



Научно-исследовательский журнал «Педагогическое образование» / *Pedagogical Education*

<https://po-journal.ru>

2025, Том 6, № 10 / 2025, Vol. 6, Iss. 10 <https://po-journal.ru/archives/category/publications>

Научная статья / *Original article*

Шифр научной специальности: 5.8.7. Методология и технология профессионального образования (педагогические науки)

УДК 786.2

Системный подход к анализу содержания художественного образа музыкальных произведений в классе фортепиано в условиях обучения в высшем учебном заведении

¹ Шубина И.Я.,

¹ Московский педагогический государственный университет

Аннотация: в данной научной статье автор, музыкант и преподаватель фортепиано высшей школы, дает апробацию своего опыта по системному подходу к анализу содержания художественного образа музыкальных произведений в классе фортепиано в условиях обучения в вузе. Автор разъясняет, что любое музыкальное произведение, в частности для фортепиано, должно анализироваться многоаспектно и поэлементно с учетом: семантики элементов музыкальной выразительности произведения, взаимосвязи данных элементов, в которых зашифрованы мысли и чувства автора-композитора, а также культурно-исторического контекста духовно-нравственного и философского мышления людей той эпохи, в которой произведение было создано композитором. Статья является продолжением исследований автора вопросов педагогики фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: фортепианное искусство, содержание художественного образа, анализ, принципы, интерпретация, история, стиль, эпоха, композиторы, барокко, классицизм, романтизм, И.С. Бах, И. Брамс, клавирная музыка, интермеццо

Для цитирования: Шубина И.Я. Системный подход к анализу содержания художественного образа музыкальных произведений в классе фортепиано в условиях обучения в высшем учебном заведении // Педагогическое образование. 2025. Том 6. № 10. С. 216 – 221.

Поступила в редакцию: 27 июля 2025 г.; Одобрена после рецензирования: 26 августа 2025 г.; Принята к публикации: 30 сентября 2025 г.

A systematic approach to the analysis of the content of the artistic image of musical works in the piano classroom in conditions of study at a higher educational institution

¹ Shubina I.Ya.,

¹ Moscow Pedagogical State University

Abstract: in this scientific article, the author a musician and piano instructor at a higher education institution presents an approbation of their experience with a systematic approach to analyzing the content of the artistic image in musical works within the university-level piano class. The author explains that any musical work, particularly for the piano, should be analyzed in a multifaceted and element-by-element manner, taking into account: the semantics of the elements of musical expression, the interrelation of these elements (which encode the thoughts and feelings of the composer), as well as the cultural and historical context of the spiritual, moral, and philosophical thinking of the people from the era in which the work was created. This article is a continuation of the author's research on the pedagogy of piano performance.

Keywords: piano art, content of artistic image, analysis, principles, interpretation, history, style, era, composers, baroque, classicism, romanticism, J.S. Bach, J. Brahms, keyboard music, intermezzo

For citation: Shubina I.Ya. A systematic approach to the analysis of the content of the artistic image of musical works in the piano classroom in conditions of study at a higher educational institution. Pedagogical Education. 2025. 6 (10). P. 216 – 221.

The article was submitted: July 27, 2025; Approved after reviewing: August 26, 2025; Accepted for publication: September 30, 2025.

Введение

Сегодня наблюдается тенденция явного ухудшения в области преподавания музыкально-исполнительского искусства, в частности – фортепианного исполнительства. В большинстве, юные музыканты, и, даже многие преподаватели не знают о принципах, методах и приемах фортепианных школ таких известных музыкантов как Г.Г. Нейгауз, И.Н. Игумнов, Я. И. Мильштейн и очень многих других.

