

МБУ ДО "ДШИ имени А. П. Артамонова (№ 2)"

Доклад на тему:
«Работа над музыкальным произведением»

Автор: Преподаватель высшей категории
по классу фортепиано Наянова Е.В.

Ростов-на-Дону

2018

Содержание.

1. Введение. _____ стр.2
2. Основной раздел. Работа над произведением, как единый процесс
_____ стр.3
3. Заключение. _____ стр.11
4. Список литературы. _____ стр.12

Введение.

Работа с учащимися над музыкальным произведением очень многообразна. Её содержание определяется не только изучаемым произведением, но и возрастом, подвижностью, способностями и развитием учащегося. Многие также зависят от творческих взглядов и личных качеств педагога. Однако, несмотря на различия в деталях рабочего процесса отдельных преподавателей и их учащихся, представляется возможным выявить в нём общие моменты. При занятиях с определёнными учениками эти типовые моменты работы в каждом случае приобретают свои индивидуальные черты и особенности.

Работа над каждым произведением должна рассматриваться как одна из очередных (не финальных!) задач на всех этапах обучения. Цель, стоящая перед учащимися при изучении произведения – содержательное, яркое, технически совершенное его исполнение. Процесс создания исполнительского образа невозможен без учета национальных, жанровых особенностей сочинения, исторического своеобразия эпохи, в которую оно было создано, стиля композитора. Точность прочтения текста всегда нужна, но, передавая в своем исполнении тот или иной замысел композитора, учащийся должен выражать и свое отношение к исполняемому, выявлять свое понимание данной музыки. Изучаемое произведение должно вызывать в ученике ответные настроения, мысли, чувства. Столь активный «диалог» возможен 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 Г. Г. Нейгауз. Ученики должны с детства привыкать думать о музыке, об исполняемых произведениях, передавать их настроение, характер, отражая и свое отношение к исполняемому. Необходимо помнить о развитии интеллекта учащегося, пробуждать в нем фантазию, активное отношение к произведениям, которые ему приходится слушать, учить, играть. Учащиеся

должны понимать и изучаемые произведения, воспринимать, чувствовать их выразительность, красоту. В этом заключается одна из наиболее важных задач педагога, без чего не может быть достигнута содержательность исполнения. При занятиях с учеником разной одаренности помощь педагога будет различной. Иногда педагог может ограничиться двумя-тремя словами, определяющими характер, настроение исполняемого, в другом случае – возникает необходимость в более подробном рассказе о содержании сочинения. Надо подчеркнуть, что разучиваемое произведение должно быть доступно ученику, оно не должно превышать возможности ученика в отношении пианистических трудностей, масштаба и т. д. Но не менее важно, чтобы произведение по своему содержанию, по кругу образов было посильно для понимания учащегося. Иногда ученику поручают работу над произведением таким сложным по замыслу, что оно может быть доступно лишь взрослому. Пользы такая работа никогда не приносит, а часто оказывается вредной.

Работа над произведением, как единый процесс.

Работа над произведением представляет собой единый целостный процесс, но в нем можно выделить ряд ступеней, которые должны быть пройдены учащимися. При изучении произведения те или иные разделы работы не только неразрывно связаны между собой, но нередко совпадают и частично взаимодействуют. Начиная учить произведение, учащийся получает представление о музыке, которую еще не знает, схватывает в общих чертах содержание произведения, его настроение, наиболее характерные особенности, форму. Педагогу целесообразно самому сыграть это произведение и заострить внимание ученика на основных выразительных средствах, направить соответствующим образом мышление ученика, заранее рассказать о произведении и его авторе. Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному изучению текста. Грамотный, музыкально осмысленный разбор закладывает основу для дальнейшей правильной

