

В помощь педагогу - музыканту

«О работе над музыкальным произведением».

Составила:
педагог дополнительного образования
Матросова Елена Николаевна

Работа над музыкальным произведением чрезвычайно многообразна. Её содержание определяется не только изученным произведением, но и возрастом, способностями и развитием учащегося. Многое зависит также от творческих взглядов и личных качеств педагога. Однако различия в ходе работы, пусть и весьма существенные в своих деталях, всё же позволяют выявить в ней положения общего порядка, характерные для фортепианной педагогики.

Исключительное богатство и разнообразие литературы для фортепиано открывает перед педагогами широкие возможности для полноценного обучения учащегося. Умело подбирая репертуар, педагог руководит развитием ученика, добивается требуемых результатов работы. Работа над каждым произведением должна рассматриваться как одно из очередных задач во всём процессе обучения. Чем значительнее произведение по своей художественной ценности, чем сложнее оно для ученика, тем большую значимость приобретает для него данная задача. Цель, стоящая перед учащимся при изучении произведения - содержательное, яркое, технически совершенное его исполнение. Путь, ведущий к этой цели, бывает весьма длителен. Коснёмся некоторых моментов, связанных с содержательностью исполнения. Обязательность и важность работы в данной области не требует доказательств. Но именно поэтому, хочется напомнить, что содержательность исполнения не может быть достигнута при наличии лишь объективно верной игры, так сказать «фотографически» правильной. Точность прочтения текста всегда нужна: в тоже время передовая в своём исполнении той или иной замысел композитора, учащийся, как и любой исполнитель, должен выражать своё отношение к исполняемому, выявлять своё понимание данной музыки. В этом и проявляется индивидуальность.

Плохо, если изучаемое произведение воспринимается учеником пассивно, оставляет его безразличным и служит действительно каким - то поводом для развития тех или иных навыков. Оно должно вызывать в ученике ответные настроения, мысли, чувства. Такое активное восприятие возможно лишь при наличии у ученика хорошего общего и музыкального развития.

«Для того чтобы говорить и иметь право быть выслушанным, надо не только уметь говорить, но, прежде всего, иметь что сказать» - писал Нейгауз. Его слова должны «распространяться» на ученика любого возраста. И своим ученикам надо всегда «иметь что сказать», и в занятиях с ними нельзя мириться с «пустотой»,

только формальной игрой. Ученики должны с детства привыкнуть думать о музыке, об исполняемых произведениях, передавать их настроение, характер, отражая и своё отношение к исполняемому.

Никогда не следует упускать из виду заботу о гармоничности развития личности ребенка. Надо также пробуждать в нём фантазию, живое активное отношение к произведениям, которые ему приходится слушать, учить, играть. Обучающиеся должны понимать изучаемое произведение, воспринимать, чувствовать их выразительность, красоту. В этом заключается одна из наиболее существенных задач педагога, без чего также не может быть достигнута содержательность исполнения. Каждый педагог всегда помогает своему ученику понять изучаемое произведение, глубже вникнуть в его содержание. Но при занятиях с разными педагогами помощь будет различной. Иной раз педагог может ограничиться двумя-тремя словами, определяющими характер, настроение, а в другом случае возникает надобность в более подробном рассказе о содержании сочинения. Чем меньше ученик по возрасту, развитию, подготовке, а главное, чем ниже его одарённость, тем труднее ему сразу понять изучаемое произведение. И наоборот, музыкальное и общее развитие ученика позволяет применять пояснения иного типа, когда привлечённый педагогом художественный образ, удачно брошенное сравнение как бы данное сочинение.

Вместе с показом на фортепиано, подобные замечания способствуют тому, чтобы ученик почувствовал своеобразие музыкальной мысли, прелесть произведения, выразительность различных его компонентов, характерные особенности его частей. Иногда название, эпиграф или имеющаяся программа произведения подсказывают пути к разъяснению, помогают говорить о задачах исполнителя.

