Муниципальное бюджетное учреждение

дополнительного образования

школа искусств 2

городского округа Жигулевск

**Методическая разработка**

***«Основные формы работы над музыкальным произведением***

***в классе фортепиано»***

Составитель:

преподаватель по классу фортепиано

Булычева Татьяна Николаевна

2018 г

На современном этапе развития музыкального образования проблема формирования исполнительских навыков учащихся музыкальных школ и школ искусств становится все более актуальной.

Данная методическая разработка предназначена для использования в образовательном процессе при освоении дополнительной предпрофессиональной общеобразовательной программы в области музыкальногоискусства "«ФОРТЕПИАНО» «Специальность и чтение с листа», а также дополнительной общеобразовательной программы в области музыкального искусства «Музыкальный инструмент(фортепиано) и ансамблевое музицирование».

Она включает следующие разделы, соответствующие основным формам работы с учащимися: разборпроизведения; работа над звуком; педалью; техникой; полифонией; подготовка к концертным выступлениям.

Целью методической разработки является помощь преподавателям в формировании основных, базовых исполнительских навыков учащихся, совершенствовании техники, приемов звукоизвлечении и голосоведения, создании музыкально – художественного образа.

Все представленные материалы созданы на основе многолетнего опыта работы автора, апробированы в педагогической деятельности преподавателя и могут быть рекомендованы для использования в учебном процессе музыкальных школ и школ искусств.

1. Разбор произведения.

       «Нужно помнить, что, в самом начале работы, всякая « случайная» неточность игры ведет к искажению формирующего образа,  и что ошибки, допущенные при первом разборе, нередко прочно укореняются и сильно тормозят разучивание пьесы» – А.П.Щапов.

Начальное общее ознакомление с пьесой для ученика происходит через показ преподавателя. Однако естественно встает вопрос:  правильно ли, чтобы ознакомление с новым произведением всегда производилось через показ и пояснения преподавателя, не приводит ли это к снижению художественной инициативы ученика, не мешает ли это своего рода «радости самостоятельного познания» нового явления. Подобного рода сомнения безусловно имеют свои основания, и что не следует поэтому  каждую без исключения пьесу анализировать на уроке до начала самостоятельной работы. Во многих случаях полезнее провести этот анализ несколько позднее, когда ученик достигнет уже некоторого собственного понимания музыки.

         С другой стороны, полезно бывает проанализировать на уроке не одну, а 2 -3 сходные по своему содержанию пьесы и дать ученику возможность выбора между ними.

         Ознакомившись с произведением  ученик начинает разбирать его, т.е.  приступает к тщательному изучению текста. Грамотный музыкально- осмысленный разбор закладывает основу для дальнейшей правильной работы, поэтому значение его трудно переоценить. Ни в коем случае нельзя допускать небрежного отношения  к первоначальному этапу работы.

         Также необходимо обратить внимание при разборе на то, что в нотах некоторых редакций встречаются ошибки и различные спорные моменты, в этих случаях надо заранее вносить в ноты, если это необходимо нужные исправления, точную аппликатуру. Это позволит сразу требовать от ученика необходимой точности прочтения текста. Воспитание внимательного отношения к тексту еще при разборе должно переходить далее во вдумчивое изучение и тщательнейшее выполнение всех встречающихся  в произведении авторских указаний. При разборе произведения сначала почти всегда необходимо добиваться сравнительной полноты звучания и хорошо контролируемой устойчивости звука извлечения. Игра ученика никогда не должна превращаться,  в бессодержательное чтение нотных знаков.  Необходимо следить, чтобы еще разбирая, учащийся воспринимал каждую фразу в развитии, чувствуя направленность этого развития.

Причина не понимания учеником исполняемой музыки может заключаться в сложности для него образного содержания. Во всех случаях преподаватель по разному помогает ученику. Эффективность этой помощи в значительной мере определяется тем,  насколько преподаватель сам глубоко чувствует выразительность, красоту музыки. С некоторыми учениками это получается как бы само собой, с другими потребуется большего вмешательства преподавателя. Главное, чтобы ученик сознательно, как музыкант , и учил, и разбирал новые сочинения.

2. Работа над звуком.

«Звук – это материя музыки, ее плоть – должен быть главным содержанием наших повседневных трудов» -  Г. Нейгауз.

