

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение
дополнительного образования детей
«Ерзовская детская школа искусств»**

Рассмотрено:
педагогическим советом
МБОУ ДОД «Ерзовская детская
школа искусств»
протокол №10 от 27.10.16

**«Стадии работы
над музыкальным произведением»**

Методическая разработка.

Разработчик:
преподаватель высшей
квалификационной категории
МБОУ ДОД «Ерзовская детская
школа искусств»
Джус Татьяна Ивановна.

2016 г.

Введение

Задача музыканта-исполнителя заключается в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание произведения и затем воссоздать его возможно более правдиво. (Это предполагает не только верность авторскому тексту, но и эмоциональную насыщенность исполнения).

Важнейшая задача исполнителя – выявление самых существенных черт художественного образа. Они должны быть раскрыты особенно рельефно, выпукло и естественно.

В основу работы над музыкальным произведением должно быть положено всестороннее изучение произведения, стремление глубже проникнуть в его содержание. Необходимость неустанного вникания в содержание произведения на протяжении всей работы над ним важно воспитывать и в учениках, начиная с детского возраста. Это не только способствует улучшению качества исполнения, но и предохраняет от надоедания произведения.

Стадии работы над музыкальным произведением

1. Первое знакомство с произведением, выгравирование в него.
2. Изучение объективных данных. (Нотный текст, теоретический анализ, исторические сведения).
3. Техническое овладение произведением.
4. Вторичное рождение произведения при публичном и концертно-эстрадном исполнении.

1 стадия – стадия предварительного ознакомления с произведением. Главная задача исполнителя – дать произведению воздействовать на себя. Педагог должен проиграть пьесу ученику, чтобы «настроить», заинтересовать его и разъяснить стоящие перед ним задачи. (Так поступал «учитель учителей» – сам И. С. Бах). На первых порах нужно было играть пьесу от начала до конца, следует довериться полету, или хотя бы вспышкам исполнительской фантазии.

Автор одного из современных зарубежных трудов в области теории пианизма – Ганс Безеле – считает, что задача первой стадии изучения произведения – «созерцательное проникновение в его эмоциональный и духовный мир». Поэтому важно ознакомление с произведением в целом, уметь сосредотачивать внимание на самом существенном.

2 стадия. Во 2 стадии и в дальнейшей работе основным и главным становится то, как воплощаемое звучит на инструменте. Когда внимание исполнителя направлено на как, а не на что, а может быть, и про что, он играет, мы невольно следуем за ним, наслаждаемся сочетанием гармоний, рисунком мелодии, обаянием тембров.

Во 2 стадии работы темп становится последним из многих действий, которые предстоит решить для полного овладения исполнением пьесы. Речь идет о детальном изучении, о проникновении в суть произведения через нотную запись. Работа должна протекать при тщательном вникании в каждый знак нотного текста. Целостное проигрывание пьесы заменяется игрой по кускам, которые легко укладываются в памяти. Савшинский считает ценным умение заучивать пьесу без инструмента, только по нотам. Значимость этого метода не только в том, что укрепляется один из компонентов памяти – зрительный, но еще этот способ запоминания музыки помогает развитию слуховых представлений.

При разборе произведения вся ткань тщательно рассматривается как бы под микроскопом. Не пропускается ни один звук, ни один штрих, ни одно указание в отношении оттенков исполнения или аппликатуры. Произведение проигрывается медленно, в том темпе, в каком исполнителю легко охватить все требуемые детали. Над текстом надо работать систематически даже после того, как произведение хорошо выучено на память.

Г. Нейгауз, отвечая на вопрос: «Как я учу произведение? – говорит: «Я просто играю его, сперва очень медленно, стараясь представить себе, как это будет звучать.... При такой работе нотный текст постепенно «оживает»..., раскрывается все более полноценно содержание данной музыки.....Но, играя даже очень медленно, следует стремиться к задуманной нюансировке, звучности, фразировке».

У Гилельса весь процесс выучивания вещи проходит в виде крепкой медленной игры. «Хочешь играть медленно, чтоб посмотреть, проследить как протекают движения рук, найти, например, правильное положение при скачках и других технических задачах». Гилельс ищет в это время, как приручить руки к исполняемому.

Флиер задачей второго этапа считает «приведение в порядок всей фортепианной кухни».

Интересны нюансы работы Рихтера: обычно Рихтер начинает работу с самых трудных мест. То, что ему кажется не требующим особого внимания, например, медленные части, он проходит в последнюю очередь. Начинает играть медленно для запоминания движений. А когда вещь уже выучена, тогда зачем нужна игра в медленном темпе? – недоуменно спрашивает он. В медленном темпе Рихтер играет медленно, как бы исполняя. Работа в медленном темпе нужна для того, чтобы иметь возможность проследить за точностью исполнения звукопальцевых последовательностей и комбинаций. Все понять, все услышать, все успеть сделать лучшим образом и всему дать оценку – вот задача медленного темпа.