В большинстве случаев фортепианные произведения лишены подробных авторских указаний, однако точность в тексте и в метро-ритмическом отношении, выполнение указаний касающихся артикуляции, аппликатуры должны соблюдаться при разборе любых произведений. К этому следует добавить и обязательное внимание, уделяемое фразировке, так как иначе игра ученика будет лишена всякого смысла.

Необходимо следить, чтобы ещё разбирая, ученик воспринимал каждую фразу в развитии, чувствуя направленность этого развития. Надо приучить видеть начало каждой фразы, ощущать её вершину и окончание. Нередко, не успев дослушать фразу, ученики «набрасываются» на следующую, не слышат цезур между ними. Причина этого заключается в непонимании значения «дыхания» в музыке. Между тем, роль его очень велика. «Всякая музыка всегда была расчленена дыханием. Живое дыхание, которое является «нервом» всего выразительного исполнения, должно быть неотъемлемым свойством и фортепьянного исполнения»- писал Гольденвейзер.

К начальному периоду работы нередко относится разучивание произведения на память. Игра на память имеет существенное значение для достижения исполнительской свободы. Поэтому навыки и привычку к исполнению наизусть следует воспитывать с начала обучения. Вопрос о том, когда целесообразно учить произведение на память - только приступив к работе над ним или заканчивая её, разными педагогами разрешается различно. Правы те педагоги, которые считают,

что полезнее выучить наизусть значительную часть произведения ещё в начале разучивания. Тогда ученик больше свыкается с игрой на память, кроме того, при этом облегчается ход работы, так как ученик не связанный непрерывным чтением нотного текста, приобретает большую свободу. В то же время, необходимо предостеречь от запоминания неточно разобранный текст. Чем труднее для ученика задача - правильно разобрать произведение, тем осторожнее надо быть с выучиванием наизусть. Следует так же иметь ввиду, что углублённое изучение текста всегда будет связано и с последующей работой над произведением. Поэтому, уже умея играть на память, следует обязательно учить по нотам, вчитываясь, вдумываясь во все детали текста.

Если ученик обладает неплохой памятью, то часто разбирая произведение, он многое уже запоминает. Тогда произведение сразу же нужно доучить на память. В иных случаях уже разобранный текст следует специально учить на память, то есть запоминать музыку. Важно, чтобы ученик всегда понимал, что именно он ещё не знает, находил бы в данных эпизодах наиболее для них характерное, легче запоминающиеся. Механическое заучивание путём многократного проигрывания произведения основание главным образом на моторной памяти, которая легко может изменить исполнителю при волнении. К тому же этот метод лишён всякого смысла. Моторная память нужна, но как фактор, дополняющий активное заучивание. А это запоминание неразрывно связано с музыкой, с обязательным вслушиванием в звучание мелодии, сопровождение, в развитие музыкальной мысли.

Учить произведение на память следует по отдельным эпизодам, частям в медленном темпе, переходя затем к соединению этих частей в более крупное и далее к медленному и сознательному исполнению всего произведения наизусть. Дальнейшая работа позволит увеличить темп исполнения.

Разобрав текст, ученик должен направить своё внимание на преодоление тех или иных трудностей, работать над отдельными его частями, различными деталями что и составляет второй этап изучения произведения.

Нельзя заранее предугадать, над чем ученику придётся работать, всё зависит от конкретного изучаемого произведения. Часто в первую очередь следует позаботиться о плавности и напевности звучания. Перед учеником могут встать задачи технического порядка. Надо продумать и окончательно установить аппликатуру (Уточнить или наметить педаль).

Большое место занимает работа над фразировкой, артикуляцией, а так же над ритмической точностью и выразительностью. Могут возникнуть и другие задачи. Важно чтобы добываясь тех или иных качеств исполнения, а так же работая над красочностью и разнообразием туше, над динамическими нюансами, ученик подчинял эту работу музыкальному содержанию и логике развития произведения. Нельзя использовать какие-либо исполнительские краски и те или иные нюансы для внесения лишь внешнего разнообразия в исполняемое произведение.

