Методическая разработка «Работа над музыкальным произведением»

[Пустотина](https://urok.1sept.ru/%D0%B0%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%8B/101-520-421) Маргарита Алексеевна,

*преподаватель фортепиано*

**Введение**

Работа педагога в школе искусств очень сложна: он имеет дело с учениками самой различной степени одаренности, ему приходится развивать сложнейшие исполнительские навыки, укладываясь в жесткую норму времени занятий. Он должен обладать не только глубокими знаниями, но и очень высокой техникой педагогической работы: уметь правильно подходить к каждому ученику, учитывая его индивидуальные способности, находить правильное решение того или иного вопроса в самых различных ситуациях, уметь предельно целесообразно использовать ограниченное время урока, так, чтобы успеть и проверить итоги домашней работы ученика, и дать ему четкие, запоминающие указания, и успеть оказать необходимую помощь в работе над музыкальным произведением.

От педагога – музыканта требуется постоянная отзывчивость на художественное содержание музыкальных произведений, над которыми работает ученик, творческий подход к их трактовке и способам овладения их специфическими трудностями.

Педагог должен уметь каждый раз свежими глазами взглянуть на художественное музыкальное произведение, проходимое учеником. Даже в тех случаях, когда трудно найти новую деталь трактовки в давно знакомом произведении, – почти всегда есть возможность, основываясь на предыдущем опыте, внести те или иные улучшения в процесс освоения этого произведения учеником, ускорить овладение его трудностями, – и тем самым сделать работу интересной и для себя, и для ученика.

**Начальный этап работы над произведением.**

В процессе работы над произведением, начиная с его разбора до полного завершения, я применяю весь комплекс приемов. Причем способы их использования тесно связаны с точным «прочтением» авторского текста, во всех деталях и служат конечной цели – раскрытию звукового образа. Такой принцип занятий способствует достижению технической свободы, мастерства.

**Первый прием.**

Работа над музыкальным произведением начинается с предварительного прослушивания, которое облегчает разбор текста. Есть два способа ознакомления с новым сочинением:

*первый –*с помощью педагога, который своим исполнением знакомит ученика с произведением, вдохновляя и стимулируя его к предстоящей работе;

*второй –*прослушивание изучаемого сочинения в аудиозаписи, в исполнении лучших пианистов. Очень важно прослушивание произведения с нотным текстом перед глазами. После предварительного ознакомления с новым произведением надо сделать его анализ:

* охватить общее строение и характер;
* характер частей и соотношение между ними;
* основные моменты трактовки;
* характерные технические приемы;
* обратить внимание на темп, тональность (знаки при ключе), размер.

Этот анализ проводится в форме беседы, во время которой педагог несколько раз проигрывает произведение целиком и по частям, расспрашивает ученика о его впечатлениях, ставит ему отдельные конкретные вопросы, сам делает необходимые пояснения, а также знакомит ученика с биографией композитора, исполняемого произведения.

**Второй прием.**

Работа над музыкальным произведением начинается с тщательного разучивания нотного текста в *медленном темпе.*

Интересно следующее высказывание, относящееся к стадии разбора текста у Константина Николаевича Игумнова: «В разбор текста надо вложить все свое внимание, весь опыт своей жизни».

Один из самых ответственных моментов на начальном этапе разбора произведения является **выбор аппликатуры**. Логически правильная и удобная аппликатура способствует максимально техническому и художественному воплощению содержания произведения. Поэтому необходимо найти самый рациональный способ решения этой задачи. Обдумывать и записывать аппликатуру нужно для каждой руки отдельно.

Могут быть несколько вариантов аппликатурных решений. В выборе варианта приходится в одних случаях считаться с размером и особенностями рук, в других - с технической подготовкой конкретного учащегося. Бывают случаи, когда какие-то фрагменты необходимо проигрывать двумя руками вместе, так как определяющим в выборе аппликатуры в данном месте является синхронность движения пальцев обеих рук.

Роль педагога должна быть активной при выборе аппликатуры. Желательно, чтобы он записывал аппликатуру всегда в присутствии ученика, предоставляя возможность участвовать в продумывании принятии того или иного решения.

О художественном значении аппликатуры говорили и писали многие выдающиеся пианисты-педагоги.

Г.Г.Нейгауз считал лучше ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом».