Советские выдающиеся пианисты-преподаватели за свою концертную и педагогическую жизнь в консерваториях, сформировали школу – систему определенных принципов, методов, приемов, которые сделали отечественную фортепианную школу в 20 веке намного сильнее зарубежной. Данный опыт черпают сегодня на западе и на востоке, однако общемировой уровень подготовки музыкантов исполнителей проигрывает незабвенной школе прошлого. Мы не будем останавливаться на причинах культурной деградации социумов и разбирать опыт каждого из выдающихся советских пианистов, ибо их творчеству и фортепианной педагогике посвящены специальные биографические труды, с которыми, при желании, можно ознакомиться.

В данной статье речь пойдет не об освоении фортепианной техники, а об обучении студентов-пианистов умению анализировать нотный текст и правильно интерпретировать содержание художественного образа музыкального произведения как поэлементно в отдельности, так и целостно с целью его дельнейшей объективной интерпретации при исполнении.

Как ранее писал автор: «умение читать и раскрывать содержание художественного образа или «музыкальный код» произведения, то есть правильное, объективное понимание музыкального языка композитора, исходя из знаний об эпохе, в которой он жил, его жизни, царившей в его время культурной парадигме, и наконец то, как эти знания воплотить в исполнении динамики, ритма, интонации, штрихах, темпах музыки и т.д. Сегодня, часто, можно наблюдать как, даже, казалось бы, профессиональные пианисты, исполняя сложнейшую фактуру, не могут правильно воплотить тот или иной стиль и поэтому исполняют произведения позднего романтика Роберта Шумана как этюды Карла Черни. Или, когда произведения Петра Ильича Чайковского играют как пьесы Фредерика Шопена и наоборот» [8, с. 507].

Чтобы избежать подобных далеких, и, порой абсурдных искажений понимания художественного содержания музыкальных текстов в процессе обучения студентов игре на фортепиано, попробуем описать простую дидактическую систему подхода к анализу содержания художественного образа музыкальных произведений в классе фортепиано и привести конкретные примеры.

Материалы и методы исследований

В дидактическую основу системного подхода к анализу содержания художественного образа музыкальных произведений в классе фортепиано в условиях обучения в высшем учебном заведении легки дидактические и специфические принципы: связи практики и теории, историзма, наглядности, дедуктивности и целостности, культурной образованности.

Обоснованием инверсии принципа связи теории и практики является разумное понимание того, что музыка и музыкальное-исполнительство – это специальности, которые осваиваются через практику, а теоретические аспекты исследуются по ходу этой практики. Любой, тем более выдающийся музыкант, всегда начинал постигать музыку через игру на инструменте, что отмечено в биографиях выдающихся композиторов и исполнителей.

Принцип историзма – это выяснение и анализ исторических предпосылок философских взглядов и культурно-творческого мышления людей той эпохи, в которой музыкальное произведение было написано, а также, в частности, самой истории зарождения и развития стиля. Именно отсюда идет понимание того – как правильно читать и использовать элементы нотного текста, которые в определенное время имели соответствующее значение. Сюда же относиться непосредственное авторское начало, которое заложено композитором в произведении.

Принцип наглядности, соответственно, диктует то, что студент может экстраполировать опыт, перенимая его с игры преподавателя, прослушивая эталонные записи выдающихся исполнителей-пианистов прошлого. Однако, без понимания историко-культурного контекста, определяющего значение элементов музыкальной

выразительности, это невозможно сделать интеллектуально, а только интуитивно, что также встречается у одаренных исполнителей, которые могут воспроизвести по слуху достаточно достоверно любое исполнение. Однако, если одаренному юному музыканту дать клавирную музыку И.С. Баха, но он не будет знать культурно-исторических предпосылок её создания, он будет играть её как попало – в романтическом стиле или вовсе как этюд К. Черни, что уже многократно замечено автором статьи и другими преподавателями.

Принцип дедуктивности – определяет необходимость всестороннего анализа и разбора музыкального произведения для фортепиано с учетом понимания каждого конкретного элемента музыкального текста: от жанра и формы до ритмических фигур, используемой тональности и её отклонений или вовсе модуляции, динамических оттенков, фразировки, штрихов, мелодического рисунка или элементов фактурного построения (аккордовых цепочек, пассажей, украшений и т.д.) и пр.