работы. Воспитание внимательного отношения к тексту еще при разборе должно переходить далее в тщательное выполнение всех встречающихся в произведении авторских указаний. Разбирать произведение обычно лучше всего по относительно небольшим законченным построениям, дольше останавливаясь на каких-либо трудностях. Особого внимания требует при этом метроритмическая точность. При разборе произведения сначала необходимо добиваться сравнительной полноты звучания и хорошо контролируемой устойчивости звукоизвлечения. На данной стадии работы еще нельзя говорить об игре в надлежащем темпе, динамических нюансах, агогике, педализации, однако точность прочтения нотных знаков, тщательность в метроритмическом отношении, артикуляция, аппликатура, фразировка должны соблюдаться. Необходимо следить при разборе произведения, чтобы учащийся видел начало каждой фразы, ощущал ее вершину и окончание. Часто, учащиеся не успев дослушать фразу, переходят к следующей, не слышат цезур между ними. Причина заключается в непонимании значения «дыхания» в музыке. Между тем роль его велика. По словам А. Б. Гольденвейзера «Живое дыхание, которое является нервом всякого выразительного исполнения, должно быть неотъемлемым свойством и фортепианного исполнения». Разобрав текст, учащийся должен направить свое внимание на преодоление тех или иных трудностей, встречающихся в произведении, работать над отдельными его частями, различными деталями, что и составляет второй этап работы изучения произведения. Нельзя заранее предугадать, над чем ученику придется работать – все зависит от конкретного изучаемого произведения. Часто в первую очередь следует позаботиться о плавности и напевности звучания. Перед учеником могут встать задачи технического порядка, связанные с достижением быстроты, ловкости движений и соответствующего качества звучания. Необходимо будет продумать и окончательно установить аппликатуру, уточнить или наметить педаль. Большое место займет работа над фразировкой, артикуляцией, ритмической точностью и выразительностью. Важно, чтобы

работая над этими задачами, учащийся подчинял эту работу музыкальному содержанию и логике развития произведения. Нередко учащиеся вместо того, чтобы серьезно заниматься, проигрывают один раз за другим все сочинение – от начала до конца, не задаваясь мыслью, зачем они так делают, или же «выколачивают» какую-либо деталь произведения, повторяют многократно и также плохо. Учащийся должен знать, что нельзя превращать работу в механическое, бессмысленное повторение произведения, или каких-то его частей, а относиться сознательно к занятиям на фортепиано, музыкально осмысливая свои действия. Ученику часто приходится работать над технически сложными для него произведениями, либо этюдами, преследующими специально технические цели. И в том и в другом случаях требуется игра в медленном темпе, часто сначала большим звуком, иногда даже преувеличенным с ощущением хорошей устойчивой опоры в пальцах.

Ученик будет неоднократно повторять какие-либо построения или отдельный пассаж и это необходимо, так как повторение даёт возможность «приладиться» к нужным движениям, способствует их автоматизации. Но и подобная работа требует ровности звучания, хорошего ведения звуковой линии. Даже в нетрудном произведении без слухового контроля нельзя добиться хорошего проведения мелодии, плавности сопровождения, нужной звуковой краски.

Основой понимания музыки является непосредственное эмоциональное восприятие произведения. Учащийся должен знать, что характерно для изучаемого произведения, какова его форма, что отличает те или иные его части, эпизоды, каково их выразительное значение. Навыки вдумчивой, созидательной работы прививаются учащемуся далеко не сразу. Длительное время ведущая роль в этой области принадлежит педагогу, подробно разъясняющему сущность той или иной задачи. Но при этом нужно заботиться о развитии самостоятельного мышления учащегося.

Важна последовательность в работе над произведением. Целесообразно останавливаться на самом существенном в данный момент для работы ученика и на этом заострить его внимание, сказать о недостатках в исполнении, которые должны быть преодолены в первую очередь. Нельзя загромождать сознание учащегося чрезмерным количеством разных требований и указаний, выполнимых лишь последовательно.

Показы педагога, подкрепляемые его объяснениями, должны обеспечить ученику возможность услышать требуемое в реальном звучании, закрепить его в своём представлении. В этом заложена своего рода движущая сила работы. Но зачастую одного представления бывает недостаточно и необходимы подробные указания педагога.

Если ученик работает над какой-либо трудностью технического порядка, ему надо помочь разобраться в структуре того или иного пассажа, рисунка фигурации, её гармонии, следует показать, как надо учить данное место, что от него требуется, как этого достичь, заставить поработать в классе, а на следующих уроках проверить усвоены ли указания, какова была домашняя работа.

Сосредоточенность внимания на отдельных частях и различных трудностях произведения не снимает необходимости его проигрывания целиком. Это помогает уточнить место того или иного построения во всём произведении, делает более чёткими относительно частные требования, предъявляемые к исполнителю.

Постепенно на смену второму этапу в изучении произведения приходит третий, но собиранию целого всегда сопутствует тщательная работа над различными частными моментами исполнения.