Я.И.Милыптейн, глубоко изучивший данную область в фортепианном исполнительстве, писал: «Вряд ли нужно напоминать о том, сколь многое зависит от хорошей, целесообразной аппликатуры. Аппликатура воздействует на ритм, динамику, артикуляцию, подчеркивает выразительность фразы, придает определенную окраску звучанию и т.д. Добавлю еще, что удачно найденная аппликатура содействует запоминанию, овладению музыкальным материалом, технической уверенности».

Я.И.Милынтейн емко и исчерпывающе определил три основных критерия, на которых строится выбор аппликатуры: стилевая обусловленность (конкретно-историческая), эстетическая обусловленность (музыкально-художественная) и техническая (двигательно-целесообразная).

**Средний этап работы над произведением.**

**Третий прием.**

Работая над произведением, очень важно привлечь внимание ученика и посвятить определенное время к заучиванию и запоминанию движения рук, тесно связанных с точным исполнением указаний, касающихся фразировки, штрихов, артикуляции, динамики и пр. Естественно, что отрабатывать движения целесообразно сначала отдельными руками в медленном темпе. Затем, играя двумя руками, следует координировать движения, добиваясь полной свободы и непринужденности.

Сложные места требуют внимания и более тщательной работы. Для того чтобы трудности стали ясными, прежде всего, нужно определить их специфику и подобрать соответствующие приемы игры.

С самых первых уроков при работе над музыкальным произведением надо прививать ученику элементы грамотного музыкального мышления. Обсуждать с ним строение музыкальной фразы, в которой должна быть своя смысловая вершина и вокруг которой группируются окружающие звуки, объединяя их в одну музыкальную мысль.

При разучивании музыкального произведения так же важен ритмический контроль, развивающий чувство единого дыхания, понимания целостности формы.

Весьма полезно считать вслух как в начальном периоде разбора, так и при исполнении готового, выученного произведения. Причем в медленном темпе следует считать, ориентируясь на мелкие доли такта, а в подвижном темпе, соответственно, – на крупные доли. Поэтому педагог должен заставлять ученика в классе играть, считая, и требовать, чтобы то же самое он делал дома. Многие учащиеся наивно полагают, что ритм можно развивать многочасовыми занятиями с метрономом, в то время как чрезмерное увлечение им, наоборот, лишает их ритмического самоконтроля. С помощью метронома, при необходимости, можно проверить умение «держать» темп, не уклоняясь ни в сторону ускорения, ни в сторону замедления.

Я.И.Мильштейн справедливо полагал, что «музыка – это, прежде всего ритм, порядок». Вместе с тем чувство ритма – обязательный фундамент, на котором основывается ощущение живого дыхания музыки, естественных агогических отклонений и rubato.

Так же полезно считать вслух при выполнении и артикуляционных обозначений. Поскольку, к примеру, non legato, staccato, staccatissimo предполагают определенную длительность, то с помощью счета вслух нетрудно выдержать звук ровно столько, сколько нужно. Ведь известно, что малейшая неточность в исполнении артикуляции может исказить не только характер, но и стиль произведения.

**Выразительные возможности пианистической артикуляции** не ограничиваются только legato, non legato, portato, staccato. Имеются всевозможные промежуточные формы туше - tenuto, mezzo staccato и др. Даже одни и те же артикуляционные обозначения могут в различных случаях по-разному исполняться. К примеру, staccato учащиеся большей частью исполняют довольно остро, срывая руку снизу вверх, в то время как staccato может быть длинным или коротким, острым или мягким, более легким и, наоборот, более тяжелым, non legato может быть выделенным, подчеркнутым или легковесным, мягким. В каждом случае требуется соответствующий прием игры.

Одним из важных моментов при работе над произведением является элемент выразительности – **динамика**. Она поможет выявить кульминационные моменты произведения и изучить те эффекты динамики, с помощью которых композитор передает нарастание эмоционального напряжения или его спад. Ученик должен выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность местных кульминаций соответствовала их значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте. С их помощью ученик добьется плавного нарастания эмоционального напряжения на пути к центральной кульминационной точке и без резких переходов осуществит спад.

В результате форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что приведет к цельности композиции.

Нельзя оставить без внимания и овладение **педальной нюансировкой**. Педагог должен постоянно обращать внимание на это, рекомендовать, к примеру, самостоятельно проставить педаль и в дальнейшем скорректировать и объяснить, почему предпочтительнее та или иная педализация. Главное – суметь избежать крайностей: слишком экономной, сухой и, наоборот, чересчур обильной педализации.