Принцип целостности – диктует необходимость уметь собирать художественный образ музыкального произведения воедино и исполнять его завершено без смысловых искажений, а исходя, как сказано выше, из понимания его идейно-культурной парадигмы эпохи и авторского языка.

И наконец принцип культурной образованности – музыкант, который занимается изучением сложной классической музыки и учится её исполнять должен быть разносторонне образованным в плане знаний о культуре и искусствах, что в наше время практически не встречается.

Хочется привести следующий пример: когда будущего выдающегося пианиста-виртуоза Владимира Горовица в юном возрасте мать привела на прослушивание к композитору Александру Скрябину, то прослушав мальчика, выдающийся композитор отметил, что он станет очень хорошим музыкантом, но ему необходимо получить хорошее образование. Он должен знать поэзию, литературу, живопись и т.д. Не один из выдающихся музыкантов 19 или 20 века – не был необразованным человеком в плане знаний об искусстве и культуре.

Результаты и обсуждения

Непонимание социального мировоззрения людей прошедших эпох приводит к искажению прочтения содержания художественного образа всякого произведения искусства.

Поскольку основной фортепианный репертуар строиться из произведений композиторов трех великих эпох: барокко, классицизма и романтизма, то рассмотрим исторический контекст и культурную парадигму конкретно каждой.

Советские музыковеды отмечали, что: «в трактовке проблемы музыки барокко исходят из понимания стиля как широкой исторической категории, отражающей мировоззрение эпохи в его объективных связях с действительностью».

При разнообразии местных условий и неравномерности общественного развития во многих европейских странах в период перехода от Возрождения к эпохе Просвещения борьба прогрессивной мысли против феодально-католической реакции породила ряд новых сходных черт в мировосприятии. Оптимистический гуманизм, свойственный эпохе Возрождения, к концу 16 века сменяется трагическим гуманизмом, связанным с отражением в сознании людей обострившихся противоречий экономической, политической и социальной жизни, в первую очередь – противоречий между личностью и обществом» [1, с. 330]. Все эти предпосылки формирования стиля барокко были реализованы в музыке. Многих композиторов затрагивал вопрос духовности и внутреннего мира человека. При завершении этой эпохи, например, в протестантской и глубоко духовной музыке И.С. Баха – её образы это либо смиренное и размеренное общение человека с Господом, либо осознание его ничтожности перед огромным мирозданием и т.д.

Классицизм – или от лат. означающий – образцовый, представляет собой художественное направление, расцвет которого пришелся на XVII-XVIII века. Фундаментом этого стиля служила вера в рациональность мироздания и существование единого, всеобъемлющего порядка. Формированию классицизма способствовал ряд исторических факторов. В XVII веке он возник как ответвление искусства Ренессанса, развиваясь параллельно стилю барокко. В XVIII веке появляется просветительский классицизм, тесно связанный с предреволюционными идеями во Франции. Несмотря на общие исторические корни, классицизм стал своего рода противоположностью барокко, отражая эпоху значительных социальных перемен, научных открытий и одновременного влияния религиозно-феодальной реакции. Каждая эпоха породила множество композиторов, внесших свой вклад в эволюцию стиля. Вершиной музыкальной культуры этого периода стала «Венская классическая школа», представленная именами трех величайших композиторов – Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена.

Эти гениальные творцы, объединив достижения различных музыкальных направлений и национальных традиций, создали принципиально новый вид классической музыки, отличавшийся богатством содержания, большей выразительностью и отказом от ограничений, присущих ранним этапам классического музыкально-

го стиля [2, с. 826]. Это отразилось и на фортепианной музыке, в первую очередь сонатой форме. При этом необходимо понимать, что Й. Гайдн явился композитором переходного периода, а значит на его музыку еще влиял барочный стиль. Творчество В.А. Моцарта стало кульминацией стиля классицизма, а на Л. ван Бетховене эпоха классицизма завершается и в его творчестве уже были слышны нюансы романтики.

