**Управление образования администрации городского округа Истра**

**Муниципальное образовательное учреждение**

**дополнительного образования**

**«Центр развития творчества детей и юношества Ровесник»**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

**«Образная составляющая музыкального исполнения»**

**Направленность: художественная**

Автор-составитель:

Суханов Иван Владимирович

педагог дополнительного образования

2023

Музыкально-исполнительский образ — целостная модель, служащая образцом при исполнении. В массовой практике обучения игре на музыкальных инструментах не только мало внимания уделяется его формированию, но немногие учителя слышали о таком понятии. Сейчас остро назрела необходимость теоретического переосмысления музыкального исполнительства. При большом развитии техничности исполнение большинства музыкантов эмоционально не трогает слушателей. В обучении исполнение не рассматривается как целостное явление. Не проводится целенаправленная работа по совершенствованию внутренней стороны, ограничиваясь совершенствованием внешней.

Целостность музыкального исполнения, кроме внешней стороны, представляющей собой извлечения звуков из инструмента, требует наличия внутренней, которая структурно сложнее. Во взаимодействии внешней и внутренней стороны осуществляется контроль и корректирование исполнения. Контроль осуществляется сравнением восприятия исполнения с представлением ожидаемого результата. Для избежания расхождения в исполнение вносятся поправки. Часто музыкально-исполнительский образ как целостная модель у учащихся отсутствует. Его место занимает много мелких, промежуточных целей, исполнение дробится на такое же количество предметных действий, лишая исполнение контроля, коррекции и эмоций. В таких случаях К. С. Станиславский отмечал, что работа над образом подменяется работой над внешним его проявлением.

Задача формирования музыкально-исполнительского образа осложняется объективными факторами восприятиями. Преподаватели, работая с учащимися, говорят о внешней стороне исполнения и дают указания по её улучшению, изменению выразительных средств — штрихов, динамики, метра, темпа, ритмического рисунка, приёмов, переводя внимание учащихся с исполнительских представлений на предметные действия, реализующие исполнение. С изменением цели меняется вся структура действия. Управление движениям переходит на новый уровень — предметных действий.

Хотя замечания учителей правильны с точки зрения музыковедческого анализа, они могут нарушить сложившуюся внутреннюю структуру, целостность музыкально-исполнительского образа. Исправленные места нуждаются в сложной доработке.

Формирование музыкально-исполнительского образа проходит этапы:

1.  Детальнейшее осознание разучиваемого произведения.

2. Почти полную автоматизация исполнения для достижения возможности переключения внимания на внемузыкальные образы жизненных впечатлений музыканта.

3. Извлечение и закрепление эмоций за мотивами, фразами или другими структурными элементами разучиваемого произведения.

В каждом этапе есть свои трудности, которые разными учениками преодолеваются по-разному. Индивидуальные особенности ставят преграды в объёме и распределении внимания между движениями, слухом и зрением, в воплощении образа, когда эмоции не вызывают адекватного изменения в звучании инструмента. Для одних учащихся какой-то один этап даётся очень трудно, а другим он трудностей не составляет.

Первый этап работы следует характеризовать как процесс большой психологической сложности, процесс в высокой степени эмоциональный, в котором моменты эмоционального понимания тесно переплетаются с моментами интеллектуального познания. Исполнительски прочесть текст, увидеть в нём нужное и существенное, находящееся в непрестанном развитии, переведя при этом текст непосредственно на язык реальных звучаний, ставить задачу «как бы исполнения», одновременно представляя в воображении «как это должно звучать», то есть, решая в представлении задачу художественного воплощения образа — всё это возможно лишь при условии мобилизации всего предшествующего музыкального и исполнительского опыта и максимальной актуализации эмоциональной отзывчивости и интеллекта. Большую и своеобразную роль играет в этом процессе двигательный, кинестетический его компонент. Если на этом этапе проявляются автоматизмы, для гончара это равносильно затвердению глины, и его дальнейшая работа превратится в высекание из твёрдого материала — работу скульптора. Учащемуся-музыканту в этом случаем советуют оставить доработку произведения и начать разучивать новое.

