

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ
с.АХУНОВО**

Методическая работа на тему:

РАЗНЫЕ СТАДИИ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Выполнила:
преподаватель по классу фортепиано
Савочкина Л.М.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
• Первый этап работы	4
• Второй этап работы	7
• Третий этап работы	9
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	11
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	12

ВВЕДЕНИЕ

Работа учащихся над музыкальным произведением чрезвычайно многообразна. В значительной мере она зависит от самого произведения - его содержания, пианистических трудностей, встречающихся в нём. Кроме этого, всё течение работы связано с возрастом и психологией учащегося, его одаренностью, уровнем музыкального и общего развития. Но эту работу объединяют и определяют характеризующие её общие положения, отражающие основные принципы фортепианной педагогики.

Изучение произведения представляет единый целостный процесс, но все же этот процесс можно разделить на три этапа:

- Музыкальное и психологическое ознакомление с произведением и его разбор (представление о характере, структуре, стиле, индивидуальном своеобразии и идейном содержании пьесы, познание основной технической концепции).
- Точное усвоение полного нотного текста (музыкальное и техническое овладение всеми деталями, формирование слуховых и мышечных рефлексов).
- «Собирание» всех разделов произведения в единое целое, работа над ним (исполнение произведения целиком для закрепления технической стороны и совершенствования стороны художественной).

Следует учитывать, что такое деление весьма условно, так как на практике данные этапы работы не только неразрывно связаны между собой и не могут быть точно разграничены, но нередко в значительной мере совпадают или, во всяком случае, взаимопроникают. Это касается, например, окончания разбора и начала работы над различными частными задачами. Поэтому к делению на три этапа следует относиться с осторожностью, одновременно признавая, что представление о нём поможет организованности в работе над произведением.

Работа над каждым произведением должна рассматриваться как приобщение учащегося к миру прекрасного, как еще один шаг к раскрытию его творческой индивидуальности.

Цель работы над конкретным произведением - содержательное, яркое, технически совершенное исполнение.

ПЕРВЫЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Мир музыкальных образов фортепианной литературы обширен: каждое художественное произведение имеет неповторимое содержание, раскрывает свой круг образов - от простейших до поражающих своей глубиной и значительностью. Чтобы ни играл учащийся - пьесы из «Детского альбома» Чайковского, Сонатину Моцарта, Новеллу Кабалевского, детские пьесы Хачатуряна, или произведения Рахманинова, Прокофьева, Бетховена, Шопена, - ему необходимо понимать это произведение, уметь исполнять его, то есть передать в своей игре художественное содержание.

Развить у учащегося способность к такому пониманию музыки педагог сможет лишь в случае, если на протяжении всех лет занятий будет работать в этом направлении, никогда не допускать бессмысленного исполнения.

Занимаясь со школьниками первого - второго года обучения нередко приходится подробно рассказывать о той или иной пьесе, пояснять её содержание, создавая, иногда целую программу. Позже это становится ненужным.

Общее и музыкальное развитие ученика позволяет прибегать к пояснениям такого типа, когда привлеченный педагогом художественный образ или удачное сравнение как бы «освещают» характер сочинения, какую-нибудь его деталь. Иногда название, эпиграф помогает творческому восприятию ученика. Но в музыкальной литературе больше произведений лишенных конкретных указаний, касающихся замысла автора.

«Музыка не дает видимых конкретных образов, не говорит словами и понятиями - читаем мы в книге Г. Г. Нейгауза - она говорит только звуками, но говорит так же ясно и понятно, как говорят слова, понятия, зримые образы».

Опираясь на возможности ученика, его развития, надо добиваться, чтобы исполняемая музыка действительно «говорила ему». Для более глубокого понимания произведения, необходимо познакомиться с какими-либо фактами жизни композитора, эпохой в которой он жил его стилем. Полезно, чтобы педагог сыграл произведение, остановил внимание на его выразительных особенностях. Во время проигрывания выявил вместе с учеником музыкальное содержание, форму произведения.

Чем полнее и ярче начальное представление о произведении у учащегося, тем с большим пониманием стоящих перед ним творческих задач протекает вся последующая работа.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному

прочтению текста, к его разбору. Грамотный разбор создает основу для дальнейшей правильной работы. Внимательное отношение к тексту еще при разборе приводит к вдумчивому изучению и самому тщательному выполнению всех авторских пометок, указаний.