Романтизм – художественное течение, сформировавшееся в конце 18 – начала 19 веков сначала в европейской литературе. Понятие стиля произошло от эпитета «романтический» (чувственный). В конце 18 века «романтическое» течение понимается более широко: не только как авантюрное, занимательное, а также самобытно народное, далёкое, наивное, фантастичное, духовно возвышенное, призрачное, а также удивительное, пугающее. Романтизм стиль ярко воплощен в творчестве таких композиторов как: Ф. Шуберт, Э.Т.А. Гофман, К.М. Вебер, Л. Шпор, Г. Маршнер, Ф. Мендельсон-Бартольди, Р. Шуман, Р. Вагнер, И. Брамс, А. Брукнер, Ф. Обер, Г. Берлиоз, Дж. Россини, Дж. Верди, Ф. Шопен, Ф. Лист, Н. Паганини и др. В русской музыке романтизм представлен в музыке М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского, во 2-й половине 19 века – у композиторов «Могучей кучки» и у П.И. Чайковского, позднее у С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, Н.К. Метнера [3, с. 698]. В эпоху романтизма зародилась русская композиторская школа, основателем которой стал М.И. Глинка.

Остановимся на прочтении и освоении музыкального языка И.С. Баха. Изначальным репертуаром для занятий со студентами являются «Английские сюиты», где композитор заложил все элементы музыкальной выразительности в более простом виде при несложной фактуре полифонии. Однако и эти пьесы не просты в освоении для современных исполнителей. Клавирная музыка И.С. Баха написана для клавесина. Композитор не признавал первые клавикорды с намеками на управление динамикой. Поэтому на современном фортепиано, по началу, требуется долгая усердная работа по выравниванию звука, что развивает профессиональный слух музыканта и тактильные ощущения инструмента для более тонкой нюансировки в дальнейшем. Все это согласуется с мировоззрением композитора и социальным мышлением эпохи. Таким образом, в клавирной музыке И.С. Баха динамика всегда минимальна. Вся техника звукоизвлечения построена на тонком ощущении штрихов и поддержания ровности звуковедения. Человеческая речь и вокальная музыка, стилистические основы, идущие от протестантского хора – именно это является составной частью музыкального языка композитора.

Большой вклад в расшифровку музыкального языка И.С. Баха сделал композитор и пианист Б.Л. Яворский. Вот один пример из работы музыковеда В.Б. Носиной, основанный на записках пианиста: «Равномерное движение нижнего голоса уподоблялось шаганию; такое движение, разумеется, было скорее шагов человека, но невозможно в музыке подражать шагу во времени – это заняло бы слишком много времени; в искусстве всякие житейские явления проецируются на наше сознание, а не фактически копируются» [5, с. 16].

В свое время, когда выдающийся поздний романтик Феликс Мендельсон вернул в обиход из забвения музыку И.С. Баха, он попросту не знал, как её интерпретировать, поскольку прошло 100 лет. Через мост классицизма философско-идеалистические заветы эпохи барокко были попросту забыты. Поэтому по сей день, начиная с конца 19 века бытует не правильная трактовка интерпретации музыки И.С. Баха и других подобных ему композиторов. Яркость проявления чувств к данной музыке имеет косвенное отношение. Эта привилегия была сильно воплощена в музыке романтизма.

Советские пианисты-виртуозы, каждый по-своему, пытались компенсировать эту проблему. Например, советская пианистка М.А. Федорова, которой выпала возможность не мучаться, занимаясь выравниванием звука при разучивании пьес И.С. Баха, разучивала произведения композитора на клавесине, благодаря чему репертуар не сопротивлялся инструменту.

