

МБУДО «Детская музыкальная школа №11»

Ново-Савиновского района г.Казани

Методическая разработка

на тему: **«Развитие образного мышления учащихся ДМШ
на примере этюдов Фр. Бургмюллера Соч. 100»**

Выполнила:

Преподаватель фортепиано

Карнаухова Ирина Алексеевна

тел89274056730,

irinakorolk@mail.ru

Казань 2023

Содержание

Введение.....	стр. 3
Глава I. Теоретические основы работы над развитием образного мышления в классе фортепиано	4
I.1 Понятие художественного образа и его взаимосвязь с образным мышлением в музыкальном искусстве	
I.2 Педагогические условия развития образного мышления.....	7
Глава II. Особенности работы над развитием образного мышления и технических навыков учащихся ДМШ на примере этюдов Фр. Бургмюллера Соч. 100	10
Заключение	28
Список литературы.....	29

Введение

«Если в раннем детстве донести до сердца красоту музыкального произведения, если в звуках ребенок почувствует многогранные оттенки человеческих чувств, он поднимется на такую ступеньку культуры, которая не может быть достигнута никакими другими средствами. Чувство красоты музыкальной мелодии открывает перед ребенком собственную красоту - маленький человек осознает свое достоинство»

В.А.Сухомлинский

Развитие образного мышления учащихся является одной из главных задач, стоящих перед педагогом. Образовательный процесс в ДМШ основывается на концепции развивающего обучения, согласно которой работа над приобретением и совершенствованием исполнительских навыков и умений находится в неразрывной связи с универсальным, всесторонним развитием личности ученика, расширением его художественного и общекультурного кругозора. В настоящей работе исследуются проблемы, возникающие в работе над образным содержанием музыкального произведения с учащимися ДМШ в классе фортепиано.

Преподаватель должен целенаправленно заниматься с учениками развитием образного мышления, которое является предпосылкой плодотворных успешных занятий музыкальным искусством. В современных условиях необходимо систематизировать уже имеющийся методический и практический материал для эффективности этого процесса.

Актуальность работы обосновывается педагогической пользой развития образного мышления на уроках фортепиано, которое способствует формированию самостоятельности взглядов ученика на явления и процессы окружающего мира, более глубокому ощущению своего духовного мира, развитию фантазии и свободы исполнения.

Объект исследования - образное мышление

Предмет исследования – развитие образного мышления учащихся ДМШ на

примере этюдов Фр. Бургмюллера соч. 100

Цель работы – определение и обоснование педагогического пути работы над развитием образного мышления.

Задачи исследования:

1. Уточнить понятие художественный образ.
2. Выявить взаимосвязь художественного образа и образного мышления.
3. Обозначить педагогические условия развития образного мышления младших школьников в процессе обучения игре на фортепиано.
4. Определить наиболее эффективные методы и формы организации учебной деятельности на уроках фортепиано для активизации образного мышления учеников.

Для выполнения поставленных задач были использованы **методы работы:**

- ознакомление и анализ методической литературы;
- обобщение и систематизация теоретического материала;
- изучение и обобщение передового педагогического опыта преподавателей ДМШ.

Глава I. Теоретические основы работы над развитием образного мышления в классе фортепиано.

I.1. Понятие художественного образа и его взаимосвязь с образным мышлением в музыкальном искусстве.

Художественный образ – обобщенное художественное отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления.

Художественный образ – это всеобщая категория художественного творчества, присущая искусству форма воспроизведения, истолкования и освоения жизни путем создания эстетически воздействующих объектов. В общем смысле художественный образ – способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и значительности. (8. с.47) В информационном отношении образ представляет собой необычно емкую форму репрезентации окружающей действительности.

Музыкальный образ характеризуется отсутствием конкретной жизненной

предметности. Музыка ничего не изображает, она создает особый предметный мир, мир музыкальных звучаний, воспроизведение которых сопровождается глубокими переживаниями. Л.В.Живов пишет: «Исполнительский художественный образ, с которым в значительной степени связана оценка произведения слушателями, нередко обретает в нашем сознании самостоятельное значение, поскольку в нем могут выявляться такие ценности, которых не было в первичном образе. Тем не менее, первоосновой любого музыкального исполнения является нотный текст произведения, без которого исполнительская деятельность невозможна. Зафиксированный в нотной записи, он требует не просто грамотного прочтения, а угадывания, расшифровки намерений автора, а также тех сторон его музыки, о которых он мог не подозревать. Дело в том, что нотная запись – это всего лишь эскиз по сравнению с реальным звучанием музыки». (10.с.9). Поэтому особую роль в создании образа играет поиск интонационного смысла в процессе изучения произведения. Согласно концепции Б.В.Асафьева, интонация есть главный проводник музыкальной содержательности, музыкальной мысли, а также – носительница художественной информации, эмоционального заряда, душевного движения (3.с.19-25). Однако, эмоциональная реакция на интонацию, проникновение в ее эмоциональную сущность является исходным пунктом процесса музыкального мышления, но еще не само мышление. Это лишь первичное ощущение, перцептивный отклик. Поскольку мышление ведет начало, как правило, от внешнего или внутреннего «толчка», то ощущение музыкальной интонации является своего рода сигналом, импульсом к любым музыкально-мыслительным действиям. Моделирование художественного музыкального образа – это один из сложнейших психологических процессов, в основе которых лежат процессы музыкального восприятия, воображения, памяти и музыкального мышления.

