой – это звучание струнного квартета. Это предположение доказывает наличие мелких лиг, штрихов, свойственных струнным инструментам, нежели фортепиано, на протяжении всей первой части, при этом, стоит отметить, сохраняется длинное дыхание мелодии верхнего голоса. Такие штрихи придают музыке свойство живой, человеческой

речи, некоторую естественность и свободу выражения, развития музыки во времени.

Главной сложностью первого предложения является его объединение, несмотря на наличие коротких лиг. Для того, чтобы преодолеть мерность звучания, игру «по слогам», можно предложить ученику пропеть мелодию, продирижировать, а также проанализировать куда она стремится, к каким смысловым точкам, например, в первом двутакте, мелодия стремится к ноте ми. Часто, когда ученик слышит, что нужно объединить фразу, он это делает за счет времени, такого допускать нельзя, необходимо, что бы он умел слушать и вести фразу на основе внутренней, «дышащей» пульсации. В конце первой фразы, можно сделать небольшое замедление, как бы показывая, что фраза закончилась.

Третий такт нужно сыграть светлее и яснее, ведь там появляется такая высокая нота, как фа диез, еще и на доминанте к си минору, четвертый же такт, служит, как бы повторением интонации третьего такта, но в другой тональности, с другими гармониями. Естественно, необходимо, на это среагировать: сыграть его, как ответ, как эхо, следовательно, тише и мягче. Во второй фразе первого предложения мы «забираемся» еще выше, на соль диез – это самая важная, напряженная точка, ее необходимо подчеркнуть, как и за счет звука, так и за счет времени. Я предлагаю сделать в этом моменте небольшое расширение. В 10 такте, можно заметить теноровый подголосок, мимо которого нельзя "пробегать", он контрастирует своим ритмом, штрихом и динамикой с верхним мелодическим голосом.

Первая часть произведения также написана в трехчастной форме. Ее середина носит затаенно - вкрадчивый характер. Элемент скерцозности вносит в эту середину наличие стаккатированной левой руки. Многократные повторы залигованных интонаций, частая смена тональностей, придают этой части оттенок легкой взволнованности. Реприза первой части сокращена,

заканчиваясь на двойной доминанте основной тональности, она останавливается на ярко выраженной вопросительной интонации.

Этот вопрос, как бы прерывается вступлением второй части пьесы. Ученик должен почувствовать этот переход. Между частями желательно сделать люфт, тогда контраст между ними, будет более выразительным. Однако, не стоит забывать о том, что если пауза будет слишком продолжительной, этот переход может стать крайне неестественным.

Во второй части возникает новая музыкальная мысль, как пишет Александр Майкапар в своих уроках музыки: "ее можно уподобить внезапно нахлынувшему воспоминанию".⁷ При прослушивании середины, невольно в голову приходят интонации из сцены письма Татьяны ("Кто ты: мой ангел ли хранитель...") и арии Ленского ("Что день грядущий нам готовит?").

Начало второй части должно быть максимально отстраненным, но при этом эмоционально проникновенным, наполненным. Следует проследить за стройностью звучания до мажорного аккорда, с нотой ми, как началом мелодической фразы. Звук ми должен быть очень тихим, но в то же время ясным и весомым. Что бы добиться нужного звучания, можно, с помощью воображения, представить, будто бы пятый палец правой руки погружается в клавишу, не имеющей дна, будто бы подушечка пальца максимально "оголена". Для добавления большего звукоизобразительного эффекта, до взятия первого аккорда, следует нажать правую педаль, что бы открыть демпфера инструмента. Эту фразу можно сыграть на одной педали. Указание *molto espressivo*, написанное в тексте, можно рассматривать, как просьбу композитора, найти теплый, интимный, выразительный характер звучания. Необходимо точно рассчитать *diminuendo* к концу фразы и сделать это наиболее естественно (особенно трудными для ученика окажутся два последних, как бы истаявающих звука). Следующие фигурации должны быть сыграны мимолетно и легко, как

⁷ Александр Майкапар журнал "Искусство" содержание 1/2007 год

будто дуновение ветра. Играть их следует на полупедали, оставляя, как бы за собой звуковую "дымку". Так как первая фраза повторяется достаточно часто, ученик должен каждый раз играть ее по-новому, с различной нюансировкой. Следует обратить внимание на то, что в первых фразах мелодия робка, далее с 37 такта по 43 такт, и с 53 по 57 такт, мелодия приобретает более широкое дыхание, она становится взволнованнее, эмоционально наполненнее. В мелодии появляются большие интервалы (кварты, квинты, а на кульминации сексты и септимы), это требует от исполнителя наибольшей интенсивности звучания. Однако, не следует перегружать звучание пьесы на кульминации, все эмоциональные подъемы не должны быть громче определенного динамического уровня (*mf*). Второй раздел средней части повторяет материал первого раздела, однако меняет настрой звучания: музыка как будто отдаляется, рассеивается (неоднократное повторение фразы на *diminuendo*, спуск в нижний регистр). Вторая часть заканчивается на одиноком, импровизированном мотиве, написанном в довольно сложном ритмическом рисунке. Этот мотив должен быть сыгран без вычурного замедления, естественно и просто. Последняя нота мотива должна быть прослушана и как бы передана, плавно, через паузу, к первой фразе репризы.