К сожалению, весьма нередко ученик вместо того, чтобы серьёзно заниматься, проигрывает всё сочинение с начала до конца, не задаваясь мыслью, зачем он это делает, или же «выколачивает» какую - либо деталь произведения, повторяя её многократно. При этом этот ученик не лишён музыкальных способностей! Если он играет на эстраде, его можно слушать. Следовательно, он хорошо работал?

Нет! А чем же объяснить его относительную удачу? Это не плохое исполнение либо результат «натаскивания» к которому прибегнул педагог, либо оно показывает, что способности ученика, как бы преодолевают воздействие его работы. А работа по существу в значительной мере бесполезна, время, затраченное на неё не пропорционально качеству исполнения. Нельзя отождествлять исполнение выученных произведений и работу над ними с «механической долбёжкой» и бессмысленным повторением каких-либо «кусков» размеченных педагогом.

Сознательное отношение к своим занятиям и их музыкальная осмысленность должны быть присущи ученику. Это возможно только при понимании изучаемого произведения и своих задач исполнителя, а так же при обязательном вслушивании в свою игру. Слышит каждый ученик, а вслушивается или одарённый, или тот с кем постоянно над этим работали, кому начиная с детских лет помогали понять, почувствовать красоту, выразительность звучания, музыкальный смысл исполняемого.

Обучающемуся часто приходится работать над технически сложными деталями, построениями, при этом требуется игра в медленном темпе, часто с начала большим звуком, даже несколько преувеличенно чётким, с обязательным ощущением устойчивой опоры в пальцах. Полезно поучить такие трудные места и на «пиано». Ученик, повторяя неоднократно построение или пассаж «приспосабливается» к нужным движениям, способствующим автоматизации. Но и подобная работа требует равности звучания, хорошего ведения звуковой линии. И при этом нужно постоянно вслушиваться даже в самое медленное проигрывание, критически относиться к качеству звука, умение уловить все его неточности. Без умения вслушиваться в музыку не может быть и подлинного понимания произведения. Основой понимания музыки является непосредственное эмоциональное восприятие произведения. Для того, чтобы понять музыку и вести над ней целенаправленную работу необходимо ещё более вдумчивое отношение к ней. Ученик должен знать, что характерно для изучаемого произведения, какова его форма, что отличает те или иные части, каково выразительное значение.

Во избежание бесцельного проигрывания всегда должны быть поставлены конкретные задачи над чем ему в каждом случае надо работать. Навыки вдумчивой сознательной работы прививаются ученику далеко не сразу. Длительное время ведущую роль в этой области принадлежит педагогу, подробно разъясняющему сущность той или иной задачи. Но при этом нельзя забывать об обязательном развитии самостоятельного мышления.

Одновременно возникает вопрос о последовательности в работе. Нельзя давать сразу много указаний на одном уроке, целесообразней остановиться на самом существенном, на этом и заострить внимание ученика, сказать о недостатках в исполнении, которые должны быть преодолены ранее всего. Показы педагога, подкрепляемые его объяснениями должны обеспечить ученику возможность услышать требуемое в реальном звучании, закрепить его в своём представлении. Далее, вслушиваясь в собственное исполнение, ученик сравнивает при помощи внутреннего слуха. Ученик может осознать различие между целью и тем, что пока ему недоступно. Работая над трудностью

технического порядка, возможно надо помочь разобраться в структуре пассажа или какой либо фигурации, следует показать как надо учить данное место, имея в виду требуемую звуковую окраску и выразительный смысл музыки. Недостаточная насыщенность звучания аккордового эпизода обычно бывает выражена напряжением мышц плеча и спины, и тем что ученик не умеет «погружать» пальцы в клавиши хорошо чувствуя их «дно», ученик должен знать что именно ему мешает, какой приём необходим.