Ученик должен глубоко вникнуть и понять все авторские указания, касающиеся **артикуляции, фразировки, штрихов, динамики, педализации и т.п.** Все это в комплексе поможет ему раскрыть своеобразие стиля композитора и конкретного произведения.

**Четвертый прием.**

В начале разбора произведения **технические приемы игры, движения**надо заучивать в медленном темпе. Для того, чтобы хорошо развить двигательно-технические возможности пианиста, по моему мнению, надо тренировать не столько пальцы, сколько голову.

У некоторых детей бывает от природы отличная пальцевая беглость, но при этом пальцы двигаются без участия головы. Такая игра, как правило, становится бессмысленной и обычно не представляет никакой художественной ценности.

Когда же заставляешь ученика «проговаривать» каждый звук, пропускать его через сознание и слух, то темп музыки заметно снижается, так как голова пока еще не может работать с той же скоростью, что и пальцы.

У других детей, напротив, существует настолько полная и тесная взаимосвязь пальцев со слуховой сферой и мышлением, что они не могут сыграть ни одного звука, не услышав его предварительно внутренним слухом. А поскольку голова у них также не слишком хорошо натренирована, то и они не могут сразу сыграть в темпе виртуозную музыку.

Вот почему, с моей точки зрения, в любом случае важно тренировать «голову». А делается это весьма традиционным способом: надо *медленно или в среднем темпе (постепенно, по мере освоения материала, увеличивая его) проучивать технически трудные места до тех пор, пока они не станут получаться нужным образом.*

Особо трудные пассажи, где пальцы постоянно путаются и «заплетаются», можно порекомендовать расчленять на достаточно мелкие фразы или интонации, и, последовательно осваивая их в умеренном темпе, делать небольшие остановки между ними, как бы пропуская «отставшую» голову вперед, ибо именно она должна *вести за собой пальцы,*посылая им «команды», а не плестись вслед за ними. Иногда эти остановки делаются с учетом принципа позиционности (по аппликатурному признаку). Можно также расчленять пассажи на такты, если нет других ориентиров.

Умение мысленно «проговаривать» каждый звук позволяет добиваться *хорошей артикуляции*при исполнении быстрой музыки.

**Пятый прием.**

Достигнув свободы исполнения в среднем темпе, приступаем к работе над звуком, хотя с первого же момента разбора произведения нужно обращать внимание на его качество. В данный период необходимо, используя те или иные приемы звукоизвлечения, добиваться наиболее точного и глубокого воссоздания образного содержания музыки.

Работа над звуком считается самой тяжелой и кропотливой. Одной из главных предпосылок достижения качественного звучания является умение вслушиваться в музыку – с первого до последнего звука, вплоть до его исчезновения. Ученик должен вникнуть в содержание произведения, воспроизвести артикуляционные и другие обозначения, глубоко поняв, что хотел выразить композитор в конкретном месте.

Для извлечения глубокого красивого и объемного звука нужно использовать естественный *вес руки,*иногда и всего тела, а при необходимости добавлять мягкий *нажим рукой,*если одного ее веса бывает недостаточно (например, у маленьких детей).

Опираясь пальцами в «дно» клавиатуры, следует ощущать и противоположный конец «рычага», который должен находиться в пояснице, а не в плечевом суставе, как у некоторых учеников. Ведь чем короче «рычаг», тем хуже звучит инструмент: звук получается резкий, стучащий, лишенный обертонов.

Играя аккорды или октавы, помимо использования веса руки и тела, нужно как бы «хватать» клавиши пальцами, тем самым амортизируя удар. Плечевой пояс при этом должен быть опущен и абсолютно свободен.

Играя кантилену, нужно мягко, но с нажимом переносить вес руки с одного пальца на другой, следя, чтобы каждый последующий звук возникал без «атаки».

Работая с учеником над звуком, важно не только обращать их внимание на профессионально грамотное звукоизвлечение, но и воспитывать в них эстетическое отношение к звуку как носителю художественного образа. Исполнитель должен уметь выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные движения души. Этому нужно учить с малых лет. Ученик должен понимать разницу между понятиями: «веселье» и «радость», «мягкая печаль» и «глубокая скорбь», «тревога» и «смятение», «смиренность» и «покорность» и т.д. Нужно учиться выражать все эти эмоции и состояния души с помощью характера звука.

