

**МБУ ДО «Детская музыкальная школа мкр. Юбилейный»
г.о. Королев Московской области**

Методический доклад.

**«Методы работы по разучиванию нотного текста
в классе фортепиано»**

Докладчик:

Муратова Л.В.

2016г.

Работа педагога в музыкальной школе очень сложна: он имеет дело с учениками самой различной степени одаренности, ему приходится развивать сложнейшие исполнительские навыки, укладываясь в жесткую норму времени занятий. Он должен обладать не только глубокими знаниями, но и очень высокой техникой педагогической работы: уметь правильно подходить к каждому ученику, учитывая его индивидуальные способности, находить правильное решение того или иного вопроса в самых различных ситуациях, уметь предельно целесообразно использовать ограниченное время урока, так, чтобы успеть и проверить итоги домашней работы ученика, и дать ему четкие, запоминающиеся указания, и успеть оказать необходимую помощь в работе над музыкальным произведением.

От педагога – музыканта требуется постоянная отзывчивость на художественное содержание музыкальных произведений, над которыми работает ученик, творческий подход к их трактовке и способам овладения их специфическими трудностями. Педагог должен уметь каждый раз свежими глазами взглянуть на художественное музыкальное произведение, проходимое учеником. Даже в тех случаях, когда трудно найти новую деталь трактовки в давно знакомом произведении, – почти всегда есть возможность, основываясь на предыдущем опыте, внести те или иные улучшения в процесс освоения этого произведения учеником, ускорить овладение его трудностями, – и тем самым сделать работу интересной и для себя, и для ученика.

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.

Первый прием.

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.

Второй прием.

Работа над музыкальным произведением начинается с тщательного разучивания нотного текста в медленном темпе.

Интересно следующее высказывание, относящееся к стадии разбора текста у Константина Николаевича Игумнова: “В разбор текста надо вложить все свое внимание, весь опыт своей жизни”.

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 лучше 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.

Средний этап работы над произведением.

Третий прием.

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. 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.

С самых первых уроков при работе над музыкальным произведением надо прививать ученику элементы грамотного музыкального мышления. Обсуждать с ним строение музыкальной фразы, в которой должна быть своя смысловая вершина и вокруг которой группируются окружающие звуки, объединяя их в одну музыкальную мысль. При разучивании музыкального произведения так же важен ритмический контроль, развивающий чувство единого дыхания, понимания целостности формы.

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 “держат” 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*.

Так же полезно считать вслух при выполнении и артикуляционных обозначений.

Поскольку, к примеру, *non legato*, *staccato*, *staccatissimo* предполагают определенную длительность, то с помощью счета вслух нетрудно выдержать звук ровно столько, сколько нужно. Ведь известно, что малейшая неточность в исполнении артикуляции может исказить не только характер, но и стиль произведения.

Выразительные возможности пианистической артикуляции не ограничиваются только *legato*, *non legato*, *portato*, *staccato*. Имеются всевозможные промежуточные формы туше – *tenuto*, *mezzo staccato* и др. Даже одни и те же артикуляционные обозначения могут в различных случаях по-разному исполняться. К примеру, *staccato* учащиеся большей частью исполняют довольно остро, срывая руку снизу вверх, в то время как *staccato* может быть длинным или коротким, острым или мягким, более легким и, наоборот, более тяжелым, *non legato* может быть выделенным, подчеркнутым

или легковесным, мягким. В каждом случае требуется соответствующий прием игры.

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 результате форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что приведет к цельности композиции. Нельзя оставить без внимания и овладение педальной нюансировкой. Педагог должен постоянно обращать внимание на это, рекомендовать, к примеру, самостоятельно проставить педаль и в дальнейшем скорректировать и объяснить, почему предпочтительнее та или иная педализация. Главное – суметь избежать крайностей: слишком экономной, сухой и, наоборот, чересчур обильной педализации.

Ученик должен глубоко вникнуть и понять все авторские указания, касающиеся артикуляции, фразировки, штрихов, динамики, педализации и т.п. Все это в комплексе поможет ему раскрыть своеобразие стиля композитора и конкретного произведения.

Четвертый прием.

В начале разбора произведения технические приемы игры, движения надо заучивать в медленном темпе. Для того, чтобы хорошо развить двигательные 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.

Вот почему, с моей точки зрения, в любом случае важно тренировать “голову”. А делается это весьма традиционным способом: надо медленно или в среднем темпе (постепенно, по мере освоения материала, увеличивая его) проучивать технически трудные места до тех пор, пока они не станут получаться нужным образом. Особо трудные пассажи, где пальцы постоянно путаются и “заплетаются”, можно порекомендовать расчленять на достаточно мелкие фразы или интонации, и, последовательно осваивая их в умеренном темпе, делать небольшие остановки между ними, как бы пропуская “отставшую” голову вперед, ибо именно она должна вести за собой пальцы, посылая им “команды”, а не плестись вслед за ними. Иногда эти остановки делаются с учетом принципа позиционности (по аппликатурному признаку).

Можно также расчленять пассажи на такты, если нет других ориентиров. Умение мысленно “проговаривать” каждый звук позволяет добиваться хорошей артикуляции при исполнении быстрой музыки.

Пятый прием.

Достигнув свободы исполнения в среднем темпе, приступаем к работе над звуком, хотя с первого же момента разбора произведения нужно обращать внимание на его качество. В данный период необходимо, используя те или иные приемы 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). По свидетельству М. Лонг, именно такое глубокое, но

мягкое нажатие клавиш пальцами было свойственно пианизму Клода Дебюсси.