Материал первой части в репризе, повторяется без изменений, однако, окончание, становится более динамичным. Это требует от ученика еще большей тонкой нюансировки и тщательной педализации. Три заключительных такта можно сыграть на одной педали.

От темпа, взятого, в произведении, очень многое зависит, темп - это душа музыки. Для того, что бы взять правильный темп, помогающий отражать богатство художественного образа произведения, необходимо внимательно отнестись к композиторским ремаркам. Например, характер первой части *moderato semplice, ma espressivo* - умеренно, просто, но выразительно. Из этого выходит, что темп первой части должен быть спокойным, неторопливым.

Третья часть заканчивается на пианиссимо, возвращаясь к интонациям средней части. Музыка постепенно затухает, как будто воспоминания и мечты исчезают и тают в круговороте жизни.

Итак, когда работа над вторым этапом закончилась: ученик свободно владеет всеми художественными средствами, представленными в произведении, начинается объединение, синтезирование всей ранее проделанной работы. Определяется общая линия развития, устанавливается связь между фразами. Для того, чтобы объединить произведение, нужно работать над крупными разделами, мыслить "горизонтально". Ученик должен чувствовать общую линию развития музыки во времени. Помочь ученику в этом может ощущение кульминаций, опорных точек произведения, к которым тяготеет музыкальный материал.

Достижение необходимой выразительности, нужных темпов, ясность исполнительского плана не гарантирует успеха. Ученик должен "выгратся" в произведение: играть его целиком, в нужных темпах.

Когда работа над произведением подходит к концу, ученик должен ощущать себя свободно при его исполнении. Имеется ввиду, состояние раскрепощенности и творческой свободы, приближение к миру образов, заложенных в произведении.

Итогом всей работы, становится публичное выступление ученика. Здесь нужно учитывать психологические особенности ученика, его состояние на сцене.

Пьеса "у камелька" - это одна из самых сложных пьес цикла. Исполнитель должен уловить тончайшие изменения душевных состояний, возвышенность настроения, для этого он должен обладать поистине мастерским владением инструмента, чтобы пьеса не была скучной, длинной и монотонной.

Июнь "Баркарола". Название "баркарола" пришло из итальянской культуры, где баркаролой называли песнь лодочника, гребца. Большое распространение получили в Венеции. Эта песнь отличалась особенной певучестью. Ритм и аккомпанемент часто подражал плавному движению лодки, как бы раскачивался на волнах. Размер песни трехдольный.

В русской музыке этот жанр получил большую популярность, и нашел свое отражение не только в музыке, но и в поэзии, и живописи.

Первый и последний этап работы над произведением перекликаются с предыдущим анализом, поэтому здесь мы опустим подробное рассмотрение данных этапов, и начнем сразу со второго этапа работы над художественным образом.

Баркарола "Чайковского" отличается от самобытного жанра. Эта пьеса переходного типа, она соединяет в себе традиционные черты жанра (плавный ритм, арпеджиато в аккордах) и романсовости (песенный характер пьесы). Размер также не соответствует оригинальному размеру жанра, Чайковский использует четырехдольный метр. Однако, несмотря на это, композитору удалось придать этой музыке ощущение покачивания через своеобразную фигуру сопровождения мелодии. Можно предположить, что Чайковский создал здесь новый тип баркаролы, придав ей черты элегии.

"Баркарола" написана в сложной трехчастной форме с кодой. Эта форма прекрасно подходит для создания контрастных образов, настроений, состояний. Контраст частей, в данной пьесе, достигается не только мелодико-ритмическими средствами, но и сменой фактуры, тембров и темпа.