Это только общие художественные закономерности прочтения и исполнения барочной музыки И.С. Баха. Частности в рамках данной статьи невозможно рассмотреть. Барочный стиль требует отдельного более масштабного рассмотрения и описания, равно, как и стиль музыки эпохи классицизма, и, такие масштабные темы как – художественное содержание 32 Сонат Л. ван Бетховена или отельных сонат В.А. Моцарта и т.д.

Приведем контрастный пример поздней романтической музыки И. Брамса. Музыкальный язык Иоганнеса Брамса являет собой уникальный синтез, в котором классическая объективность и структурная строгость сдерживают порывы романтического экспрессионизма, столь характерные для его современников. В сознании Брамса, в процессе обучения на классическом репертуаре барокко и классицизма, сложился определенный опыт, музыкальное мышление. Композитор опираться на фундамент баховской прямолинейности, его форма является своеобразным реверансом в сторону эпохи барокко. В то же время, его музыка пронизана шумановской проникновенностью и лиризмом, бетховенской логикой и целеустремленностью, создавая неповторимый сплав традиций и новаторства. Бетховенский порыв – как в гармонических решениях,

так и в динамических контрастах и штрихах – оживляет брамсовские полотна, придавая им энергию и драматизм. Семь пьес Фантазий для фортепиано из оп. 116 служат наглядной иллюстрацией этих особенностей.

В опусе 116 каждая пьеса обладает своим настроением, которое воссоздается разнообразной фактурой: № 1 Capriccio. Presto energico (быстро с энергией); № 2 Intermezzo. Andante (спокойное интермеццо); № 3 Capriccio. Allegro passionato (скоро и страстно); № 4 Intermezzo. Adagio (медленно); № 5 Intermezzo. Andante con grazia (спокойно и грациозно); № 6 Intermezzo. Andante teneranento (спокойно и нежно); № 7 Capriccio. Allegro agitato (быстро и взволновано). Как можно заметить из темповых обозначений – бурные эмоции сменяются спокойным рассуждением или даже плачем как в интермеццо № 4. Композитор рассуждает, ищет варианты чувств сменяя темпы с быстрого на медленный, с насыщенного на спокойный и останавливается на первом в пьесе № 7 Capriccio. Allegro agitato (быстро и взволновано).

Как пишет Е.М. Царева: «Так, черты шумановской миниатюры с ее неуловимой сменой душевных движений, остающейся исходным прообразом брамсовской лирики, выступают подчас в сложном синтезе с баховской прелюдийностью... Хорал и вальс, строгость и чувственное томление вновь «сходятся» в ми-мажорном интермеццо (оп. 116 № 4), из «уютной» лирики ля-мажорного интермеццо вырастает настоящая романтическая поэма» [7, с. 335]. Е.М. Царева подчеркивает интересные факты смешения жанров, например, хорала и вальса как в пьесе № 4 исследуемого опуса 116. Е.М. Царева абсолютно верно отмечает и еще раз доказывает глубокое шумановское влияние на И. Брамса.

Трудно представить какое именно точно содержание художественного образа заложил в данный цикл И. Брамс, однако еще раз отметим, что в тот жизненный период композитор рассматривал возможность прекращения сочинения музыки, но встреча с Рихардом Мюльфельдом, кларнетистом Мейнингенского оркестра, все изменила и вдохновила его на создание ряда произведений, в том числе, в дальнейшем – 20 фортепианных пьес (оп. 116-119), которые стали специфическим итогом творческих поисков. Возможно, что данный цикл пьес опуса 116 является переживаемыми чувствами от неразделенной любви к Кларе Шуман.

К сожалению, не всем дано интеллектуально-врожденно понимание и способность этой оценки, а только тем, чей мозг к этому приспособлен в аудиальном и моторном планах [6]. Есть материальные биологические врожденные ограничения нашего мозга как к восприятию, так и обработке подобной информации, то есть не каждый может быть музыкантом-аналитиком. Хотя, – данными способностями должны обладать как профессиональные музыканты-исполнители, так и преподаватели музыкальных специальностей.