Статичность исполнения, разорванность целого представляют собой самые распространённые общие недостатки исполнения учащегося. Причина

их появления кроется в том, что ученик плохо чувствует логику развития музыкальной мысли в произведении в целом и его развёртывание во времени.

С первых лет занятий учащийся должен понимать, что музыка всего произведения так же целенаправленна, как мелодия в какой-либо фразе, стремящаяся к своему опорному звуку. Осознание учеником этой общей целеустремлённости способствует выявлению имеющихся в произведении «вершин» – его кульминаций. При наличии в произведении ряда кульминаций следует обратить внимание на их соотношение по значимости, должна быть показана главная кульминация, подчиняющая себе остальные. К ней надо уметь подойти и дать почувствовать её выразительное значение для всего сочинения. «Слушатель устаёт, когда он слышит пианиста, у которого все эпизоды равно высокие, напряжённые, – говорил К. Н. Игумнов. – Это способствует тому, что и кульминация перестаёт действовать как кульминация, а только мучает своим однообразием».

При ознакомлении с сочинением складывается общее понятие и о его форме. Затем оно детализируется, иногда как бы отходит на второй план и вновь приобретает большое значение уже при работе над исполнением всего сочинения.

В любом произведении надо выявить законченность и взаимосвязь основных его частей, показать музыкально-художественный смысл каждой, в тоже время ощутить единство целого, его развития. Например, ученик встречается с пьесами, написанными в простой трёхчастной форме. В связи с этим необходимо говорить о характере первой части, отмечать её конец, указывать на нередко ярко контрастное содержание середины и возвращение к музыке, встречавшейся в начале. Следует направить внимание ученика на последнюю часть пьесы, выявить какие-либо новые по смыслу моменты, чтобы ученик смог увидеть в третьей части развитие мысли, почувствовать завершение пьесы.

Более серьёзные задачи стоят перед учеником в сочинениях крупной формы – сонатах, рондо, вариациях и других. В экспозиции любого сонатного аллегро учащемуся должны быть показаны все основные темы, найдены и выявлены их наиболее типичные особенности. С этими же темами исполнитель встречается и в разработке. Надо помочь ученику понять выразительный смысл противопоставления в разработке тех или иных музыкальных образов, подчеркнуть направленность развития музыкальной мысли, подвести к должному восприятию репризы. В репризе следует подчеркнуть появившиеся в ней новые черты, почувствовать другую ладотональную окраску тем побочной и заключительной партий. Необходимо дать услышать в своём исполнении имеющиеся в репризе иные по сравнению с экспозицией выразительные детали. Это помогает воспринять репризу как результат предшествующего развития.

При работе над произведением вариационной формы необходимо как можно более убедительно, законченно, рельефно сыграть тему, она должна ясно запечатлеться в памяти слушателя. Каждая вариация обычно имеет только ей свойственный облик, надо суметь выявить его, показать тему именно в данном аспекте. Но нельзя забывать, что отдельная вариация не является самостоятельным сочинением: обогащая представление о целом, она занимает в нем определённое место, подчиняясь единству общего замысла. Чувство меры требуют цезуры между вариациями. Цезура должна позволить дослушать только что отзвучавшую вариацию и переключиться на следующую, но и в тоже время не разорвать целое.

Правильное восприятие формы произведения важно при работе и над полифонией. Несмотря на обязательность точного голосоведения, выявления темы, интермедий и т. п., любая fuga не будет понятной, если учащийся не почувствует значения каденционных оборотов, завершающих её части, выявляющих стройность в развитии сочинения и помогающих созданию общего исполнительского плана.

Работая с учеником над каким-либо концертом, педагог может встретиться с тем, что в tutti учащийся будет видеть для себя отдых, после которого он сможет сыграть следующее построение. Во избежание этого надо уделить время исполнению всего произведения (с аккомпанементом, включая все оркестровые эпизоды), научить понимать, слушать целое, хотя и распределённое между партиями солиста и оркестра, всегда представлять себе их выразительное значение.