Музыка воздействует комплексом выразительных средств. Это – ладогармонический склад, темп, тембр, динамика, метроритм. Они передают настроение, основную мысль произведения, вызывают ассоциации с жизненными явлениями, с переживаниями человека. Дальнейшие формы отражения музыкальной действительности в сознании человека связаны с

осмыслением логической организации звукового материала. Трансформация интонаций в языке музыкального искусства возможна лишь после определенной обработки. Вне музыкальной логики, вне многообразных интегративных связей, выявляющих себя через форму, лад, гармонию, метроритм и т.д., музыка останется хаотическим набором звуков и не возвысится до уровня искусства. Осмысление логики организации различных звуковых структур, умение в музыкальном материале находить сходство и различие, анализировать и синтезировать, устанавливать взаимосвязи – это наиболее сложная по природе функция музыкального мышления. Эта функция обусловлена не только эмоционально-чувственными, но и преимущественно интеллектуальными проявлениями со стороны индивида, и предполагает определенную сформированность его музыкального сознания.

Образное мышление – это процесс познавательной деятельности, направленный на отражение существенных свойств объектов и сущности их структурной взаимосвязи. При развитом образном мышлении у человека появляется способность к объединению, интегрированию на первый взгляд не сочетаемых, противоположных по своей сути вещей. Благодаря функционированию образного мышления возникает дистанцированность человека от внешнего мира, позволяющая ему совершать мыслительные практики, которые и создают человека как самостоятельное существо.

Основным видом мышления ребенка в младшем школьном возрасте является образное мышление, которое обеспечивает его сензитивность к обучению при опоре на конкретные образы, приобретающие постепенно более обобщенный характер. В основе процесса обучения музыке лежит образное мышление, с которого и начинается собственно музыкальное мышление, связанное с оперированием музыкальными образами.

Образное мышление совершается в форме связи и сочетания образов. Оно основывается на образах представлений, преобразовании ситуации в план образов. Значение этого мышления заключается в том, что с его помощью полнее воспроизводится разнообразие характеристик объекта, происходит установка необычных сочетаний предметов и их свойств. Оно позволяет

познавать реальный мир без участия практических действий и может быть осуществлено только в плане идеальном.

Важным аспектом образного мышления является его связь с эмоциональной сферой, чувствами человека, создающими благоприятные условия для развития. Один из главных механизмов в работе образного мышления – ассоциативная игра. Чувства, знания, культура рожают определенную систему ассоциаций, где представления и понятия сплетены в сложную живую сеть, постоянно питающую творческую мысль.

Компонентами образного мышления выступают:

- наглядно-действенный;
- наглядно-образный;
- визуальный;
- образно-концептуальный.

Они представляют собой взаимосвязанные уровни образного мышления.

I.2. Педагогические условия развития образного мышления.

В процессе обучения младших школьников игре на фортепиано педагогическими условиями развития их образного мышления являются:

1. Использование принципов: индивидуализации обучения, эмпатийности, полихудожественности, проблемно-диалогического обучения, самостоятельности учебной деятельности.

2. Актуализация компонентов образного мышления: наглядно-действенного, наглядно-образного, визуального, художественно-концептуального.

3. Использование комплекса методов: ассоциативного метода образного наведения, метода создания проблемной ситуации, метода интонационного анализа музыки.

Обучение игре на фортепиано – протяженный во времени, многогранный и очень сложный процесс. Период обучения в младших классах – самый ответственный и трудный этап в работе педагога, это фундамент, на котором будет строиться дальнейшее развитие ученика.

В период начального обучения начинает формироваться отношение школьника к музыке, закладывается основа его проникновения в мир музыкальных образов. Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано, с усвоением нотной грамоты.

Уже первые уроки, на которых начинается общение с инструментом, вводит ребенка в мир мелодических образов. Чем ближе ученику интонационный строй мелодии, тем увлеченнее и быстрее он схватывает и исполняет ее. Сделать новую для ребенка мелодию доступной его восприятию можно лишь с помощью приобщения к ее образно-интонационному смыслу. Основой образного содержания мелодии является живая мелодическая интонация. Уже в самой короткой, двухзвучной ритмо-интонации - музыкальном слове - ощущается ее образный смысл. Эмоциональные оттенки мелодических интонаций в детских пьесах тесно связаны с величиной интервального «шага», с его высотной направленностью, ритмикой и артикуляционной окраской. Настройка слуха ученика на осмысленное восприятие мелодических интонаций способствует эмоционально яркому исполнению мелодии.

Чаще всего образное содержание произведения дети воспринимают через ритм. Особенно это относится к произведениям моторных жанров, в которых выразительные возможности ритма проявляются с наибольшей силой, и где ритм является стержневой основой их образного содержания. Раскрытие жанровых черт ритмики, различных проявлений ритмической пульсации, особенностей связи ритма с динамикой, артикуляцией, пианистическими приемами способствует активизации слухового восприятия учеником выразительных возможностей ритма в целом и в деталях.