Звуковая выразительность является  важнейшим исполнительским средством  для воплощения музыкально – художественного замысла. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место во всем процессе обучения.

В старших классах безусловно более сложные звуковые задачи – это способность слышать музыку во всем ее объеме (от главных линий до мельчайших деталей). Зачастую, переходя в старший класс к более серьезным и масштабным произведениям, мы сталкиваемся с такими факторами, как недостаточное ощущение горизонтального движения музыки и недослушивания звука до конца. Эти два фактора, свойственные всякому исполнительскому процессу на первый взгляд противоречат друг другу. Дослушивать звук – это значит слушать предыдущее, а  ощущать движение музыки – думать и слушать « вперед». На самом деле они должны дополнять друг друга, быть в единстве. Ведь говоря о «дослушивании» мы имеем  в виду движение звука, а не покой  и это движение должно стать пульсом дальнейшего развития.

« Если … нажав клавишу, я  забуду о данном звуке, то потом не буду в состоянии согласовать с ним следующий звук, и получится именно та пунктирность, которая убивает живое дыхание музыкальной линии» (А.Гольденвейзер).

Примером могут служить сонаты Л.Бетховена, когда мелодия, попавшая в «тиски» метрических аккордов, распадается на мелкие части и топчется на одном месте, разрушая общую линию музыкального развития. Только яркая выразительность и активное стремление к горизонтальной целостности мелодии поможет ей освободиться от этих «тисков» и повести за собой сопровождающие аккорды. ( Л. Бетховен «Соната»).

Работа над приемами звукоизвлечения в той или иной степени должна проводиться с начала и до конца обучения в школе. Большой диапазон  фортепианной литературы в старших классах требует разного подхода  к звукоизвлечению. Например,  играя Чайковского или Бетховена,  мы должны по-разному подходить к достижению звуковых задач.

В воспроизведении кантиленой мелодии на фортепиано важно, внутренне услышав  ее выразительные особенности, избрать соответствующее ей ощущение прикосновение к клавиатуре. Следует иметь в виду, что тембральные различия звучаний мелодии связаны с комплексным владением пальцевыми прикосновениями и движениями всей руки . Бытующее в исполнительско – педагогическом  лексиконе термины «дыхание в движении» , «дышащие руки» указывают на естественную связь пианистической моторики с вокальным произнесением мелодии.

Часто появляется опасная тенденция аккомпанемента, подчинить себе мелодию. Это выражается как в форсированном звучании аккомпанемента, так и в стремлении «заковать» мелодию в тиски метрического движения. Чтобы этого не случилось, правая рука  должна вести свою мелодическую линию с яркой грузовой выразительностью и ощущением живого развития музыкальной фразы. Левая рука должна играть сопровождение цельно, без промежуточных метрических опор полностью подчиняясь движению мелодии, дополняя ее звучание и помогая  ее развитию.

3. Работа над педалью.

«Педаль- душа фортепиано» - А.Рубинштейн.

В средних и старших классах нельзя не коснуться вопроса о педализации. Необходимо учить произведение с правильной педалью, т.к. только при ее содействии  можно добиться нужного звукового результата, но иногда полезно проигрывать и без педали, чтобы легче было проследить точность, отчетливость и ясность каждого звука.

Необходимо заметить, что педальная запись в нотах очень несовершенна и нельзя целиком, полагаться на нее. Тот, кто слепо доверяет педали, прописанной редакторами, неизбежно попадает впросак. Произведения разных композиторов требует разного подхода к педализации. То, что подходит, например Бетховену, никак не подходит Моцарту. Баха нужно играть с педалью, но умной и осторожной. И вообще воспроизвести тот или иной художественный образ без педали практически невозможно. Хорошая педализация должна являться результатом правильного представления о стиле и особенностях звучания того или иного произведения. Не касаясь многих разнообразных случаев использования педали, остановимся на некоторых из них, имеющих большое практическое значение на рассматриваемом этапе обучения.

Неустанное  внимание к певучести исполнения с течением времени  вызывает со стороны педагога и самого учащегося повышение требований в отношении звучания кантилены.  Постепенно учащийся начинает все тоньше употреблять педаль для плавной связи отдельных звуков, для поддержания мелодии гармонией.