Чрезвычайно часто встречающимся недостатком при игре является прерывистое «толкающее» исполнение мелодической линии. Это можно объяснить не только не верным представлением нужного звучания, но и плохой манерой игры; он быстро ударяет пальцем о клавиши, на какой-то момент останавливается на ней, затем также берёт следующую ноту, а плавность перевода одного звука в другой связана с обязательной плавностью, непрерывностью движения. Безусловно, педагог обратит на это особое внимание, если ученик столкнётся с большими для себя трудностями или какими-либо новыми задачами. Надо показать ему, что с него требуется, как этого достичь, заставить поработать в классе. Порой приходится возвращаться к одному и тому же, выясняя, что мешало её успешности - невнимание ученика, проявленное при домашних занятиях или недостаточное разъяснение педагога.

Сосредоточенность внимания на отдельных частях и различных трудностях не снимает необходимости проиграть в целом. Это помогает уточнить место того или иного построения во всём произведении, что даёт более чёткими требованиями, предъявленными к исполнителю.

Постепенно на смену второму этапу в изучении произведения приходит третий. Но как упоминалось собиранию целого всегда сопутствует надобность в работе над различными моментами исполнения. Восприятие и проведение общей линии развития сочинения, понимание взаимосвязи и взаимодействия его основных частей, и создание ясного исполнительского плана таковы важнейшие предпосылки целостного исполнения. Приобретение учеником навыков работы над целостностью весьма важно. Учащийся более одарённый, обладающий хорошим «чувством формы» сам сделает в этом направлении многое, но ему нужно руководство педагога. Тем более оно необходимо учащимся с меньшими данными. От педагога требуются как конкретные указания, показа на фортепиано, так и главное - систематическое внимание к данной стороне развития учащегося.

Статичность исполнения, так же разорванность целого представляет собой самые распространённые общие недостатки исполнения. Причина их в значительной мере кроется в том что, учащийся плохо чувствует логику развития музыкальной мысли в произведении в целом и всё его развёртывание во времени. Между тем учащемуся необходимо не только помнить, но и уметь воплотить её в исполнении. Чем больше и разнообразнее произведение по кругу затрагиваемых настроений, образов, тем труднее учащемуся ощутить его общую основную линию. Помочь учащемуся в этом отношении может, воспитание в нём с начала обучения правильного восприятия музыки.

С первых лет учащийся должен приобщаться к пониманию того что, музыка всего произведения целенаправленна как мелодия в какой-нибудь фразе,

стремящаяся к своему опорному звуку. Осознанию учащимся этой общей целенаправленности способствует выявление в произведении «вершин» - его кульминаций. Они помогают объединить как бы тяготеющую к ним музыку различных построений произведения. Иногда эти кульминации и мало заметны для слушателя, но исполнитель их всегда должен ощущать.

При наличии в произведении ряда кульминаций следует обратить внимание на их соотношении по значимости: с требуемой рельефностью должна быть показана главная кульминация, подчиняющая себе остальные, представляющая собой подлинную «вершину» во время развития произведения. К ней надо уметь «подойти» и дать почувствовать её выразительное значение для всего произведения. «Слушатель устаёт, когда он слышит пианиста, у которого все эпизоды ровно высокие, напряжённые - это способствует тому что, и кульминация перестаёт действовать как кульминация, а только мучает своим однообразием. Кульминация тогда действительно хороша, когда она на своём месте, когда она является последней волной, «девятым валом», подготовленным всем предыдущим развитием», - говорил Игумнов.

Бывают случаи, когда в произведении нет достаточно ясных данных, позволяющих с определённой точностью указать на какое либо одно его построение, как на кульминационное. Однако при таких обстоятельствах следует предложить учащемуся убедительную трактовку, помогающую найти её логический центр, а следовательно уяснить и художественный смысл исполняемого.