Начиная работать над новым произведением, педагог должен, прежде всего, увлечь ученика, сделать так, чтобы произведение понравилось, чтобы над данной пьесой он захотел работать, заставить ребенка переживать новую для него музыку. При этом учитель использует такие методические приемы как метод показа и словесных пояснений. Исполнение педагогом произведения

целиком и является началом подготовки ученика к восприятию новой музыки. Игра учителя приносит большую пользу, обогащает ученика яркими художественными впечатлениями, служит стимулом к самостоятельной работе дома. Выявляя реакцию ученика на прослушанное, педагог дополняет музыку яркими и образными словесными пояснениями, нередко прибегая к доступным ребенку жизненным и художественным ассоциациям. Практика показывает, что особенно пробуждают инициативу учащегося образы и сравнения, найденные им самим, а также созданный им на основе собственной фантазии исполнительский план музыкального произведения.

Только когда в воображении учащегося будет нарисована яркая картина музыкального образа, начинается поиск необходимых выразительных средств, передающих образный строй произведения. Ученик будет стараться передать в музыке не только общее настроение пьесы, ее художественный образ, но и малейшие нюансы, штрихи, динамическое разнообразие, способствующее точной передаче авторского замысла.

Чем сложнее музыкальное произведение, тем менее конкретно выражено в музыкальном языке его образное содержание, тем полнее педагог раскрывает художественное богатство произведения и отдельные выразительные особенности его музыкального языка. В основу работы над произведением должно быть положено всестороннее изучение учащимися его мелодико-гармонической, ритмической, фактурной структуры, принципов формообразования, помогающих глубже проникнуть в содержание и развивающих творческую фантазию учеников.

На разных возрастных ступенях педагог постепенно, в процессе бесед с учеником, учит его активному восприятию, воспитывает умение сравнивать и сопоставлять накопленный музыкальный материал, мыслить музыкальными образами. Для понимания и исполнения произведения, большое значение имеет умение учащегося моделировать музыкальный образ на основе нотного текста и музыкально-слуховых представлений. Моделированию музыкального образа произведения помогают вычленение, сравнение, анализ, обобщение отдельных структурных элементов тематического и динамического развития музыкального

материала произведения. Такие предметы развивают у ученика образное мышление и умение пользоваться уже известными ему способами для изучения и понимания нового материала.

Проникновение в образно-смысловое содержание музыки - это процесс, требующий больших эмоциональных и интеллектуальных усилий. Умение почувствовать образный строй произведения, ощутить живое дыхание музыки - главное качество, характеризующее проявление музыкальности. В то же время работа с авторским текстом требует проникновения в стилистические особенности произведения, анализа всего комплекса выразительных средств. Работая над произведением, много внимания приходится уделять ответам на вопросы - как, какими исполнительскими средствами добиться художественной выразительности. При этом важно опираться на понимание единства в развитии художественно-образного мышления и технического мастерства. Чем точнее музыкально-слуховые представления, чем богаче и тоньше внутренняя «картина» исполняемого произведения, тем более верным будет путь к нахождению рациональных технических приемов.

Глава II. Особенности работы над развитием образного мышления и технических навыков учащихся на примере этюдов

Фр. Бургмюллера соч.100

Развитию образного мышления учащихся, особенно на начальном этапе обучения способствует использование программных сочинений композиторов. Программная музыка – род инструментальной музыки, это музыкальные произведения, имеющие словесную, нередко поэтическую программу, которая раскрывает запечатленное в ней содержание. В программной музыке широко применяется музыкальная изобразительность, звукопись, конкретизация через жанр. Программная музыка помогает ученикам прочувствовать образно-эмоциональное содержание произведения. Педагоги часто обращаются к циклам миниатюр - детским альбомам известных композиторов: «Детскому альбому» П. И. Чайковского, «Альбому для юношества» Р. Шумана, «Детской музыке» С. Прокофьева, где почти зримо ощущается образность музыкальной

ткани. Пьесы из этих циклов способствуют развитию эмоционально-образного мира маленьких музыкантов и расширяют их музыкальный кругозор.

Педагог должен строить свою репертуарную политику так, чтобы художественные произведения и подбор этюдов для учащихся находились во взаимосвязи, чтобы работа над техникой, ее совершенствованием шла непрерывно. При этом необходимо учитывать физиологию руки, умение быстро мыслить, наличие ярких образных представлений и глубины переживаний, способность ощущать живой пульс и движение музыкальной ткани, наличие хорошо развитого слуха. Недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное ее переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности учащихся.

Первый этап обучения является решающим для всей дальнейшей судьбы музыканта. Обучение техническим приемам начинающих пианистов должно соответствовать уровню их мышления и физического развития. Преподавателю необходимо обращать внимание начинающего пианиста на то, что каждое пианистическое движение создает определенный звуковой эффект, а правильно выполненное движение способствует нужному звуковому результату для формирования художественного образа. Г.Нейгауз говорил – «Сначала искать образ, потом двигательные ощущения». Если в начале обучения ученик не освоит взаимосвязь характера звучания инструмента и движения, необходимого для его воссоздания, то в будущем он окажется обреченным только констатировать разницу между слуховыми представлениями и реальным звучанием инструмента. Следовательно, именно на начальном этапе обучения необходимо стремиться развивать образное мышление учащихся в синтезе с адекватным освоением средств выразительности, искать такие способы и методы развития ученика, которые бы постепенно превращали его фантазию в звуковое воображение.