Педаль нередко используется для соединения звуков, которые трудно сыграть legato. Она помогает достигнуть связности в октавном изложении мелодии при наличии в ней больших интервалов.

Нередко приходится применять полу педали. Действие полу педали основано на том, что басовые звуки затухают медленнее высоких. Поэтому, если при использовании фигурации, идущей снизу вверх, после появления неаккордовых звуков сделать небольшое движение ногой, - чуть приподняв, а затем вновь опустив педаль, - то нередко оказывается возможным сохранить звучание баса и приглушить гармонически чуждые звуки.

4. Работа над техникой.

Художественная игра должна рука об руку идти с техническим развитием. Что греха  таить, этот раздел зачастую становиться камнем преткновения в нашей работе. В музыкально –исполнительском обучении своевременное и целенаправленное  развитие техники – одна из важнейших сторон развития художественных и пианистических способностей. В 5 – 8 классах все явственнее прослеживаются индивидуальные развития в овладении учащимися пианистической моторикой, гибкостью, техническими навыками и приемами. У учащихся, обладающих  хорошими способностями,  преодоление технических трудностей в произведении сливается с образно- выразительным истолкованием музыки. И все же даже для таких учащихся при выявлении сложных,  порой малоудобных в техническом отношении эпизодов возникает необходимость специальной проработке отдельных мест путем вычленения их из общего контекста произведения.

Систематическая работа над эпизодами и гаммами является обязательной стороной комплексного развития техники. Наибольшее значение в этой работе придается этюдной литературе.

В зависимости  от степени податливости пианистического аппарата количество и характер подбираемых этюдов могут быть неодинаковыми для разных учащихся. Для детей, обладающих средними музыкальными способностями, работа над этюдами, в основном, восполняет пробелы в их текущей технической подготовке. А перспективный учащийся приобретает навыки владения виртуозностью, необходимые для будущего профессионального развития.  Наиболее популярная в обучении « Школа беглости» соч.299 К. Черни является как бы сводом тех полезных формул пианистического изложения, мимо которых не проходит не один старшеклассник  в работе над техникой. Это период формирования и развития двигательных навыков учащихся – пианистов. Правильная посадка за инструментом, разнообразные приемы звукоизвлечения, предполагающие естественность и рациональность движений рук, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами – та основа, без которой,  немыслимо техническое развитие.

Можно выделить несколько этапов в овладении этюдным материалом.

Уже на 3 -4 уроке рекомендуется играть этюд наизусть ( хотя бы фрагменты или каждой рукой отдельно)  свободное владение текстом,  позволит лучше контролировать разного рода технические действия. После выучивания наизусть полезно поработать отдельно каждой рукой, добиваясь рациональности в движениях, вслушиваясь в получаемое звучание.  Нельзя не дооценивать значение аккомпанемента, т.к. именно в нем заложены основы ритмического и гармонического  строение этюдов. Именно на этом  этапе работы над техническим произведением с помощью педагога подбираются необходимые приемы звукоизвлечения, распределяются мышечные усилия.  Контролируя и проверяя те или иные движения, приемы, пропуская   все через слуховой контроль, учащиеся добиваются  автоматизма исполнительских навыков, который облегчает  исполнительский процесс, освобождает играющего  от детального контроля над техникой  и позволяет переключить внимание на задачи художественного плана.

       Каковы же пути работы над пианистически сложной фактурой?

Овладение двигательными и звуковыми качествами техники реже всего может быть достигнуто путем многократного проигрывания трудных эпизодов произведения.  Особенно эффективной является такая форма  их разучивания, при которой учащийся применяет временные изменения фактурных средств. Среди них темповые, динамические,ритмические, артикуляционные  варианты, которые используются в наибольшей степени.

Если постоянно проигрывать технически сложный эпизод произведения только в медленном темпе, то тогда притупляется исполнительское внимание ученика. Ученик плохо улавливает интонационный смысл мелодии исполняемого пассажа. Помимо этого, проигрывание в медленном темпе   часто мешает ученику отыскать причину трудностей. Речь не идет о самом факте применения медленного темпа, а о той степени замедленности, при которой  ученик слышит смысловую сторону музыки, не разрушая при этом естественную пластичность пианистических движений. Необходимо по мере преодоления трудностей сочетать такой « рабочий» темп  с постоянно убыстряющимся и  основным темпом произведения. При этом применении любого темпового варианта необходимо сочетать с элементами звуковой выразительности в прорабатываемом техническом эпизоде. Важно  также предостеречь учащегося, особенно со средними способностями, от частого проигрывания в надлежащем темпе уже удавшихся ему технических мест, т.к. это приводит к частичному разрушению даже усвоенного приема. Вот почему получающееся в быстром темпе должно постоянно закрепляться исполнением в среднем темпе.