Более целесообразной представляется работа по кускам, систематизируя их по признаку подобия задачи в том или ином отношении.

Работая над кусками, важно не терять перспективы. Но вот удалось добиться того, что выделенный кусок получается так, как хочется. И теперь приходится работать над спайкой выделенного куска с предыдущей и последующей музыкой. Коган даже выделяет увязывание кусков в особую, самостоятельную стадию работы над произведением.

В третью стадию работы над произведением входит работа над техникой: звуком, метроритмом, мелодией. Воплощение художественного образа протекает в неразрывной связи с поисками необходимого для него звучания. Legato – основной, наиболее часто встречающийся вид фортепианного туше. Важным условием хорошего legato является представление исполняемых звуков в виде единой линии. Надо помнить, что совершенно ровный по силе ряд звуков не создает впечатление полного legato. В пределах туше legato есть свои градации степени связности, и ученик должен о них знать.

Динамика и тембр. При работе над динамикой легко может возникнуть опасность формального выполнения оттенков. Во избежание этого важно раскрыть смысл динамического указания, исходя из содержания музыки, и повысить активность восприятия учеником всего произведения или отдельного построения. Тогда естественно исполнение делается более ярким.

Пример. Ученик играет среднюю часть «Подснежника» Чайковского – играет статично и однообразно: или чаще играет неестественно. И преподаватель начинает говорить о характере музыки: обращает внимание на элементы вальсовости, на певучесть мелодии, что особенно сказывается на первых ее звуках, рекомендует исполнять шестнадцатые, как «легкий порыв ветра» и выявить имеющийся в конце пассажа штрих.

Нередко этого оказывается достаточно, чтобы исполнение изменилось к лучшему, сделалось более живым и активным. Так, не говоря по сути дела ни единого слова о динамике, путем яркого и убедительного раскрытия художественной задачи исполнения в целом педагог быстро выправляет недостатки.

Работа над метро – ритмом.

Основой работы над метро – ритмом произведения служит точное прочтение записанных в нотах временных соотношений звуков. Эта задача представляет для учащихся нередко значительные трудности. Обычным вспомогательным средством при чтении ритмически сложного нотного текста является счет с «и» - вслух и про себя. Этот метод работы приносит существенную пользу, однако им не следует злоупотреблять, так как он может превратиться в тормоз для развития исполнительского ритма. Но когда ритмические соотношения будут усвоены, счет надо прекратить.

Известные трудности учащихся обычно испытывают там, где доли такта последовательно дробятся на четное и нечетное количество длительностей, например: «Мелодия» Рахманинова:

В этих случаях прием дробления на более мелкие длительности уже не может быть использован. Здесь важно, уметь свободно делить одну и ту же временную единицу на различные ритмические фигуры. В приведенном примере сочетание дуолей с триолями осложняется тем, что первая нота дуоли слигована. В результате ученикам трудно ощутить смену ритма, и они обычно играют восьмые так же, как предшествующие им триоли восьмых. (Для исправления неточности полезно сыграть это построение, ударяя слигованную ноту, что сразу сделает более рельефным начало новой ритмической фигуры). Важно раскрыть ученику выразительное значение ритмического рисунка: смена при подъеме мелодии триолей дуолями – одно из проявлений характернейшего для Рахманинова принципа торможения мелодической энергии, придающего многим его сочинениям особую «пружинную» силу развития.

Совершенно очевидно, что работа над ритмикой практически должна быть неразрывно связана с работой над качеством звука, фразировкой, формой – в конечном счете с работой над раскрытием содержания произведения.

Единство темпа.

В ряде сочинений, например, во многих классических сонатах, особенно важно достигнуть темпового единства. Основным средством сохранения единства темпа служит для учащихся на первых порах обучения ясное ощущение счетной единицы. Более продвинутым ученикам следует дать понятие о ритмическом пульсе. (могут быть четверти, восьмые...)

Важно приучить во всех построениях время от времени сравнивать темп с начальным, играя их непосредственно после первой фразы произведения.

Работа над мелодией.

При изучении музыкального произведения необходимо уделить особое внимание работе над мелодией. Рахманинов – величайший мелодист XX столетия, считал, что «мелодия – это музыка, главная основа всей музыки». Важно прежде всего уяснить развитие мелодии, ее членение на построения большего и меньшего масштаба, определить относительную важность этих построений.

Не менее важно почувствовать и передать моменты «дыхания» - цезуры – между отдельными фразами. Надо познакомить ученика с членением мелодии и музыкальных произведений на мотивы, предложения, дать понятие о кадансах, об их выразительном значении.

Рассмотрим процесс работы над мелодией в целом на примере «Сладкой грезы» Чайковского: один из довольно обычных недочетов при исполнении «Сладкой грезы» - статичность, монотонность развития. При работе над мелодией ученику прежде всего важно почувствовать характер основной интонации пьесы (первый двутакт), выражающий как бы нежное душевное стремление (устремленность к звуку «ми» второго такта). Далее последующий мягкий спад к половинной ноте «ля»:

(Сыграть 16 тактов пьесы).