В данной работе представлено 14 наиболее апробированных мною и моими учениками этюдов из сборника немецкого композитора и пианиста Фридриха Франца Бургмюллера (4.12. 1806, Ренесбург - 13.02.1874, Болье Франция), соч. 100. Он является автором многих педагогических произведений, из которых

получили распространение детские этюды.

Главной особенностью этих этюдов является их программность, т.е. у каждого этюда есть свое название, которое настраивает учащихся на создание определенного музыкального образа. В процессе разучивания этюдов с каждым учеником проводилась беседа о том, как он понимает содержание данного этюда, какие у него возникают ассоциации при исполнении, с помощью каких средств музыкальной выразительности композитор рисует каждый музыкальный образ. Ребятам давались задания – нарисовать рисунок или подобрать картину, соответствующую определенному образу, некоторые дети даже сочиняли стихи, находясь под впечатлением от музыкального произведения.

Интересно, что эти этюды нельзя отнести к какому-то определенному виду техники. Практически каждый из них включает как минимум два, и иногда и 3-4 вида техники. Говоря о форме, в которой написаны этюды, хочется обратить внимание на то, что многие, как и пьесы, написаны со вступлением и кодой (12 этюдов). Большинство (14), написаны в простой 3-х частной форме. Есть и сложная 3-х частная форма - «Тарантелла», «Кавалькада» и рондо - «Охота». Остальные - в простой 2-х частной форме.

№4 Детская вечеринка

Этот этюд на такой вид техники как двойные ноты (в основном встречаются терции и сексты). Написан он в простой 3-х частной форме со вступлением. Во вступлении тема проходит в левой руке будто кто-то, что-то рассказывает, а все остальные смеются. Ее сменяет нисходящая дорожка терций, изображающая смех слушателей.



В I части изображена мирная беседа, прерываемая легким смехом. В средней части возникает спор, зарождается конфликт, который после бурного обсуждения разрешается общим смехом и налаживанием отношений в III части.

Одной из технических трудностей здесь является исполнение нисходящих и восходящих дорожек терций на стакато в быстром темпе. Здесь необходимо использовать объединяющее движение руки при легком кистевом движении и добиваться четкости, легкости и остроты. При смене штрихов, в терциях на легато нужно добиваться связного, глубокого звучания (без «кваканья»). Так как практически каждая фраза этого этюда состоит из последовательности коротких мотивов, здесь возникает опасность дробления фразы, чего следует избегать, используя также объединяющее движение руки, и помогать ученику мыслить не короткими фразами, а шире. Яркость и своеобразие придает этюду частое использование автором *Sf* с постепенным ослаблением звучания до *P*. Этюд для

№6 Успех

При разучивании этого этюда у меня родились такие строчки:

Успех сопутствует лишь тем,
Кто не привык лениться.
Кто день за днем, из года в год
Всегда готов трудиться.
У каждого, ученый ты, или спортсмен,
Есть взлеты и падения.
Успеха добивается лишь тот,
Кто наделен терпением!

Этюд написан в простой 3-х частной форме. В крайних частях восходящие гаммообразные пассажи в обеих руках в интервал дециму, а затем нисходящие скачки на кварту и терцию, создают впечатление взлетов и падений. В гаммообразных пассажах необходимо добиваться хорошего легато при синхронном исполнении на крещендо.



В средней части синкопированная мелодия звучит то в правой, то в левой руке и движется вниз по звукам ломаных арпеджио. Здесь необходимо разобрать гармонический план этой части и сложить ломаные арпеджио в аккорды с обращениями. В кульминации второй части встречаются элементы подголосочной полифонии в правой руке. Рекомендуется вычленить скрытую мелодию и поиграть ее с левой рукой, определяя, какие интервалы образуются (то децимы, то сексты), для лучшего понимания учеником материала и его

запоминания. Этюд для учащихся 2-3 классов.

№8 Грация

Этот этюд на подготовку группетто. Написан он также в простой 3-х частной форме. Говоря об образном содержании этюда, его можно представить как балетный танец. В крайних частях танцует балерина, а в средней- ее партнер.

В 1 части пассаж из четырех 32-х вытекает из предшествующей восьмой ноты и опекает ее. Исполнение должно быть очень связным и в то же время легким, не тяжеловесным. При свободном запястье, движения руки должны быть точными, экономными, не расхлябанными. Отдельно следует поработать над подкладыванием 1-го пальца.