Необходимо, чтобы учащийся с самого начала обязательно обращал внимание на фразировку, иначе его игра будет лишена всякого смысла. Надо приучить его, еще при разборе слышать фразу, воспринимать каждую фразу в развитии и «вести её». Звуковая точность, метроритмическая тщательность прочтения нотных знаков, применение указанных штрихов, слышание гармонической основы - обязательны при разборе любых произведений.

Очень важно - внимательное отношение учащегося к аппликатуре. При занятиях с недостаточно опытными учащимися педагогу лучше заранее проверять в тексте указание аппикатуры. К решению вопросов аппикатуры должны привлекаться и сами учащиеся.

Весьма важный вопрос - игра на память. Хорошо, если значительную часть произведения учащийся знает наизусть еще в начале его изучения. Что облегчает и ускоряет ход работы над сочинением, так как ученик, не будучи связан с постоянным чтением нотного текста, раньше приобретает ощущение эмоционального и физического удобства в исполнении. Но, чем труднее дается ученику разбор, тем осторожнее следует быть с выучиванием наизусть. В таких случаях педагогу необходимо тщательно проверить качество разбора, и лишь потом ставить вопрос об исполнении на память. Во время заучивания на память - необходимо осознать логику в последовательности разделов произведения, в строении того или иного эпизода, представить гармонический план рисунок фигурации.

Выучивание на память следует вести сначала по отдельным разделам/построением в медленном темпе; затем переходить к соединению их в более крупные части и далее к медленному проигрыванию всего произведения с тщательным вслушиванием и детальным осознанием текста.

«Если человеку, когда он играет наизусть сказать - играй медленнее и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он собственно, не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал её руками. Вот это набалтывание - величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться». С этими словами А. Б. Гольденвейзера нельзя не согласиться.

ВТОРОЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Разобрав сочинение, возможно, заучив его на память, учащийся некоторое время будет работать главным образом над отдельными задачами, более общими при господстве в произведении одного настроения, одной фактуры, более детализированными в контрастном по своему содержанию сочинении, где, чуть ли не каждое, небольшое построение, порой краткая фраза имеют свои трудности.

С чего начинать работу, какие трудности преодолевать - покажут только конкретные обстоятельства: данный ученик и, в особенности, данное произведение.

В целом, свойственные произведению трудности являются общими для большинства учащихся. Осмысленность, сознательное отношение к работе необходимы учащимся самого различного уровня подготовки. В любом, пусть технически нетрудном произведении без внимательного слухового контроля нельзя добиться, чтобы должным образом прозвучала какая-нибудь мелодия, была достигнута плавность сопровождения, найдена необходимая именно в данном случае, краска.

Сознательная, целенаправленная работа над произведением предполагает ясное «слышание» с помощью внутреннего слуха той конкретной цели, к которой учащийся стремится в данный момент. «Ясно намеченная, ясно поставленная, ясно сознаваемая цель - первое условие успеха в какой бы то ни было работе ... Живая задача, то есть устремление сознания в основном не на совершаемое движение, а не то, ради чего оно совершается, - вот повивальная бабка техники».

Важно правильно определить трудности изучаемого произведения, вычленив сложные построения, или отдельные элементы музыкальной ткани и сосредоточить на них внимание.

Значение этого вопроса подчёркивал С. Е. Фейнберг: «Следует отделить в своей работе материал, легко и свободно исполняемый, от трудностей над которыми придется долго работать».

Одна из важных проблем второго этапа - это звучание инструмента. «...Звук есть одно из средств выражения у пианиста (как краска, цвет и свет у художника). Работать над звуком можно реально, только работая над произведением, над музыкой и её элементами. И эта работа, в свою очередь, неотделима от работы над техникой вообще».

Естественный певучий, насыщенный звук, который возможен только при свободном аппарате - не только одно из важнейших средств выразительности: это -

фундамент звукового мастерства, на основе которого можно создавать бесконечное темброво-динамическое богатство звучания. Необходимо добиваться, чтобы учащийся освоил начальную, музыкально-осмысленную, но как бы черновую стадию звуковой работы над произведением. Главной здесь становится проблема органичной взаимосвязи слухового представления конкретной звуковой цели и особой тонкости, чуткости реализующих его концов пальцев играющего. "Вся точность-то в них сосредоточена... Ведь решающим для звука является прикосновение кончика пальца к клавише».