Последний этап работы позволяет окончательно установить общий исполнительский план произведения. В этот период должен быть точно определён и темп исполнения. Определению его способствуют авторские указания, понимание характера, настроения произведения в целом и его основных частей, внимательное отношение ко всему тексту и правильное представление о стиле сочинения. Темп исполнения любого произведения не может быть абсолютно одинаковым для всех исполнителей, всегда возможны отклонения в ту или иную сторону. Однако понятие среднего темпа, требующегося в данном сочинении, обычно остаётся более или менее устойчивым. В каждом отдельном случае следует совместно с учащимся найти именно его темп исполнения, удобный для данного ученика, позволяющий ему свободно чувствовать себя во время игры. Часто педагогу приходится следить за выдерживанием одного темпа исполнения, при этом необходимо добиваться сначала темпового единства в пределах основных частей произведения (например, в экспозиции, разработке, репризе), а затем уже переходить к целому. Умея исполнять произведение в требующемся темпе, учащийся систематически должен продолжать учить его и проигрывать целиком в более медленном темпе, это предохранит сочинение от так называемого «забалтывания», а кроме того, будет способствовать закреплению в сознании учащегося общего плана исполнения.

Преодоление трудностей изучаемого, достижение необходимой выразительности, должного темпа исполнения далеко не всегда позволяют

считать произведение выученным. Как принято говорить, ученик должен в него хорошо «выгратся», исполняя его целиком и в требуемом темпе. Подобное «выгрывание» нужно, чтобы найти чувство «удобства» исполнения. Лишь тогда оно может считаться готовым к исполнению на эстраде.

Иногда полезно, выучив произведение, временно отложить работу над ним, а затем вновь вернуться к ней и уже через некоторое время выносить исполнение на эстраду. Такое возвращение к сочинению способствует восстановлению свежести, непосредственности его восприятия, облегчает достижение как технической свободы, так и яркости его исполнения.

Нередко приходится слышать про того или иного учащегося: «он сыграл бледно», «по-ученически», то есть он как будто бы выполнил все указания, но либо ему не были ясны исполнительские намерения, либо он не сумел сделать их понятными для слушателя. Врождённая исполнительская яркость – признак одарённости, но она свойственна далеко не каждому. Но педагог может добиться положительных результатов в данном направлении. Путь к этому лежит через развитие у учащегося подлинного интереса к музыке и к изучаемым произведениям. Основу яркости исполнения составляет вслушивание в музыку, понимание исполняемого произведения и ясное представление желаемого, причём представление конкретизированное в процессе всей предшествовавшей работы. Воспитание у ученика исполнительской воли, яркости представления целей неразрывно связано. Важно, чтобы ученик принимал участие в самом становлении плана исполнения произведения, а не приучался бы механическому, бессмысленному копированию показанного педагогом. Подобная работа принесёт вред и не будет способствовать развитию исполнительской яркости. Ученик, играя выученное произведение, должен играть его «от себя», то есть восприняв указания педагога, сроднившись с ними. Предоставление учащемуся большей свободы исполнения становится

особенно необходимым по мере приближения к концу работы над произведением. В этот период он должен играть думая о музыке, о своём исполнительском плане, его наиболее ярком воплощении, а не о тех или иных указаниях педагога.

Заключение.

Работа с учащимися, не обладающими исполнительской инициативой и яркостью воображения, требует особенно внимательного отношения к подбору репертуара. Такому ученику лучше всего давать произведения, наиболее доступные ему по содержанию и близкие по музыкальным образам, нетрудные по фактуре и масштабам. Тогда скорее можно будет добиться активного восприятия произведения учащимся, выявления его отношения к исполняемой музыке и попыток создания собственного исполнительского плана. А совокупность данных моментов поможет достичь хотя бы относительной яркости в самом исполнении.

Успешность работы над произведением в значительной степени зависит от умения сочетать обучение пианистическим навыкам, пианистическому мастерству с развитием у учащегося эмоциональной отзывчивости на музыку и яркости её эмоционального восприятия. Только воспитание ученика как музыканта позволит сделать для него интересной работу над тем или иным произведением, а это приведет к достижению в ней подлинно художественных целей.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. Изд. 4. СПб.: Лань, 2018.
2. Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. М.: Музыка, 1975.
3. Коган Г. Работа пианиста. М.: Классика-XXI, 2004
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 6. М.: Планета музыки, 2017.
5. Хольцвейссиг К. Разные стадии работы над произведением / Ребенок за роялем: сб. ст. М.: Музыка, 1981.
6. Щапов А. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. М.: Классика-XXI, 2001.