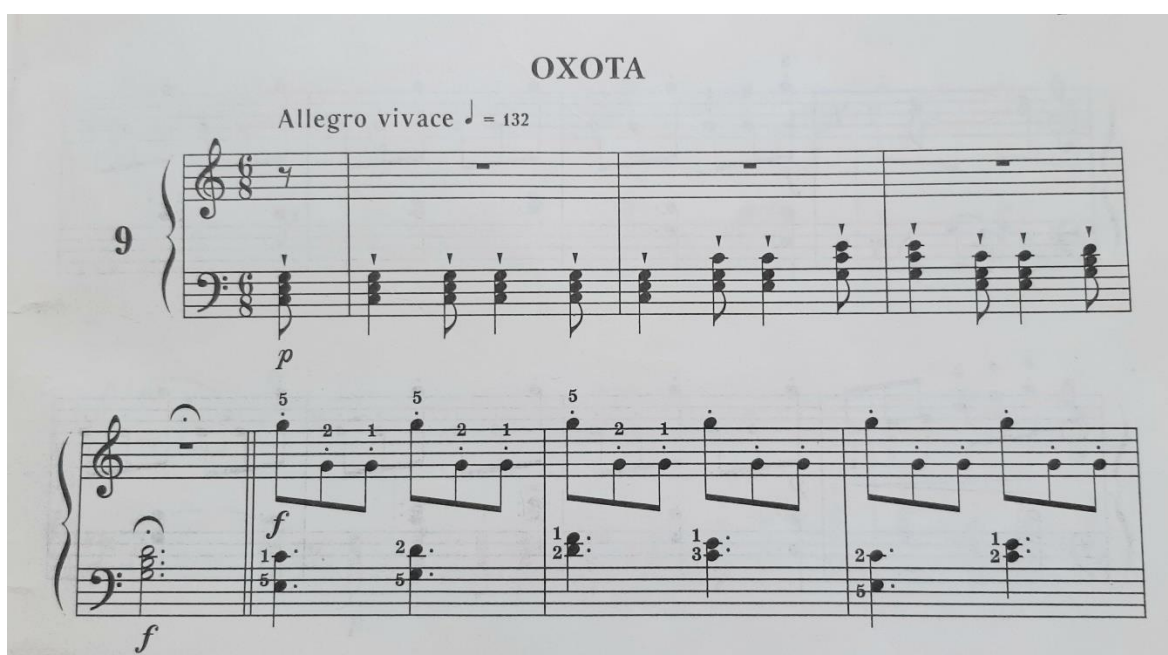


Средняя часть этюда звучит более ярко, насыщенно. Это связано с изменением динамики (mf), регистра (группетто в л.р.) и фактуры (аккордовое изложение в пр.р.), при этом автор использует аккордовое портаменто, что также является технической трудностью данного этюда.

Ученику здесь необходимо услышать протяженность верхних звуков аккордов и брать аккорды как бы внутри клавиши, что можно сравнить с плаванием под водой. Для 3-4кл.

№9 Охота - яркий пример для развития образного мышления учащихся. Этюд написан в форме рондо со вступлением и кодой. Вступление исполняется левой рукой аккордами (C dur трезвучие с обращениями) штрих маркато (все собираются на охоту). В рефрене использование секст и квинт в левой руке изображает звучание рожка, который оповещает о начале охоты.

В правой руке октавные скачки на стаккато не надо брать двумя отдельными движениями вниз, а лучше объединить их в цельное круговое движение. При этом к двум нижним «соль» рука движется, не поднимаясь над клавиатурой, и слегка оттолкнувшись 1-ми пальцами и сделав небольшую петлю, устремляется к верхней «соль».



В первом эпизоде подголоски в левой руке исполняются ровно, в одной позиции. Во втором эпизоде следует обратить внимание ученика на соотношение мелодии аккомпанемента. Здесь вырабатывается навык исполнения сопровождения. Чтобы добиться ровного легкого и четкого

звучания левой рукой и избежать дробления, необходимо опору перенести на 5 палец, а 3 и 1 пальцы присоединить к нему на одном движении кисти. Для 3-4 кл.

№10 Нежный цветок - пример изобразительности в музыке.

Композитор при помощи мелкой фразировки описывает каждый лепесток цветка, подчеркивая все его извилины.



Находясь под впечатлением этой музыки, моя бывшая ученица написала такое стихотворение:

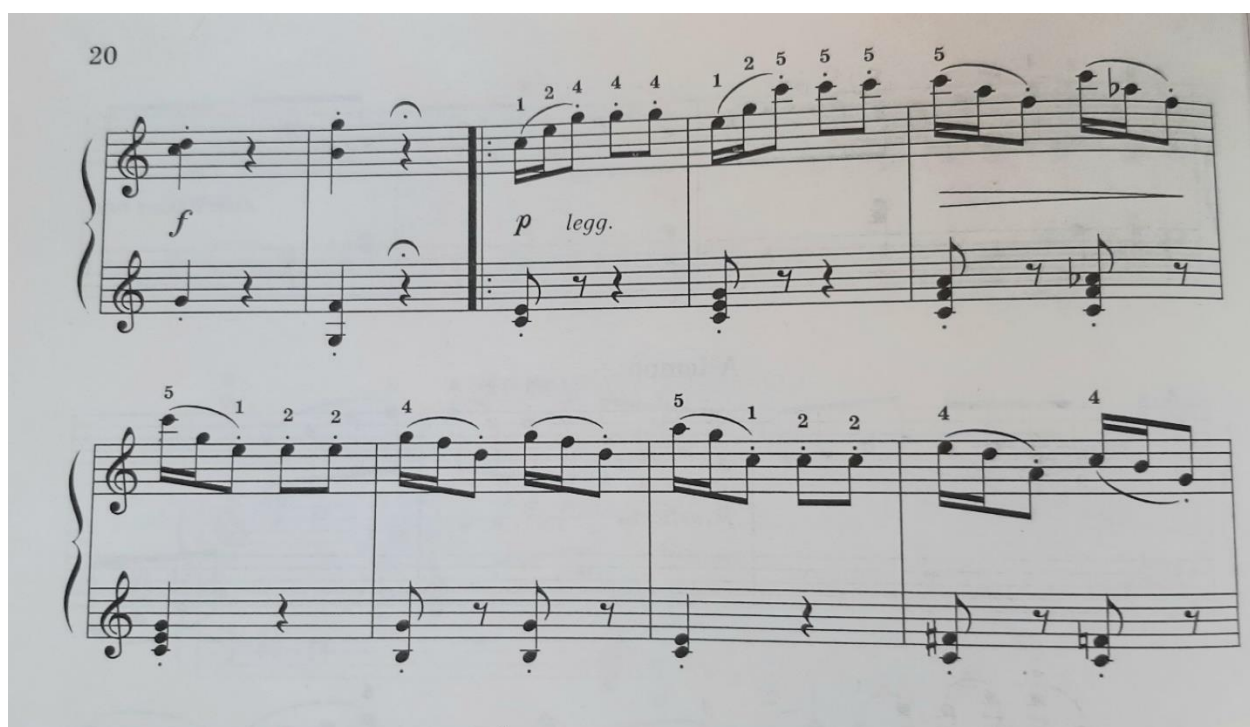
Посадила я в саду розовый цветочек,
До чего ж красив его каждый лепесточек.
Рано утром на заре я его полюбю,
А затем тихонечко песенку спою.
Много на свете красивых цветов,
И каждый прохожий сорвать их готов.
Ты же сорвать его не спеши!
Пусть он вырастет большим,
Пусть растет на радость людям,
И красивым очень будет!