Работа над осмысленностью и выразительностью исполнения, как бы, вбирает в себя все необходимые средства, позволяющие выявить творческий замысел композитора. Это фразировка, динамические краски и тембровые возможности инструмента, различные штрихи, агогические нюансы. Должно быть понятно передано выразительное содержание каждой фразы, найдены нужные исполнительские краски. Смысл, заложенный в той или иной фразе, надо выявить, не теряя взаимосвязь с предыдущим и последующим.

Одновременно нельзя упускать из виду момента разграничения построений, сравнительную завершенность одной и начало новой музыкальной мысли. «Всякая музыка всегда была расчленена дыханием. Живое дыхание, которое является нервом всякого исполнения, должно быть неотъемлемым свойством и фортепианного исполнения. Ощущение дыхания и выявляющих его цезур, понимание значения этих музыкальных «знаков препинания» и целеустремленность развития музыки - одно из главных условий осмысленности исполнения. В каждой фразе есть известная точка, которая составляет логический центр фразы», - считал К. Н. Игумнов. - «Интонационные точки - это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых все строится. Теперь для меня в предложении, в периоде всегда есть центр, точка, к которой всё тяготеет, к которой всё как бы стремится. Это делает музыку более ясной, слитной, связывает одно с другим».

С динамикой связана тембровая сторона звучания: сухой бескрасочный звук может понадобиться в весьма редких случаях и только как своеобразная звуковая окраска. Учащемуся необходимо владеть различными *forte*, разнообразным *piano*. Нельзя ограничиваться только понятиями «громко», «тихо», нужна взаимосвязь с конкретным музыкальным содержанием. В области звучания, относимой к *forte* важно предостеречь учащегося от опасности преувеличений и чрезмерности: «Когда рояль бьют, он кричит». Рояль не должен «кричать» и при использовании его максимальных динамических возможностей.

Также необходимо объяснить ученику, что характер звучания и в *piano* всегда определяется смыслом музыки; ясность же звучания необходима и при *pianissimo*, которое, кстати, требует особой точности прикосновения пальцев к клавишам.

В области агогики педагог встречается с рядом положений, которые необходимо учитывать в работе. Занимаясь с учениками, нужно воспитывать в них ощущение как метра, так и ритма. С одной стороны, в игре необходима временная точность; с другой - выразительный смысл произведения вносит свои требования, корректирующие метричность. Ученик должен знать, что в основе ритмической свободы лежит метрическое единство.

В занятиях должен затрагиваться вопрос о пользовании такими нюансами, как различные замедления и ускорения. Ученику надо объяснить, что этими нюансами нельзя злоупотреблять, что необходимо их соответствие стилю и характеру произведения. Л. В. Николаев указывал, что «нюанс - не украшение, так же как и в разговорной речи, он является не украшением, а необходимостью, вытекающей из смысла передаваемого. Задача исполнителя - найти такие необходимые, вытекающие из смысла произведения нюансы».

Выше упоминалось, что уже при разборе следует применять нужную аппликатуру. Учащийся должен знать, что аппликатура имеет, прежде всего, художественное значение. Необходимо научить ученика осознавать это значение, вслушиваться в различное звучание, достигаемое при исполнении разной аппликатуры. Не следует упускать из виду взаимосвязь аппликатуры в партиях обеих рук: координация движений пальцев и кисти должна быть естественной и удобной при одновременной игре двумя руками.

Чрезвычайно большую роль в работе учащегося играет правильная педализация. Ученик должен знать, что педалью управляет только слух. Нужно приучить спокойно нажимать и так же мягко снимать педаль. Прежде всего, надлежит познакомить ученика с основными видами педализации и научить сознательно пользоваться ими, все время вслушиваясь в качество звучания.

Ученику, начинающему играть с педалью, должно быть ясно, для чего она нужна в данном случае: надо ли присоединить бас к основной гармонии и услышать общее звучание, следует ли связать между собой несколько аккордов или далеко отстоящие друг от друга звуки мелодии, нужно ли подчеркнуть заключительные аккорды произведения.

Со временем перед учащимися встанет вопрос об использовании левой педали. Здесь необходимо знать, что нажатая левая педаль меняет тембр, характер

звучания и применять её можно только там, где она нужна.

Одной из важных сторон работы над произведением является *техническое овладение произведением*.