Характер первой части преисполнен светлой грусти, широко льющаяся русская мелодия, звучит тепло и проникновенно на фоне весьма умеренного гармонического сопровождения. Ее можно было бы смело назвать "песней без слов". В этой мелодии композитор использует поступенное, гаммаобразное движение вверх, однако, эта гамма представляет собой лишь восходящую часть

волны, а ответное нисходящее движение состоит из секвенций, построенных на опевании устойчивых ступеней. Однако, элегическая мелодия рано прерывается совершенным кадансом (6 такт), тем самым каданс очерчивает контуры основного музыкального материала пьесы. Второе предложение шире и трепетнее, оно, как будто пытается вырваться из объятий соль минора в си бемоль мажор, но и эта мысль прерывается совершенным кадансом основной тональности. В середине первой части, мелодия словно освещается светлым си бемоль мажором, она тянется вверх, но не удерживается на вершине спадает вниз, к репризе части. В репризе, музыкальный образ возвращается к своей основе.

Средняя часть пьесы - это новый, контрастный материал, музыкальный образ. Именно здесь появляются характерные черты "баркарольности": синкопированный аккомпанемент, создающий имитацию раскачивания лодки на воде и мелодия, изложенная терциями. Тема этой части пропитана народным духом. Средняя часть во многом противоположна крайним частям, это выражается и в смене тональности (соль мажор), в особой инструментальности музыки, в простоте мелодики, в устойчивости органного пункта тоники.

Эта часть - зарисовка русского быта с игривым, резвым разделом скачки в темпе *allegro giocoso*. Своей яркостью, метро - ритмической необычностью она отвлекает от задумчивых крайних частей произведения. Но и этот раздел пьесы внезапно прерывается всплеском уменьшенных септаккордов, застывших где-то вдалеке.

В репризе пьесы, появляется своеобразный диалог между мелодией верхнего голоса, и подголосками аккомпанемента. Фактура насыщается полифонией и плавно переходит в коду, в которой слышны лишь намеки на тему, словно воспоминания, сокрытые всплеском волны.

Одна из самых трудных исполнительских задач в первом разделе этой пьесе - это владение временем, так как многие подголоски, вплетенные в

мелодическую ткань произведения, провоцируют ученика на многочисленные остановки, что крайне дробит и мельчит музыкальную мысль. Конечно, нельзя забывать про то, что в исполнении должна присутствовать некая свобода интонирования, нельзя не реагировать на богатство тембральных красок. Динамику построений нужно выстроить очень точно и рельефно, так как из-за частых повторов темы, исполнитель может превратить эту пьесу в однообразные, выразительные "завывания". Построения должны быть объединены в достаточно крупные части.

В среднем разделе формы, ученик может потерять плавность и певучесть фразы из-за полиритмичности фактуры. На это необходимо обратить внимание. Можно поиграть беззвучно аккомпанемент, но при этом играть полнозвучно мелодию. Этот способ поможет ученику услышать неровности звучания верхнего голоса.

В репризе необходимо обратить особое внимание на новые краски, появляющиеся в полифонизированной фактуре. Имитации темы, звучащие в аккомпанементе придают этому разделу еще более мечтательный оттенок.

Кода звучит по-настоящему волшебно в сочетании с глубокими басами и диссонирующими гармониями, однако, нельзя слишком затягивать эту часть, любуясь гармониями, нельзя забывать, что это все лишь послесловие, эпилог.

Пьеса "Баркарола" - это элегическая лирика, так любимая П. И. Чайковским, размышление о непредсказуемости жизни, в которой так сильно переплетаются людские радости и горести.

Заключение

В данной работе, я старалась максимально точно и ясно определить аспекты работы над художественным образом в произведении, раскрыть и обозначить сложности, встающие не только перед исполнителем, но и перед педагогом.

Моя работа может помочь ответить на вопросы, возникающие при словосочетании "художественный образ", не только юному исполнителю, но и уже более мудрому поколению музыкантов.

Ценность работы состоит в том, что представлен не только "сухой" теоретический материал, затронут и практический аспект, на основе исполнительского анализа пьес Чайковского. Данный анализ проделан на основе этапов, раскрытых в первой главе.

Я думаю, что данная работа будет интересна всем тем, кто также, как и я, задумался о важности работы над "художественным образом" в произведении и содержательности исполнения.

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. Гольденвейзер А. Об исполнительстве. Вопросы фортепианного искусства. Вып. 1. М.; 1965
5. Давыдова К. Ю. Музыкальное наследие Чайковского: из истории его произведений - М.; Изд-во АН СССР, 1958
6. Коган Г. У врат мастерства. М.; Классика XXI, 2004
7. Корто А. О фортепианном искусстве. - М.; Классика XXI, 2005.
8. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 7-е, испр. и доп. - М.; Дека - ВС, 2007
9. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. - М.; 1980
10. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. - М.; Классика XXI, 2004
11. Туманина Н. В. Чайковский. Путь к мастерству - М.; Изд-во АН СССР, 1968
12. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. - М.; 1984
13. Шуман Р. О музыке и музыкантах. - М.; 1979