При исполнении этюда возникает опасность дробления мелодической линии излишними взмахами. Короткие мотивы должны быть «нанизаны» на общий «стержень» горизонтального движения руки (как смычка). Рука движется вслед за пальцами, очерчивая контуры фигураций, пальцы собираются в направлении

движения, создавая условия для удобного и плавного подкладывания 1 пальца и перекладывания через него. В средней части встречаются украшения, в работе над которыми нужно добиваться активности и самостоятельности пальцев, не изолируя их от кисти.

№11 Трясогузка

Этот этюд написан в простой 2-х частной форме со вступлением и кодой. Здесь также присутствует элемент изобразительности. Последовательность коротких трезвучных арпеджио создает впечатление полета птицы, а короткие репетиции на стаккато напоминают потряхивание хвостом трясогузки.



У меня родились вот такие строчки про эту забавную птичку:

Трясогузка, трясогузка, птичка-невеличка!
Хвостик твой, как у павлина, очень-очень длинный.
Ты шагаешь, словно пава, хвостиком махая,
По земле, как по паркету, королева бала!

На начальном этапе работы над этюдом, необходимо все арпеджио сложить в аккорды и поиграть их таким образом с уточнением аппликатуры, сначала отдельно каждой рукой, затем двумя.

Во 2 части следует обратить внимание на соединение терций. Первые терции берутся сверху, а вторые здесь же, на выдохе. В кульминации следует

поработать над одновременными скачками в обеих руках по звукам С dur. трезвучия. В каждом случае должна быть пусть совсем малая доля подготовки перед взятием клавиши. Это достигается быстрым переносом руки в позицию над клавишей перед извлечением звука.

№13 Утешение.

Этот этюд на подготовку трели (в основном 1 часть). Здесь важно слышать гармоническую основу, из которой вытекает равномерное чередование восьмых.



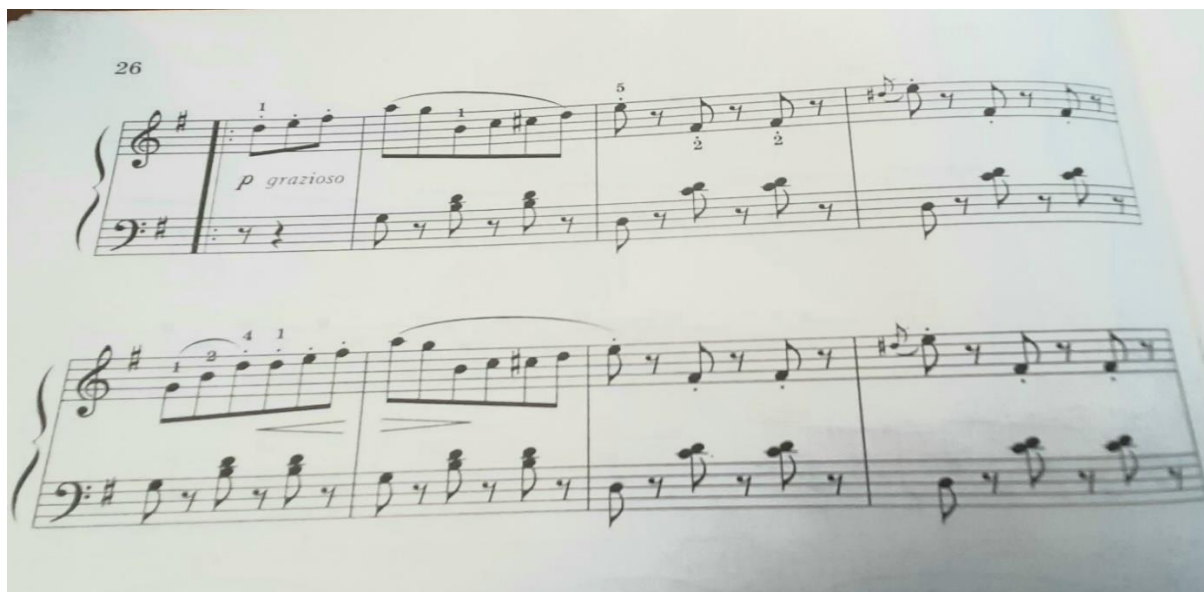
При исполнении трели опора в правой руке сохраняется на 1 пальце, чередующиеся же восьмые берутся легко и четко 3-4 пальцами или 4-5 ми. Во второй и третьей частях встречается полифоническая дорожка, поочередно то в правой, то в левой руке. Чтобы лучше услышать мелодическую линию, следует поиграть отдельно каждой рукой без подголосков. Подголоски берутся легкими пальцами без замаха.