Многоплановость структуры произведения требует от учащегося умения улавливать одновременно различные планы звучания. Понимание и целостность исполнения не могут быть достигнуты без правильного восприятия выразительного значения основных частей и закономерностей развития произведения - закономерностей, обусловленных формой. Воспринимаемые же в конкретном музыкальном произведении, они неотъемлемы от его содержания, от замысла автора, нашедшего выражение именно в данной форме. При ознакомлении с произведением складываются общие понятия о его форме, затем оно детализируется и как бы отходит на второй план, и вновь приобретает большую значимость уже при работе над исполнением. В любом произведении надо выяснить относительную законченность, и взаимосвязь его частей, показать художественный замысел каждой и в то же время её развитие.

Последний этап работы позволяет установить общий исполнительский план произведения. Говорить о каких-либо чертах этого плана можно лишь на конкретном примере. Как при разрешении относительно частных задач исполнения, так и в общем плане всё подчиняется содержанию и стилю произведения. Только самой музыкой могут обуславливаться те или иные моменты трактовки, применение любых доступных при игре выразительных средств, основные контуры исполнительского замысла, характерные особенности. Много в этом отношении выявляется в течение предшествующей работы, но данный период времени уточняется, как различные детали, так и ранее всего их общие черты.

Должен быть точно определён темп исполнения. При работе над произведением идущим в спокойном движении где нет узко технических трудностей, препятствующих игре в темпе, данная проблема возникает раньше, в

иных случаях значительно позже. Ещё не достаточно овладев техническими сложностями, учащийся проигрывает его в целом, может и сравнительно подвижно, но исполнение в темпе часто бывает не допустимо. Продолжая работу учащийся имеет возможность перейти к нужному темпу. Иногда учащемуся кажется, что произведение хорошо прозвучит во взятом темпе (быстрый, медленный), но более тщательный просмотр текста и объединение всех частей помогают уяснить что, какое либо построение теряет при данном движении свой выразительный смысл. В этих случаях следует показать учащемуся, почему его представление о темпе было ошибочным и установить с ним действительно верный темп. Определению его способствуют авторские указания. Темп исполнения не может быть абсолютно одинаковым, единственным для всех исполнителей, всегда возможны отклонение в ту или другую сторону. Однако понятие среднего темпа остаётся более или менее устойчивым. Руководствуясь этим темпом следует совместно с учащимся найти именно его темп исполнения удобный для данного учащегося, позволяющий ему свободно чувствовать себя во время игры.

Весьма важно чтобы, ребенок, верно воспринял основную временную единицу, определяющую ритмический пульс произведения. Ведь добываясь метро-ритмической точности какого либо эпизода приставляющего в этом отношении трудность для учащегося, не редко приходится дробить указанный размер на меньшие доли. К этому же приведёт и работа в медленном темпе. Между тем при надлежащем исполнении основная временная единица может ни только совпадать с помеченным в нотах размером, а даже объединить несколько долей в одну более крупную.

Часто педагогу приходится следить за выдерживанием одного темпа исполнения. Умея исполнять произведение в требующем темпе, учащийся систематически должен продолжать учить и проигрывать его целиком и в более медленном темпе. Это предохраняет произведение от «забалтывания», а кроме того будет способствовать закреплению в сознании учащегося общего плана исполнения. Медленное исполнение произведения, с соблюдением всех деталей исполнительского замысла, позволяет с определённой яркостью осуществить свои исполнительские намерения, и делает их для учащегося особенно ясными. Работа в медленном темпе не должна вести к потере учащимся представления о надлежащем движении. А такого рода явления важны при занятиях с малоподготовленными учащимися; запоминание нужного темпа и умение возвращаться к нему после медленной игры, могут быть связаны с затруднениями, требующими специального внимания педагога.

Работа над произведением часто бывает длительной, и это может привести к утрате учащимся интереса к изучаемому произведению. Педагогу следует учитывать возможность появления подобных настроений, и раскрывая перед учащимся те или иные выразительные особенности произведения, работая совместно над ним, помогать глубже почувствовать красоту исполняемого, одновременно стараясь привить любовь к самой работе за инструментом.