После того, как ученик почувствовал и сумел передать характер первой интонации, надо поработать над развитием мелодической линии. Чайковский облегчил задачу исполнителя точным обозначением динамических оттенков: постепенное нарастание к 6 такту каждого из двух предложений, а главную кульминацию всего периода дает во 2 предложении (14 такт). Выявлению этого динамического плана должна способствовать ритмика. Например, главную кульминацию 1 части естественно сыграть не только большим звуком, но и шире, как бы несколько «расставив» отдельные звуки.

Работа над отдельными интонациями. Штрихи.

Важно, чтобы ученик приучался осознавать смысл отдельных интонаций мелодии, например, грустного «вдоха» в конце первого предложения «Старинной французской песенки» Чайковского или изящных «приседаний» в начале сонатины Клементи G-dur:

Знак *fz* у Клементи не требует резкого акцента, а лишь более глубокое взятие звука соль. Короткий штрих подчеркивает пластический элемент музыки. В каких случаях следует при штрихах снимать руку, в каких – нет?

В мелодиях танцевальных, маршевых и вообще в тех, где имеется элемент пластики, снятие руки большей частью необходимо, так как это рельефнее выявляет пластическое начало. Снятие руки способствует подчеркиванию задорно – шутливого характера в различного рода юморесках, скерцо. В мелодиях песенного типа снятие руки обычно бывает уместным лишь в конце фразы.

Техническая работа.

Самым трудоемким бывает освоение техники исполнения пьесы. (Техническая работа начинается уже во 2 стадии). Пианисту должны быть ясны не только цель, но и пути к ней, приемы и техника работы. Ибо следующая за этим тренировка имеет задачей «верное» сделать привычным, то есть овладеть тем, что уже найдено и что поставлено целью закрепить в виде навыка.

Над произведением нужно работать с умом – наблюдательно, догадливо и изобретательно. Прежде всего надо вычленить трудность из контекста и, разбив на элементы, проанализировать её существо и отыскать ядро.

Итак, высшие качества в работе над техникой – терпение, настойчивость и внимание. Бузони говорил, что приобретение техники – не что иное, как приспособление трудностей к своим способностям.

В каждой стадии работы над произведением последовательно разрешались различные задачи.

Предконцертный период – это игра не для себя, а для слушателя. На этой стадии овладения пьесой особое значение приобретает, и значительное место должна занять работа без инструмента – по нотам и без нот – только в представлении. При работе не давать спуска, не прощать ни одной шероховатости! Зато при исполнении, наоборот – санкционировать любую неожиданность, уметь на ходу выйти из положения, будто случившееся было так задумано.

Уже за 2 недели до выступления концертная программа должна быть готова, т.е. должна идти без сучка, без задоринки. Такой срок называют Флиэр и Гинзбург. И здесь начинается выгрывание в неё уже с прицелом на предстоящее эстрадное исполнение. Существенное значение Гинзбург придаёт репетициям, которые должны протекать в обстановке, приближающейся к концертной, вплоть до света на эстраде.

Посмотрим, как в предконцертный период готовится к выступлению Метнер. «Перед исполнением оставить грубую гимнастику и тренировку. Не доводить руку и слух до утомления! Упражнять только удобство, легкость и гибкость рук и главное – красоту звука. Играть больше в среднем темпе, средним звуком с минимумом педали. Таким образом проигрывать все пьесы целиком!» Г. Нейгауз в самый день концерта немного тренируется, а потом должен отдохнуть, погулять, заняться какими –нибудь другими делами и тогда отправляться на концерт. В день концерта он играет 1,5 – 2 часа.

Итак, каждый пианист должен поступать так, как это оправдано складом его натуры и опытом. Лишь одно остается общим условием – не утомляться ни физически, ни психологически. Артист должен быть бодрым, полным энергии.

Концертное исполнение.

- 1). Адаптация к яркому свету.
- 2). Второй фактор, с которым пианист сталкивается на эстраде – рояль - это голос пианиста. Метнер: «Никогда не жаловаться на инструмент, но стараться во чтобы то ни стало овладеть им. На все плохие рояли – не наплачешься. Стараться давать наилучшее, что можно извлечь из каждого данного инструмента и не рыпаться!»
- 3). Беседа со слушателями.

Марианн Андерсон говорит: «Для исполнителя нет ничего дороже ощущения, что он желателен для публики. Такому чувству нет границ, поскольку это касается нашего внутреннего Я». Играя для детей, пианист вольно или невольно будет искать интонации возможно более близкие и понятные его слушателям.

Список литературы.

1. А. Алексеев. Методика обучения игре на фортепиано. Музгиз., 1961 г.
2. С. Савшинский. Работа пианиста над музыкальным произведением. «Музыка», Москва – Ленинград, 1964 г.