№14 Штириянка (происходит от названия юго-восточной части Австрии).

Этот этюд написан в жанре вальса, для него также характерны черты вальса - лиризм, изящество, пластичность, ритмическая гибкость. Автор, как бы

подражая Штраусу, для которого характерна многочастность, написал этюд в сложной 3-х частной форме.

К техническим трудностям данного этюда можно отнести исполнение всевозможных скачков на септиму, октаву.



Во 2 части нужно поработать над украшениями. Извилистая мелодия этюда требует от учащегося гибкой кисти, которая активно бы взаимодействовала с пальцами и очерчивала все контуры пассажей.

№15 Баллада - первоначально возникла как песня и лишь в эпоху музыкального романтизма появилась инструментальная баллада, для которой характерны эпическая повествовательность, остродраматическая сюжетность и картинность.

Написана эта баллада в простой 3-х частной форме с кодой. Крайние части звучат таинственно, в тональности с *mol*, а средняя часть- нежно, ласково в одноименном мажоре. В крайних частях тема звучит в левой руке в нижнем регистре. Она, то завораживающе кружится на одном месте в пассажах на легато, то на стаккато устремляется вверх по тоническому трезвучию с *>* и *Sf* на повышенной VI ступени.



В средней части мелодия переходит в правую руку и из среднего постепенно перемещается в верхний регистр, напряжение спадает. По принципу контраста здесь рисуется светлый образ, который окружен темными силами крайних частей.

Одной из технических трудностей крайних частей является синхронное исполнение пассажей в левой руке шестнадцатыми на легато, а в правой руке восьмыми на стаккато. Аккорды в правой руке нужно брать, как бы потряхивая кистью, не добавляя весь вес руки. А в левой руке при активных пальцах, но почти без замаха, с помощью гибкой, подвижной кисти нужно добиться перемещения точки опоры.

№17 Болтушка

Этот этюд написан в простой 3-х частной форме со вступлением и кодой. Само название, видимо, сподвигло композитора использовать здесь такой вид техники как репетиции.

В крайних частях короткие репетиционные пассажи встречаются в правой руке и исполняются 3, 2 и 1 пальцами, после которых обязательно следуют скачки то на ч.4, ч.5, то на сексту. И здесь очень важна роль 1 пальца, который должен быть гибким и направлять движение кисти в сторону скачка. Сама же репетиция исполняется активными кончиками пальцев скользящим движением к себе, не задействуя крупные участки аппарата.



В средней части в левой руке репетиции начинаются с активного скачка на октаву и здесь следует слегка оттолкнуться от пятого пальца.

№ 19 Аве Мария.

Этот этюд написан в простой 3-х частной форме с кодой. Он отличается ото всех остальных своим аккордовым изложением. Автор будто стремился изобразить звучание смешанного хора. Во избежание поверхностного звучания каждый аккорд следует выдерживать, после чего плавным движением как на мягких рессорах, переходишь в следующий. Очень важно, чтобы при смене аккордов пальцы вели руку, а не наоборот.



В процессе работы над этюдом необходимо добиваться глубокого звучания, без лишних движений в руке, выстраивая мелодическую линию. Этот этюд развивает как мелодический, так и гармонический слух.

№20 Тарантелла.

Южно-итальянский танец в быстром темпе живой и страстной по характеру. Музыка тарантеллы обычно импровизировалась, для нее характерно длительное развертывание мелодии с большими расширениями и кадансовыми дополнениями. В основе тарантеллы часто лежал один мотив или ритмическая фигура, многократное повторение которого оказывало завораживающее действие на слушателей. Танец сопровождался игрой на флейте, звуками кастаньет, бубна и других ударных инструментов.

Данный этюд написан в сложной 3-х частной форме, В крайних частях при смене пальцев необходимо добиваться объединяющего движения кисти, а также четкой артикуляции и цепкости кончиков пальцев.



Со сменой тональности в средней части на одноименный мажор, изменяется и характер, и как следствие, и способ звукоизвлечения (штрих легато на острое маркато). Звучание форшлагов должно здесь соответствовать характеру танца и быть похоже на звуки кастаньет.

№22 Баркарола.

Так первоначально называлась песня венецианских гондольеров. Для нее были характерны: размер 6 /8, мягкое, колеблющееся движение мелодии, монотонный ритмический рисунок сопровождения, минорный лад, лирический характер.

С 18 века баркарола - жанр уже профессиональной музыки, но особое распространение получил в 19 веке и претерпел некоторые изменения: мажорный лад, размер 12/8, 3/4 и др.

Эта Баркарола написана в Ля мажоре в простой 3-х частной форме со вступлением и кодой. Это еще один яркий пример изобразительности в музыке. Этот этюд представляет интерес не только для развития технических навыков, но и образного мышления учащихся.