Что касается использование динамики, работая над техническими трудностями, то отношение к ней должно быть таким же гибким , как к  и отношение к темповым вариантам. Применение лишь громкой игры в одинаковой мере ограничивает развитие, как звуковых качеств техники, так и слухового контроля. В отдельных случаях может быть рекомендована для учащихся некоторая форсировка динамики, если он не обладает достаточной податливостью к техническому развитию.

Однотипному исполнению динамики следует противопоставить прием сочетания контрастных сопоставлений динамических уровней с применением пластичной волнообразности звучаний.

Например: В работе над сложными пассажами  полезно чередовать их проигрывание в четком звучании на Forte с тонко ощутимым пальцевым  легатным  прикосновением на Piano.  Небесполезна форма использования динамики при разучивании быстрых пассажей, фигуры непрерывного, ритмически пунктирного движения. Этот прием работы, особенно для учащихся со слабо развитой моторикой, чаще приводит к дезорганизации техники. Применение ритмических вариантов можно ограничить лишь внутренним ощущением более учащенной пульсации без метрического видоизменения исполняемых технических фигур.

Это все мы говорили о мелкой технике, но в репертуаре старших классов мы сталкиваемся и с крупной техникой(двойные ноты, аккорды, октавы), что представляет немалую трудность (особенно у кого маленькая рука). Необходимо запомнить , что главное в двойных нотах  - точность созвучия. В октавах,  где возникает опасность зажима кисти - полезно поучить  таким способом : играть одним 5 пальцем, держа 1 палец на расстоянии октавы и наоборот, тогда исполнение октавы целиком станет легче.

Во время игры  этюдов необходимо обращать внимание на освобождение рук от напряжения.  Ученик должен знать, что при появлении усталости в руке ни в коем случае не следует продолжать игру через силу. Это может привести к болезни рук , и такая игра бессмысленна и даже вредна для преодоления трудностей этюда: играя напряженными мышцами, мы закрепляем нерационально протекающие движения. Поэтому, когда ученик чувствует, что рука начинает уставать, ему следует либо остановиться, либо,– продолжать играть тише или замедлить темп.

Есть несколько советов для предохранения  от усталости: а) не переходить к быстрому темпу, пока руки не привыкли к исполнению фигурации в умеренном темпе, соблюдать постепенность  в переходе к более быстрым темпам, б) не перегружать общую звучность, в) применять объединяющие движения, г) следить за гибкостью запястья. Важно также наметить  построения, в которых можно изменить характер движения рук и сделать несколько « освобождающих» кистевых движений  или смягчить звучность и тем дать отдых руке.

В музыкально – исполнительском обучении своевременное и целенаправленное развитие техники – одна из важнейших сторон комплексного развития художественных и  пианистических способностей.

5)  Работа над полифонией.

Работа над полифоническими произведениями  является неотъемлемой частью обучения фортепианному исполнительскому искусству. Изучение полифонической музыки не только активизирует одну из важнейших сторон восприятия музыки, ее многоплановость, но и имеет успешно влияет на общее музыкальное развитие учащегося. Весь масштаб полифонического развития учащегося старших классов настолько объемен, что вызывает необходимость выявления специфики постепенного овладения все усложняющимися навыками полифонического мышления  и исполнения. Умение слышать полифоническую ткань, исполнять полифоническую музыку  - это учащийся развивает и углубляет на всем протяжении обучения.

Из опыта, известно, что учащиеся  при исполнении полифонического произведения не могут охватить и осмыслить его целиком. И тем более выявить суть контрапунктических сплетений голосов. Трудность овладения имитационной полифонией в том, что голоса в ней самостоятельны и часто равноправны по музыкально – смысловому значению. Музыкальные построения менее четко расчленены, мелодическое движение голосов  отличается непрерывной  текучестью. Недостаточная отработка с учеником навыков осмысленного владения голосоведением  часто приводит к малоинтересному, нередко формальному исполнению полифонических произведений. В исполнении наблюдается чрезмерное выпячивание темы, интонационное сглаживание контрапунктирующих   к ней голосов.