Подходя к завершению, хочется сказать о границах возможности интерпретации музыкального произведения. Любой музыкант-исполнитель из уважения к музыке и композиторам прошлого, ради сохранения исторической объективности должен тщательно анализировать нотный текст с целью реального воплощения содержания художественного образа произведения, а не его надуманной пародии. Это не означает, что нельзя вносить собственное исполнительское прочтение, просто оно не должно искажать изначальный замысел автора. Незабвенный Г.Г. Нейгауз писал: «Если мы воспринимаем великое произведение прошлого как устарелое, то нам попросту не хватает исторической перспективы (то есть культуры) – это факт из нашей печальной биографии, а не из биографии данного произведения» [4, с. 235].

Выводы

Таким образом, чтобы реализовать системный подход к анализу содержания художественного образа музыкальных произведений в классе фортепиано в условиях обучения в высшем учебном заведении, необходимо следовать дидактическим и специфическим принципам: связи практики и теории, историзма, наглядности, дедуктивности и целостности, культурной образованности.

При этом всем нужно изучать музыкальный текст не поверхностно, а обдумывать многократно все нюансы, исходя из знаний истории эпохи, особенностей стиля и биографии композитора.

Список источников

1. Музыкальная энциклопедия / ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. 1070 с.
2. Музыкальная энциклопедия / ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2. 958 с.
3. Музыкальная энциклопедия / ред. Ю.В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 6. 976 с.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога: 5-е изд. М.: Музыка, 1987. 238 с.
5. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. Санкт-Петербург, 1997. 93 с.
6. Савельев С.В. Изменчивость и гениальность: 5-е изд., перераб. и доп. М.: Вѣди, 2022. 143 с.
7. Царева Е.М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. 383 с.

8. Шубина И.Я. Универсальные методы овладения фортепианной техникой в процессе инструментальной подготовки педагогов-музыкантов // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы XV Международной научно-практической конференции / под ред. Л.А. Рапацкой, В.В. Гетьман, Т.И. Бакланова, Н.И. Дружкова. Москва, 12 ноября 2024 года. М.: МПГУ, 2025. С. 505 – 508.

References

1. Musical encyclopedia / ed. Yu.V. Keldysh. M.: Sov. encyclopedia, 1973. Vol. 1. 1070 p.
2. Musical encyclopedia / ed. Yu.V. Keldysh. M.: Sov. encyclopedia, 1974. Vol. 2. 958 p.
3. Musical encyclopedia / ed. Yu.V. Keldysh. M.: Sov. encyclopedia, 1978. Vol. 6. 976 p.
4. Neuhaus G.G. On the art of piano playing: Notes from a teacher: 5th ed. M.: Muzyka, 1987. 238 p.
5. Nosina V.B. Symbolism of music by I.S. Bach. St. Petersburg, 1997. 93 p.
6. Saveliev S.V. Variability and Genius: 5th ed., revised and enlarged. Moscow: Vedit, 2022. 143 p.
7. Tsareva E.M. Johannes Brahms. Moscow: Muzyka, 1986. 383 p.
8. Shubina I.Ya. Universal Methods of Mastering Piano Technique in the Process of Instrumental Training of Music Teachers. Traditions and Innovations in the Modern Cultural and Educational Space: Proceedings of the XV International Scientific and Practical Conference. Edited by L.A. Rapatskaya, V.V. Getman, T.I. Baklanova, N.I. Druzhkova. Moscow, November 12, 2024. M.: MPGU, 2025. P. 505 – 508.

Информация об авторах

Шубина И.Я., доцент, профессор, кафедра музыкально-исполнительского искусства, ФГБОУ ВО «Московский педагогический государственный университет», utythfkjd2015@gmail.com

© Шубина И.Я., 2025