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.

Играя кантилену, нужно мягко, но с нажимом переносить вес руки с одного пальца на другой, следя, чтобы каждый последующий звук возникал без “атаки”.

Работая с учеником над звуком, важно не только обращать их внимание на профессионально грамотное звукоизвлечение, но и воспитывать в них эстетическое отношение к звуку как носителю художественного образа. Исполнитель должен уметь выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные движения души. Этому нужно учить с малых лет. Ученик должен понимать разницу между понятиями: “веселье” и “радость”, “мягкая печаль” и “глубокая скорбь”, “тревога” и “смятение”, “смирненность” и “покорность” и т.д. Нужно учиться выражать все эти эмоции и состояния души с помощью характера звука.

Г.Г.Нейгауз писал: “Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного звука...со всеми изменениями силы...сможет 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 с 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”.

Шестой прием.

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 логический, 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.

Второй и четвертый способы, без сомнения, наиболее трудны и утомительны в умственном отношении; но зато они лучше способствуют развитию памяти и той весьма важной способности, которая называется “охватом”.

Я советую своим ученикам учить отдельно партию каждой руки наизусть, считаю, что такой способ дает возможность лучше прослушать и запомнить все голоса главные, второстепенные всю фактуру в целом. Применение такого метода избавляет также от неточностей, обеспечивает максимальное “самослушание”, самоконтроль, который способствует точному исполнению всех предписанных композитором указаний, без чего не может быть хорошего исполнения. С его помощью достигается более глубокое понимание содержания произведения во всех деталях.

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 ладотональности” или “с появления определенной фигуры 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.

Умение играть с опорных пунктов без особого труда достигается в том случае, если ученик, научившись играть произведение целиком на память, не прекращает проигрывать на память и отдельные участки.

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, продолжая его изучение. Только таким путем можно глубоко вникнуть в музыкальное содержание произведения.

Седьмой прием.

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” (выражение Я.И.Мильштейна).

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.

В активной помощи педагога нуждается ученик и в процессе постижения и воссоздания агогики.

Приведу два варианта (или метода) работы в этом направлении:

- педагог дирижирует во время игры ученика, управляет темпом и одновременно направляет в ту или иную сторону агогические направления;
- педагог управляет темпом и агогикой игры с помощью совместного с ним исполнения, это позволяет “подсказывать” ученику и иные исполнительские приемы – артикуляционные, динамические, звуковые. Обычно ученик мгновенно воспринимает намерения педагога, подчиняясь его воле, “идет за ним”, следит за приемами, движениями рук и пальцев педагога и одновременно исправляет свои недостатки и нередко с помощью внешнего подражания ученик

достигает главного – хорошего звука. Этот метод весьма эффективно помогает в постижении содержания музыки во всех его деталях, а также в приобретении исполнительской свободы.

Далее, занимаясь дома, без помощи педагога, ученик постепенно достигает самостоятельности, овладевает навыками самовыражения. Идя сначала по пути подражания, он начинает вносить в игру и свое, проявляя инициативу в осуществлении собственных художественных намерений, это позволяет развивать у ученика чувство меры и прививает художественный вкус.

Убедившись в том, что ученик достиг определенной исполнительской свободы, педагог должен отойти в сторону, дав возможность играть самостоятельно и желательно целиком все произведение, не останавливая, не прерывая игру. При этом он не должен переставать следить глазами по нотам за точностью исполнения.

Заключительный этап работы над произведением.

Задачи заключительного этапа состоят в том, чтобы добиться:

- а) умение играть произведение совершенно уверенно, убежденно, убедительно;
- б) 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 логических 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.

Заключение

Роль педагога в процессе разучивания музыкального произведения огромна. Участие его должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента выхода ученика на сцену. Во время занятий педагог, сидя рядом, должен тщательно следить за его игрой, обращая внимание ученика 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.

Работа над музыкальным произведением не имеет предела. Она продолжается и после концертного выступления. Навыки для публичных выступлений приобретаются как в условиях классных и домашних занятий, так и на концертной эстраде. Следует постоянно напоминать ученику, что концертная обстановка требует полной сосредоточенности. Это одно из самых важных условий для преодоления волнения. В заключении хочется предложить схематичную последовательность в работе над музыкальным произведением, предполагая, что она не единственная и абсолютная.

Список литературы

1. *Баренбойм Л.А.* За полвека / Очерки. Статьи. Материалы. – Л.: Советский композитор, 1989. – 368 с.
2. *Мндоянц А.А.* Очерки о фортепианном исполнительстве и педагогике. – М.: Изд.ЦМШ при МГК им. П.И.Чайковского, 2005. – 86 с.
3. *Седрабян Л.М.* Техника и исполнительские приемы фортепианной игры: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности “Музыкальное образование”. – М.: Изд. ВЛАДОС- ПРЕСС, 2007. – 94 с.
4. *Цыпин Г.М.* Обучение игре на фортепиано: Учебное пособие для студентов пед. институтов по спец. “Музыка и пение”. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
5. *Щапов А.П.* Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. – М.: Классика-XXI, 2001. – 176 с.
6. Г.Г.Нейгауз . «Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога». – М.: Классика XXI, 199911
7. К.Н. Игумнов «Проблемы исполнительства». //Сов. искусство, 1932.
8. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. М.:Музыка, 1986