Руки исполнителя — орган его музыкальной речи. Поэтому связь между тонко дифференцированными двигательными ощущениями и слуховыми представлениями должна быть у него очень развита, и на этой основе могут возникать интереснейшие моменты, когда сами движения, их ощущения или представления оказываются помощниками в работе воображения музыканта. Возможно, конечно, и обратное, когда особая сложность или необычность двигательной «ситуации», или случайная двигательная «нечуткость» станут помехой, «затормозят» деятельность музыкального воображения.

В процессе искания музыкального исполнительского образа, составляющем основное содержание первого этапа работы над произведением, воображению принадлежит ведущая роль.

Воображение исполнителей направлено на представление «конкретного звучания», на представление не только того, что прозвучит, но и того, как оно прозвучит. Конечно, воображение музыкантов на этом этапе выполняет и другую работу: оно восполняет недостающие или выпавшие, в силу несовершенства исполнения на первом этапе, звенья и элементы музыкальной ткани, исправляет неточности, фальшивые ноты и многие другие стороны исполнения. Но вся эта «корректирующая» деятельность воображения выполняет лишь подсобную, обслуживающую роль. Важную для исполнителя, специфически исполнительскую направленность воображения нужно усматривать в стремлении выйти в представлении конкретного звучания за пределы реально воспроизводимого и воспринимаемого звучания и уловить в представлении те выразительные возможности, которые в скрытом виде содержатся в произведении, которые не могут найти полного и точного отражения в нотной записи.

Подлинным ядром исполнительского образа следует считать интонацию. Исполнители нередко говорят об интонации как об основном моменте, на который направлено их творческое внимание. «Основным при изучении произведения я считаю интонацию», — говорит К. Н. Игумнов. Задача исполнителя — осмыслить, найти соответствующие духу и букве произведения интонации.

Второй этап для большинства исполнителей — длительный по времени период работы, когда произведение осваивается технически. Преимущественное значение на этом этапе приобретает процесс автоматизации движений, осуществляющих исполнение произведения на инструменте. Этому процессу предшествуют и сопутствуют моменты тщательного двигательного прилаживания, приноравливания и отбора движений, наилучшим образом реализующих элементарно-двигательную сторону исполнительской задачи.

К третьему этапу эмоционального окрашивания, шлифовки произведения, следует приступать только тогда, когда технически произведение уже готово. Многие могут подумать, что добавлять к нему больше нечего.

Ассоциативный механизм исполнителя — это умение услышать в звуках нечто другое, что воспринимаемые звуки навевали образы минувших жизненных ситуаций и явлений, участником которых был сам исполнитель, или образы фантазии. С помощью этих образов возможно переосмысливание исполняемой музыки, нахождение её новых сторон и граней. Организация этих образов предопределяет организацию звуков в произведении. И поэтому отношение к содержанию музыки выражается в едином эмоциональном переживании исполнителем своего внутреннего образа и звучания своего инструмента.

Не каждый образ, навеянный ассоциацией, удовлетворит исполнителя. Чаще всего приходиться испытывать всё новые и новые образы, примерять до тех пор, пока будет найден образ, соответствующий звучанию. Сигналом решения такой эмоционально-смысловой задачи обычно является кратковременное аффективное положительное переживание. Воспитывая эмоциональные способности учащегося, учителю необходимо ориентироваться на общие закономерности художественной деятельности, использовать богатство возможных ассоциативных связей в создании и восприятии художественных образов.

Если до этого мы исходили из того, что внешнее действие является средством создания внутреннего образа, и постепенной передачей исполнения во внутренний план добивались поставленной задачи, то теперь встаёт задача не терять внутренний образ исполнения, чтобы он сохранил своё главенствующее положение в исполнении.

При объединении двух деятельностей в одну та деятельность, в которой отношение мотива и цели наиболее близки новым условиям, берёт главенствующую роль, а другая включается в неё на подчинённых правах. Физиологически это объясняется тем, что волны возбуждения, поступающие с разных рецепторов, ведут в центральной нервной системе определённую борьбу, в которой сильные волны угнетают слабые.