В более сложных трехголосных произведениях  добавляется   недостаточное   слышание   средних голосов, долгих звуков. Одной из первых задач, которую должен уяснить ученик является форма произведения и заключенного в ней мелодического материала. В общем строении фуг и инвенций преобладает трехчастное изложение – экспозиционная,  средняя и репризная часть. В своей редакции Бузони двойными тактовыми черточками обозначает границы частей формы. Это помогает ученику быстрее распознать моменты сходства и различия в мелодическом материале, изложенном на разных расстояниях внутри произведения. Приступая к работе, ученик должен  уяснить для себя образно- интонационный характер темы. Избранная выразительная трактовка темы накладывает свой отпечаток на жанровую определенность интерпретации всего произведения. Педагогу необходимо направить восприятие ученика на те интонационно – ритмические и гармонические обороты темы, которые находят свое дальнейшее развитие на протяжении всего произведения. В исполнительской трактовке тем, предлагаемой разными редакторами, педагогу необходимо руководствоваться их жанровым происхождением, мелодико – ритмическим и гармоническим составом, полифоническим окружением, и избирать соответствующие выразительные средства исполнения. В первую очередь надо выделить артикуляцию и динамику, которые являются наиболее яркими  средствами исполнительского раскрытия полифонической ткани. Большое значение редакция произведений. Наилучшей редакцией Баха является Бузони.  В ней все художественно оправдано . Если артикуляция является одним из важнейших источников раскрытия образности .то  в развитой полифонической ткани с ней сливается богатейшая шкала динамической нюансировки. Своеобразие динамики в полифонии, особенно у Баха, состоит в том, что ей не свойственно излишне измельченное, волнообразное, лишь внешне выразительное ее применение. При этом каждый голос  имеет свою динамическую окраску.

Из числа фактурных и исполнительских трудностей, возникающих при разучивании многоголосия, можно отметить наиболее существенные   трудности : регистровое сближение голосов, сочетание двух голосов в партии одной руки или распределение одного из них между партиями рук, установление необходимого  уровня динамики между долго длящемся звуком и происходящими на его фоне подвижными звуками в другом голосе, ясное различие в дополняющей ритмике двух голосов смысловой стороны каждого из них. Все это требует в процессе овладения звуковой техникой многоголосия применения  более разнообразных изменений в артикуляционной, динамической, тембральной окраске голосов.

Пример: Бах Двухголосные инвенции.

6) Подготовка к концертным выступлениям.

Нельзя не коснуться вопроса о волнении ученика в предконцертный период и на самом выступлении. Возрастная ответственность ученика старших классов неминуемо связана с желанием показать себя на концерте с наилучшей стороны, что у многих учащихся отрицательно сказывается на эстрадном самообладании. Ученик больше думает о себе – «а сыграю ли я хорошо», « а что скажет педагог», « а какую оценку я получу» и т.д. Нередко мы сталкиваемся с паническим состоянием ученика на эстраде, где как бы память его парализуется, ученик забывает текст на разных отрезках исполняемого произведения. Здесь, конечно, очень важен психологический настрой и подготовка ученика к выступлению. Сама подготовка происходит как в процессе классных занятий, так и на репетициях в зале. Поначалу полезно не фиксировать свое внимание на отдельные детали игры ученика в оформленном исполнении. Необходимо услышать единство темпа, выразительность интонирования. Невзирая на некоторые погрешности, не прерывать игру ученика. Исполнительская робость во многих случаях мешает ученику выразить то, что в классе уже удавалось без труда. Вот почему в числе главных задач, прежде, чем выступать, необходимо  больше играть при большой аудитории, используя любые выступления и  классные концерты.

Список литературы

1. И.Гофман «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре», Классика – XXI –М. 2002г.

2. Г. Коган "Работа пианиста". М., Классика-XXI, 2004

3. Н. Метнер "Повседневная работа пианиста и композитора", М., Музыка, 2011

4. Г. Нейгауз "Об искусстве фортепианной игры", 5 изд. М., Музыка, 1987

5. А. Щапов - Фортепианный урок в музыкальной школе и училище

М., Классика-XXI, 2002