Освоение технических трудностей всегда связано с тем, чтобы не только найти нужные для исполнения пианистические движения, но и приладиться к ним: они должны стать для учащегося удобными, «своими». «Все технические приёмы рождаются из поисков того или иного звукового образа... Техника - это не манерность и не внешняя виртуозность, это прежде всего скромность и простота... От уха к движению, а не наоборот...»

Экономия пианистических движений, исключение из них всего лишнего, мешающего достижению нужных результатов - в этом заключается целесообразность всей двигательной стороны исполнения, позволяющей учащемуся добиться возможного для него уровня технической законченности.

ТРЕТИЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Воспитание у ученика способности слышать, охватить всё произведение целиком и умение цельно его исполнить представляет весьма важный раздел обучения. Одной из важных предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения. Воспитание у ученика способности слышать, охватить всё произведение целиком и умение цельно его исполнить представляет весьма важный раздел обучения. Одной из важных предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения.

Обычно чем крупнее и богаче произведение по кругу образов и настроений, тем больше в его развитии отклонений, тем труднее почувствовать и провести основную линию мышления короткими временными (и смысловыми) единицами мельчить исполнение; ученику же нужно научиться «крупно мыслить» в музыке, объединять большие последовательности. Это будет способствовать цельности исполнения, облегчит выявления авторского замысла, содержания исполняемой музыки.

Надлежащее исполнение произведения не может быть достигнуто без понимания выразительного значения формы. Ученику должно быть известно, что форма неотделима от содержания, от замысла автора. Воспринимая направленности развития, важно почувствовать грани между основными разделами произведения, выявить их смысловое значение. Надо научить дослушивать

исполняемый раздел и ярко, рельефно начинать следующий за ним. Здесь можно провести аналогию с работой над фразировкой; только теперь работа над деталями приобретает качественно новое значение, подчеркивает стройность, законченности целого.

Если в произведении содержится ряд кульминаций, необходимо обратить внимание на их соотношение по значимости. «Слушатель устает, когда он слышит пианиста, у которого все эпизоды равно высокие и напряженные... Кульминация лишь тогда хороша, когда она на своем месте, когда она является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием».

Состояние работы на заключительной стадии позволяет окончательно установить общий *исполнительский план* произведения.

Ученик должен не только представлять исполнительский план произведения, но и знать, какие выразительные детали в том или ином разделе являются главными, на чем должно быть заострено внимание. Нужно окончательно уточнить *темп исполнения*. Определению темпа способствуют авторские указания, понимание характера произведения, его стиля.

В каждом отдельном случае следует совместно с учеником найти темп, позволяющий ему удобно чувствовать себя при исполнении произведения. Научившись исполнять подвижное сочинение в требуемом темпе, учащийся должен продолжать работу в более медленном движении: это предохранит произведение от «забалтывания», а кроме того поможет закреплению исполнительского плана во всех его деталях. Но работа в медленном движении не должна вести к утрате представления о нужном темпе. Ученик должен хорошо выграться в произведение, для этого следует больше играть целиком и в требуемом темпе.

Учащийся никогда не освоится с исполнением произведений виртуозного или просто подвижного характера, если не приучит себя слышать и мыслить в нужном движении, если не будет над ним работать.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Процесс работы над произведением всегда требует времени. Длительность этой работы иногда может повести к утрате у ученика интереса к произведению. Поэтому, при работе с учеником необходимо помогать глубже чувствовать красоту исполняемого. Иногда полезно выучив произведение, временно отложить его, затем через некоторое время вернуться к нему и тогда уже приступить к непосредственной подготовке и выступлению на эстраде. Это всегда вносит в исполнение элементы нового, восстанавливает свежесть восприятия.

Игра учащегося может быть яркой только при наличии у него собственных исполнительских намерений, необходимого владения инструментом и исполнительской воли, позволяющей довести эти намерения до слушателя. Понятие «исполнительская яркость» включает неперенное умение воспринимать и передавать с наименьшей внутренней наполненностью лиричность, задушевность, философскую углубленность, бесконечное разнообразие состояний. Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубоко продуманное исполнение, завершающее работу над произведением, всегда будет иметь важное значение для учащегося, а иногда может сказаться и крупным достижением, своего рода творческой вехой не определенной ступени его обучения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Гольденвейзер А. Б. Вопросы исполнительства. М. 1965.
- Коган Г. У врат мастерства. М., 1958.
- Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. Учебное пособие.- М., Музыка. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учебное пособие/ под общей ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой.-И.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001.
- Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975.
- Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., Музыка, 1982.