**Шестой прием.**

Применение всех приемов и способов при изучении произведения способствует также **заучиванию на память**. Поскольку учить наизусть следует как можно скорее, то надо полагаться не только на слухомоторный вид памяти, но и на аналитическую, зрительную, эмоциональную память. Известно много методов и способов заучивания нотного текста наизусть.

Заслуживает внимания метод, предложенный И.Гофманом. Он пишет: «Существует четыре способа разучивания произведения:

1. За фортепиано с нотами.
2. Без фортепиано с нотами.
3. За фортепиано без нот.
4. Без фортепиано и без нот.

Второй и четвертый способы, без сомнения, наиболее трудны и утомительны в умственном отношении; но зато они лучше способствуют развитию памяти и той весьма важной способности, которая называется «охватом».

Я советую своим ученикам учить отдельно партию каждой руки наизусть, считаю, что такой способ дает возможность лучше прослушать и запомнить все голоса главные, второстепенные всю фактуру в целом. Применение такого метода избавляет также от неточностей, обеспечивает максимальное «самослушание», самоконтроль, который способствует точному исполнению всех предписанных композитором указаний, без чего не может быть хорошего исполнения. С его помощью достигается более глубокое понимание содержание произведения во всех деталях.

Очень полезный способ закрепления запоминания является тренировка в умении начинать игру на память со многих опорных пунктов, например со второго предложения побочной партии или со второй части разработки и т.п.; могут быть и другие способы определения опорных пунктов, например, «начать с момента появления такой-то ладотональности» или «с появления определенной фигурации в сопровождении» т.п.

Умение начинать произведение со многих опорных пунктов обеспечивает ясный охват всего произведения в целом и приводит к большой уверенности игры. Действительно, для того чтобы уметь без затруднения начать игру с того или иного опорного пункта, нужно:

* уметь быстро и сокращенно представить себе весь ход произведения;
* уметь в данном пункте быстро конкретизировать игровые образы и усилием воли включить точный ход движений.

Умение играть с опорных пунктов без особого труда достигается в том случае, если ученик, научившись играть произведение целиком на память, не прекращает проигрывать на память и отдельные участки.

Очень полезно играть произведение на память «с конца», то есть сначала с последнего опорного пункта, затем с предпоследнего и т.д., и т.д. Ученик, умеющий это проделывать, почти целиком гарантирован от всяких «случайностей» в области памяти при выступлении, так как он умеет в любой момент, и охватить ход произведения в целом, и представить себе конкретно любой участок.

Ученику следует напоминать, что после того, как он выучил произведение на память, надо постоянно возвращаться к занятиям по нотам, продолжая его изучение. Только таким путем можно глубоко вникнуть в музыкальное содержание произведения.

**Седьмой прием.**

После того как преодолены технические трудности, произведение выучено наизусть, подробно разобрано, полезно проигрывать его целиком в указанном автором темпе. При определении темпа произведения следует руководствоваться не только темповыми обозначениями (allegro, molto allegro, moderato, andantino и т.д.), но и учитывать ремарки, касающиеся характера музыки (grazioso, bravura, mesto и т.д.). Исполняя произведение в указанном темпе, следует осознать и почувствовать непрерывность мелодического развития, постепенно поднимаясь к кульминации, развертывая ее, «последовательно доходя до эпицентра» (выражение Я.И.Мильштейна).

Вместе с тем, нужно воспроизводить мысли, чувства автора, его стиль, обогатив свое исполнение умелым использованием агогических средств, разнообразной динамикой. Сходные фразы следует играть по-разному, перемещая смысловые центры, так же, как и в человеческой речи. Многократное исполнение целиком в указанных темпах нежелательно прежде всего потому, что технически трудные отрывки нуждаются в постоянной медленной «шлифовке». В то же время, работая над произведением, надо стремиться

меньше исполнять его целиком для того, чтобы сохранить остроту эмоционального восприятия и воссоздания художественного образа.

В активной помощи педагога нуждается ученик и в процессе постижения и воссоздания **агогики**.

Приведу два варианта (или метода) работы в этом направлении:

* педагог дирижирует во время игры ученика, управляет темпом и одновременно направляет в ту или иную сторону агогические направления;
* педагог управляет темпом и агогикой игры с помощью совместного с ним исполнения, это позволяет «подсказывать» ученику и иные исполнительские приемы  – артикуляционные, динамические, звуковые. Обычно ученик мгновенно воспринимает намерения педагога, подчиняясь его воле, «идет за ним», следит за приемами, движениями рук и пальцев педагога и одновременно исправляет свои недостатки и нередко с помощью внешнего подражания ученик достигает главного – хорошего звука. Этот метод весьма эффективно помогает в постижении содержания музыки во всех его деталях, а также в приобретении исполнительской свободы.

