

Муниципальное бюджетное образовательное
учреждение дополнительного образования
«Высоковская детская школа искусств»

Методическая разработка
по теме
**«Методы работы над музыкальным произведением
на занятиях фортепиано в ДШИ»**

преподавателя по классу фортепиано
Журавлёвой О.В.

г. Высоковск

05.10.2020 г.

Оглавление

- 1. Введение**
- 2. Этапы работы над музыкальным произведением**
 - 2.1. Начальный этап
 - 2.2. Средний этап
 - 2.3. Заключительный этап
- 3. Заключение**
- 4. Список литературы**

1. Введение

Работа преподавателя ДМШ и ДШИ – это сложный творческий процесс, требующий большой самоотдачи, постоянной работы над собой и продвижения вперед, гибкое владение как общими, подходящими для всех детей, так и избирательными, индивидуальными методами обучения. Преподаватель должен быть универсальным и требования к нему колоссальны. Прежде всего – это яркая артистичная личность, умеющая образно говорить, передавать свои эмоции, хорошо владеющая инструментом, хороший психолог, имеющая хороший запас знаний и умений в искусстве и культуре. Г. Нейгауз писал: «Педагог должен быть, прежде всего, учителем по истории музыки, теории, культуре, высоко моральным и только потом учителем по музицированию». Эти слова действенны и для нашего времени. Педагог должен быть универсальным и требования к нему колоссальны. Прежде всего – это яркая артистичная личность, умеющая образно говорить, передавать свои эмоции, хорошо владеющая инструментом, хороший психолог, имеющая хороший запас знаний и умений в искусстве и культуре.

Цель работы заключается в создании методической системы работы над музыкальным произведением в классе фортепиано.

Задачи данной работы заключаются в обобщении накопленного методического опыта и личного педагогического опыта в работе над музыкальным произведением в классе фортепиано

Практическая значимость данной разработки заключается в том, что разработанная методическая система способствует значительному обогащению техники проведения урока преподавателями, что, в свою очередь, создаёт возможность повысить музыкально-творческий уровень обучающихся.

2. Этапы работы над музыкальным произведением

Первое, с чего начинается приобщение ребенка к музыке – это встреча и знакомство со своим преподавателем. Оттого, какой контакт сложится у ученика с преподавателем, будет зависеть успех ребенка в обучении музыкой. Преподавателю очень важно стать для ученика самым большим авторитетом, олицетворением идеального музыканта и человека. Это очень нелегкая задача, которая требует постоянной работы над собой, мудрости и великого терпения. Преподаватель должен быть личностью, и эта личность должна быть интересна ученику.

Главнейшая из первоначальных задач – зажечь, «заразить» ребенка желанием овладеть языком музыки. Преподаватель должен создавать непринужденную радостную атмосферу на уроке, пробуждать воображение, не только учить музыке, но и воспитывать музыкой: играть на уроках и концертах, вместе слушать музыкальные записи, ходить вместе на концерты, музицировать в классе. Одно из условий – привлечь к себе симпатию ученика, влюбить его в себя.

Без целей и задач не может строиться учебный процесс. Какие же цели и задачи должен ставить перед собой преподаватель? Цели могут быть разные: ближние, средние, дальние. Исходя из этих целей, ставятся конкретные задачи на каждый урок. Преподаватель должен планировать каждый урок, готовиться к нему. Главная цель – воспитание музыканта, комплексное, гармоничное развитие личности.

2.1. 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.

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.

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 принятия того или иного решения.

О художественном значении аппликатуры говорили и писали многие выдающиеся пианисты-педагоги. Г.Г.Нейгауз считал лучшей ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом».

Я.И. Мильштейн, 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.

2.2. Средний этап работы над произведением

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.

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. 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 «держаться» 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*. 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 самом начале разбора произведения технические приемы игры, движения надо заучивать в медленном темпе. Для того, чтобы хорошо развить двигательные-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. Можно также расчленять пассажи на такты, если нет других ориентиров. Умение мысленно проговаривать каждый звук позволяет добиваться хорошей артикуляции при исполнении быстрой музыки.

Когда ребёнок достиг исполнения в среднем темпе, приступаем к работе над звуком. Нужно обращать внимание на его качество. В данный период необходимо, используя те или иные приёмы 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). Для извлечения глубокого красивого и объемного звука нужно использовать естественный вес руки, иногда и всего тела.

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.

Исполняя кантилену, нужно мягко, но с нажимом переносить вес руки с одного пальца на другой, следя, чтобы каждый последующий звук возникал без “атаки”. Г.Г. Нейгауз писал: «Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука ... со всеми изменениями силы ... может овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом и т.д., а главное – для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как в живописи для глаза».

А. Мндоянц в своих заметках «О фортепианной педагогике» пишет: «Исполнители классической музыки должны понимать, что от мощности звукового потока зависит степень воздействия их игры на аудиторию. Образно говоря, звук, как стрела Амура, выпущенная из лука тугой тетивой, должен не только долететь до слушателя, но и пронзить его сердце. Если же тетива слабо натянута, то звук или не долетит до слушателя, или не сможет проникнуть в его душу».

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. И если придерживаться трактовки Я.И. Мильштейна о музыкальной памяти как понятия объемного, то можно добавить, что «оно включает в себя и слуховой, и логи-

ческий, и двигательный компоненты». 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.

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 ладо-тональности» 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.

Также 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, продол-

жая его изучение. Только таким путем можно глубоко проникнуть в музыкальное содержание произведения.

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» (Я.И. Мильштейн).

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.

2.3. Заключительный этап работы над произведением

Задачи заключительного этапа состоят в том, чтобы добиться:

- умение играть произведение совершенно уверенно, убежденно, убедительно;
- 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 логиче-

ских 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 ознакомления, 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.

3. Заключение

Работа над музыкальным произведением может продолжаться и после концертного выступления. Навыки для публичных выступлений приобретаются как в условиях классных и домашних занятий, так и на концертной эстраде.

При этом роль педагога огромна. Участие его должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента выхода ученика на сцену. Во время занятий педагог тщательно следит за игрой ученика, обращая его внимание 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.

Преподавателю необходимо постоянно совершенствовать свои знания во всех сферах искусства, культуры и жизни, повышать педагогическое и исполнительское мастерство. Но главное - любить свое дело, свою профессию и детей. Только при наличии этих факторов можно строить свою работу с детьми и иметь хороший результат.

Список литературы

1. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1986.
2. В классе А. Б. Гольденвейзера. – М., 1986.
3. Гофман И. Фортепианная игра. – М.: Музгиз, 1961.
4. Игумнов К. Н. Проблемы исполнительства. //Сов. искусство, 1932.
5. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1986.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Классика XXI, 1999
7. Тимакин Е. М. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, 1984
8. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984.