Преодоление трудностей изучаемого, достижение необходимой выразительности, должного темпа исполнения, далеко не всегда позволяют считать произведение выученным. Учащийся должен в него «выгратся»,

исполняя его целиком в требуемом темпе. Подобное «выгравание» нужно чтобы найти чувство особого «удобства» исполнения. Данное ощущение достижимо лишь в том случае, если мир образов произведения станет для учащегося особенно близким, родным и одновременно будет достигнута техническая свобода. Только при этих условиях учащийся может чувствовать себя уверенно. Эта работа всегда требует времени и тем больше, чем сложнее для учащегося произведение по замыслу.

Иногда полезно выучив произведение временно отложить работу над ним, а затем вновь вернуться к нему, и уже через некоторое время выносить произведение на эстраду. Такое возвращение способствует восстановлению свежести непосредственности его восприятия, облегчает достижения как технической свободы, так и яркости его исполнения. Основу яркости исполнения составляет вслушивание в музыку, понимание исполняемого произведения и яркое представление желаемого, причём представление не приблизительное, а конкретизированное в процессе всей предшествующей работы. Разрешая отдельные задачи, связанные с изучением произведения учащийся отчётливо представляет себе те или иные свои частные цели и слышит их. Конечно, долгое время при изучении самых различных произведений собственные намерения учащегося в той или иной форме будут подсказываться педагогом. В большей мере от педагога зависит, к какому представлению приведёт он учащегося. Но в этом и должно сказываться воспитывающее воздействие педагога. Важно чтобы учащийся принимал участие в самом становлении плана произведения, а механическое копирование показанного педагогом и игра под его диктовку принесёт лишь вред, и не будет способствовать развитию исполнительской яркости. И маленький учащийся, когда он играет уже выученное произведение, должен играть от себя, т.е. органически восприняв указания педагога, сроднившись с ними.

Если учащийся захочет сыграть вопреки сказанного педагогом - это очень хорошо и при возможности с такой трактовкой надо согласиться с учащимся или в противном случае убедить его почему, в данном эпизоде следовало бы отдать предпочтение другим краскам, др. темпу, и т. д. Учащемуся менее развитому, педагог должен проиграть тот или иной эпизод совсем по-разному. Спросить, как он хочет сыграть? Учащегося необходимо воспитывать в убеждении, что исполняя произведение он должен и может играть так, как ему хочется (только педагог должен вносить нужные коррективы).

Представление учащемуся большей свободы исполнения становится особенно необходимым по мере приближения к концу работы над произведением. Пора его тщательного изучения уже проходит и учащемуся надо дать возможность свободно исполнять. Он должен играть, думая о музыке, о своём исполнительском плане, его более ярком исполнении, а не указаниях педагога. При этом педагог может сделать отдельные замечания, но не препятствовать сложившемуся исполнительскому замыслу. Ограничиваясь не многими замечаниями общего порядка. Педагог должен позволить учащемуся стать «хозяином» своей игры. Для достижения яркости исполнения, развития самостоятельности, инициативы учащегося это не только полезно, но и необходимо. Если произведение ещё недостаточно выучено, лучше отложить

выступление, но не обременять учащегося множеством замечаний и указаний в последние дни.

Занимаясь с тем или иным учащимся, не обладающим исполнительской инициативой и яркостью воображения, требуется особенно внимательное отношение к подбору репертуара. Такому учащемуся лучше давать произведения наиболее доступные ему по содержанию, близкие по музыкальным образам, не трудные по фактуре и масштабам. Тогда скорее можно будет добиться активного восприятия произведения, выявления его отношения к исполняемой музыке и попыток создания собственного исполнительского плана. А совокупность данных моментов поможет достичь хотя бы относительной яркости и в самом исполнении.

Хочется напомнить, что успешность работы над произведением в значительной мере зависит от умения сочетать обучение пианистическим навыкам, собственно пианистическому мастерству с развитием у учащегося отзывчивости на музыку и яркости её эмоционального восприятия. Только воспитание учащегося, как музыканта, позволит для него сделать интересной работу над произведением, а это ведёт к достижению в ней подлинно художественных целей.