В работе над техническими приемами в этом этюде следует обязательно отталкиваться от музыкального образа. Для воссоздания гармонического фона аккорды в левой руке следует брать при плавном дыхании живыми кончиками пальцев без давления и без излишнего погружения в клавиши.



№ 25 Кавалькада - в переводе с французского, это группа едущих вместе всадников или прогулка верхом компанией.

Это наиболее яркий в образном плане и технически сложный этюд. В нем продемонстрированы изобразительные возможности музыки, поэтому здесь необходима точная штриховая звучность, ясная фразировка и владение пианистическими навыками. Частая смена позиций, ритмических фигураций, контрастный динамический план требует от учащегося большой выдержки, концентрации внимания, умения быстро переключаться с одной технической задачи на другую для воссоздания художественного образа.

КАВАЛЬКАДА

53

Allegro marziale $\text{♩} = 152$

25

p

cresc.

f

p

Неоднократно обращаясь к этой пьесе, у меня родились такие строчки:

На прогулку вышла бодро группа всадников, и те,
То трусцою, то галопом гарцевали лишь в седле.
Скачут рысью резво, лихо, дух захватывает аж,
Словно звуков переливы, ах какой крутой пассаж!

Понимание замысла автора и своих исполнительских задач, вслушивание в игру, умение видеть трудности и работать над ними – вот основополагающие принципы в работе над этюдами.

Для того, чтобы сыграть пьесу ярко, динамично, ученику, прежде всего, нужно четко представлять художественный образ, его характер и дальнейшее развитие. Связь образного мышления с навыками выразительного исполнения – это один из резервов, который может быть использован в педагогическом процессе с целью развития творческого, активного отношения учащихся к прочтению нотного текста, воплощению образа в звучании. Вся работа ученика приобретает живой, творческий характер. На этой основе освоение средств выразительности и приемов происходит полноценно, процесс этот увлекает ученика и позволяет улучшить качество приобретенных навыков.

Педагогу необходимо развивать и совершенствовать не только технические навыки своих учеников. Важно, чтобы произведение затрагивало душу ребенка, пробуждало его воображение. Как говорил Г.Нейгауз, пианист должен так играть «фортепианную литературу, чтобы она нравилась слушателю, чтобы она заставляла сильнее любить жизнь, сильнее чувствовать, сильнее желать, глубже понимать...»

Таким образом, к наиболее эффективным методам и формам организации учебной деятельности по развитию образного мышления учащихся на уроках фортепиано можно отнести работу над программными произведениями – пьесами и этюдами, которые увлекают ребят своей красочностью и театральностью.

Заключение

Практическая ценность данного исследования заключается в том, что именно возраст младшего школьника является самым благоприятным временем в нравственно-эстетическом воспитании. И на этом этапе всегда возникает вопрос: как заинтересовать, увлечь ребенка музыкой.

Музыка, как и любой вид искусства, мыслит образами. С первых дней занятий в репертуаре ребенка должны появиться пьесы, связанные с конкретными образами. Музыкальное воспитание – уникальное средство формирования единства эмоциональной и интеллектуальной сфер психики учащихся. Музыка – это искусство прямого и сильного эмоционального воздействия, которое представляет ни с чем несравнимые возможности для развития творчества человека. Каждый ученик по своему проявляет интерес и увлечение музыкой, отдает предпочтение какому-либо музыкальному жанру, любимым произведениям, имея определенный слуховой опыт. Музыка для ребенка – мир радостных переживаний. Чтобы открыть перед ним дверь в этот мир, надо развивать у него способности, и, прежде всего музыкальный слух, эмоциональную отзывчивость и образное мышление. Преподаватель должен помнить, что именно через развитие образно-музыкального мышления происходит развитие духовности и общей культуры личности.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано – М.: Государственное музыкальное издательство, 1971. – С. 57 - 69
2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой – М.: РМИ, 2006. – 66 с.
3. Асафьев Б. Речевая интонация – М.: Музыка, 2006 .– С. 19 – 25
4. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство – М.: Планета музыки, 2017. – 340 с.
5. Бургмюллер Фр. Соч. 100 Сборник 25 этюдов – Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. – С. 3 – 55
6. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста – исполнителя над музыкальным произведением: психологический анализ – М.: Классика XXI, 2004. – 96 с.
7. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте – М.: Просвещение, 1967 – 93 с.
8. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века: очерки – Л., М.: Советский композитор, 1976 – с.47
9. Голубовская Н.И. Искусство исполнителя – СПб.: Композитор, 2007. – 486 с.
10. Живов В.Л. Теория. Методика. Практика – М.: Владос, 2003. – С. 9 – 16
11. Зинченко В.П. Большой психологический словарь – М.: АСТ, 1996. – С.112
12. Кирнарская Д.К. Музыкальные способности – М.: Таланты XXI века, 2004 – С. 85
13. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки – М., 1976
14. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
15. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением – М.: Классика XXI, 2004. – 189 с.
16. Смирнов М.А. Воспитание музыканта – исполнителя – М.: Музыка, 1978. – 285 с.
17. Смирнов С.Д. Психология образа: проблема активности психологического отражения – М.: Издательство МГУ, 1985. – 231 с.
18. Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям – Киев: Радянська школа, 1974. – 288 с.
19. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей – М.2003. – С.12
20. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста – М.: Советский композитор, 1989. – С. 134