В нашем случае импульсы от игры на инструменте в виде ощущений (слуховых, мышечно-двигательных, осязательных, зрительных) угнетают, подавляют новообразование представлений игры из-за того, что ещё нет необходимой концентрации и локализации возбуждения их центров и отдифференцированности от возбуждения центров игры на инструменте. Эта задача может решаться путём постепенного, поэтапного введения внешнедвигательных операций игры на инструменте во время проигрывания в плане представления в уме на «воображаемом инструменте»:

1) в уме на «воображаемом инструменте» проигрывается отрывок произведения;

2) пальцы левой руки производят движения, соответственные исполнению, не дотрагиваясь ладов инструмента;

3) пальцы левой руки дотрагиваются ладов, соответствующих исполнению;

4) пальцы левой руки нажимают лады, соответствующие исполнению;

5) всё, что написано в пунктах 2-4, проделывается правой рукой;

6) пальцы обеих рук дотрагиваются до струн, не трогая их;

7) пальцы обеих рук дотрагиваются до струн, соответственно исполнению внутреннего плана;

8) в дальнейшем все предыдущие действия проделываются со звучанием инструмента.

Умственное действие игры на инструменте можно и нужно укреплять, закалять, тренировать, совершенствовать посредством её включения в разнообразные практические действия. Но наиболее целесообразно включать умственное действие в саму игру. Ведущим должно стать внутреннее представление, а практические двигательные операции — ведомыми, занять подчинённое положение. Тогда представления превратятся в полноценно функционирующий музыкально-исполнительский образ.

Суть работы над формированием исполнительского образа сводится к тому, чтобы разрозненные чувственные ориентиры предметных действий объединить в целостный образ — исполнительское представление, с которого будет сниматься происходящее представление. Нами было предложено проигрывание произведения в сдержанном темпе, с максимальной концентрацией внимания на вслушивание в звучание партии. После двух-трёхдневной работы было предложено проигрывание своей партии самостоятельно. При слабости представления снова возвращались к работе над восприятием — игре вдвоём. Достаточно непродолжительного времени, чтобы это представление окрепло и заняло место музыкально-исполнительского образа.

Наличие музыкально-исполнительского образа может являться показателем свободы, лёгкости, экономичности исполнительских приёмов. При чрезмерном мышечном напряжении образ исчезает, уступает место восприятию, внимание исполнителя автоматически переключается с образа на восприятие работы мышц. Исчезновение образа сигнализирует о том, что необходима работа над совершенствованием техники исполнения, чтобы ощущения движения корпуса, рук, лишние напряжения мышц не мешали играть. Такое явление приносит много забот не только учащимся, но и опытным исполнителям, особенно когда значительное мышечное напряжение необходимо для громкой игры. В этом случае необходима работа над укреплением образа, которое осуществляется чтением нот без инструмента, исполнением в уме выученных произведений. На всех стадиях работы над развитием техники необходимо учитывать, что исполнение будет происходить на уровне образных представлений, поэтому при отработке технических приёмов нужно попеременное чередование восприятий и представлений. Показательно в этом смысле высказывание Артура Рубинштейна о том, что он в восьмидесятилетнем возрасте значительно развил свою технику, что позволило исполнять произведения, которые раньше не получались.

Основной целью любого музыканта-исполнителя является раскрытие идейно-образного замысла при первом же проигрывании произведения. Но это совсем не значит, что изучать произведение нужно лишь целиком. Его детальная проработка будет способствовать выразительному и эффектному исполнению. Становление художественного образа на всех этапах связано с чувством, эмоциями. Музыкально-образное мышление сильно зависит от его возможности проникать в эмоциональное содержание музыкальной пьесы. Поэтому развивать эмоционально-образное мышление ученика надо постоянно и систематически. Творческий процесс создания художественного образа идёт от живого созерцания, ощущений, чувственно-конкретных образов к абстракции и обобщению.