Далее, занимаясь дома, без помощи педагога, ученик постепенно достигает самостоятельности, овладевает навыками *самовыражения.*Идя сначала по пути подражания, он начинает вносить в игру и свое, проявляя инициативу в осуществлении собственных художественных намерений, это позволяет развивать у ученика чувство меры и прививает художественный вкус.

Убедившись в том, что ученик достиг определенной исполнительской свободы, педагог должен отойти в сторону, дав возможность играть самостоятельно и желательно целиком все произведение, не останавливая, не прерывая игру. При этом он не должен переставать следить глазами по нотам за точностью исполнения.

**Заключительный этап работы над произведением.**

Задачи заключительного этапа состоят в том, чтобы добиться:

а) умение играть произведение совершенно уверенно, убежденно, убедительно;
б) умение играть произведение в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

Совершенная уверенность и убежденность исполнения достигается тогда, когда в игре не остается не только каких- то шероховатостей или логических неувязок, но когда устранены и все технические и художественные «сомнения», все затруднения в работе воображения, все двигательные «зажимы».

На заключительном этапе опять же продолжают играть громадную роль ранее упомянутые способы «закрепления выучивания»: замедленная мысленная игра, сильно замедленное проигрывание на инструменте, игра с опорных пунктов. Отнюдь не следует пренебрегать и медленным проигрыванием по нотам – это укрепляет игровые образы и предохраняет от случайных засорений игры.

На начальном этапе работы над музыкальным произведением говорилось о целесообразности его прослушивания в аудиозаписи с целью ознакомленья, на заключительном этапе очень полезно повторное прослушивание в аудио-, видеозаписи произведения, когда оно готово для публичного выступления. Это позволяет сравнить свою интерпретацию с иной. Как правило, ученик, имея уже свое собственное представление, воспринимает его с долей критики.

Педагог должен уметь настаивать ученика перед концертным выступлением, внушать ему веру в свои силы, а после выступления отметить положительные результаты, не ругать за промахи и неудачи, проявлять корректность в выражении критики. Негативная реакция педагога на неудачи учащихся обычно вызывает у них страх к публичным выступлениям и неуверенность в себе. Педагог должен быть профессионально-требовательным, настойчивым и добрым. Отметив недостатки ученика и сделав соответствующие выводы, он *обязан терпеливо*идти по пути их устранения.

**Заключение**

Роль педагога в процессе разучивания музыкального произведения огромна. Участие его должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента выхода ученика на сцену. Во время занятий педагог, сидя рядом, должен тщательно следить за его игрой, обращая внимание ученика на точное прочтение нотного текста и выполнение всех авторских указаний. Показывая приемы игры, следует объяснять, в чем суть и важность их использования.

В процессе работы над произведением педагог должен постоянно устранять неточность в приемах игры, исправлять недостатки в постановке рук – ведь не может быть хорошей игры без хороших рук.

Работа над музыкальным произведением не имеет предела. Она продолжается и после концертного выступления. Навыки для публичных выступлений приобретаются как в условиях классных и домашних занятий, так и на концертной эстраде. Следует постоянно напоминать ученику, что концертная обстановка требует полной сосредоточенности. Это одно из самых важных условий для преодоления волнения.

В заключении хочется предложить *схематичную последовательность*в работе над музыкальным произведением, предполагая, что она не единственная и абсолютная.

**Список литературы**

1. *Баренбойм Л.А.*За полвека / Очерки. Статьи. Материалы. – Л.: Советский композитор, 1989. – 368 с.
2. *Мндоянц А.А.* Очерки о фортепианном исполнительстве и педагогике. – М.: Изд.ЦМШ при МГК им. П.И.Чайковского, 2005. – 86 с.
3. *Седракян Л.М.*Техника и исполнительские приемы фортепианной игры: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыкальное образование». – М.: Изд. ВЛАДОС- ПРЕСС, 2007. – 94 с.
4. *Цыпин Г.М.*Обучение игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов пед. институтов по спец. «Музыка и пение». – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
5. *Щапов А.П.*Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика-ХХI, 2001. – 176 с.