**ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ**

***Миллина Ольга Александровна, преподаватель ГПОУ ТО «Новомосковский музыкальный колледж имени М.И. Глинки»***

Работа студента в музыкальном колледже над музыкальным произведением чрезвычайно многообразна. В значительной мере она зависит от самого произведения - сложности его содержания, собственно пианистических трудностей. Кроме того, приёмы и всё течение работы связаны с возрастом и психологией учащегося, его одарённостью, уровнем музыкального и общего развития, творческими взглядами и индивидуальностью педагога. Однако, как и обычно, эту работу объединяют и определяют характеризующие её общие положения, отражающие основные принципы фортепианной педагогики.

Изучение произведения представляет единый целостный процесс; вместе с тем в нём можно наметить этапы, деление на которые весьма условно, так как на практике они не только неразрывно связаны между собой и не могут быть точно разграничен, но нередко совпадают или частично взаимопроникают.

Творческий процесс работы над музыкальным произведением рассматривался в трудах многих выдающихся деятелей фортепианного искусства А. Вицинского, С. Е. Фейнберга, А.Г.Щапова, Б. Милича и других. В основном этот процесс подразделялся на три этапа, в современной методологии говорится о четырех этапах. Карл Черни называл эти этапы «разбором, техническим освоением, художественной отделкой», А.П. Щапов характеризовал их как начальный, «ранний серединный», «поздний серединный», заключительный; Г. Гинзбург — «зарождение образа, элементарная работа, приспособление»', А. Вицинский - первоначальное формирование музыкального образа, техническое овладение произведением, исполнительская реализация музыкального образа.

В своей работе мы остановимся на рассмотрении четырёх этапов работы над музыкальным произведением: ознакомлении с произведением и его разбор, работы над деталями, "собирание" всех разделов произведения в единое целое и подготовка подготовки пьесы к сценическому воплощению.

**Первый этап - ознакомление с произведением и его разбор.**

Общую задачу пианистического обучения можно определить как развитие у студента любви к музыке, способности к эмоциональной отзывчивости на музыкальное произведение, яркости их восприятия и обеспечения всесторонней музыкальной подготовки, которая позволила бы исполнять сочинения самых разных стилей и жанров, раскрывая перед слушателем их художественное содержание. Развить у студента способность к такому пониманию музыки педагог сможет лишь в том случае, если на протяжении всех лет занятий будет серьёзно работать в этом направлении и не допустит бессмысленного исполнения. Поэтому задача педагога музыкального колледжа продолжить воспитание музыкального вкуса, умение уловить музыкальное настроение, увидеть наиболее характерные его черты и понять содержание, то есть продолжать всю ту работу, которая была проделана с учеником за годы обучения в музыкальной школе.

Ознакомление с произведением очень важный для студента момент. На этапе ознакомления с произведением цель педагогической деятельности состоит в развитии синтетического мышления студента, формировании установки на создание первоначального образа пьесы, что потребует расширения интеллектуального фона студента и обогащения их музыкального багажа.

Первый этап работы над пьесой ставит перед собой выполнение следующих задач: осознать контуры звуковой формы (высотность, ритмика); прочитать и осмыслить ремарки; проанализировать основные технические моменты (аппликатура, штрихи); обнаружить наиболее заметные элементы выразительности; осознать целостность содержания пьесы на основе музыкально-теоретического анализа.

Знакомство ученика с произведением следует проводить с помощью следующих методов:

* чтение с листа (эскизное проигрывание);
* краткий музыкально-теоретический анализ произведения;
* показ педагога.

Для выполнения такой работы необходимо вместе с учеником проследить ход становления авторской мысли, разобраться в логике ее развертывания. Огромную пользу во время таких предварительных просмотров принесет исполнителю краткий, лаконичный музыкально-теоретический анализ произведения, углубление которого будет далее продолжаться на всем протяжении работы над сочинением. Такой сжатый анализ будет способствовать быстрому ориентированию учащегося в контурах формы звукового полотна. Ознакомившись с произведением, студент приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Грамотный, музыкально - осмысленный разбор создаёт основу для дальнейшей правильной работы, поэтому его значение трудно переоценить. Время, занимаемое разбором, его музыкально-художественный уровень будут самыми разными для студентов различных степени музыкального развития и одарённости, но во всех случаях на данной начальной стадии работы не должно быть неряшливости. Внимательное отношение к тексту, фразировке, аппликатуре и динамике, то есть ко всем имеющимся авторским пометкам и указаниям - это основа успешного результата. При разборе не стоит устанавливать каких-либо точных указаний пользования педалью, хотя, конечно, студенты будут применять правую педаль, когда этого требует характер музыки.

Весьма важный вопрос - игра на память: она имеет существенное значение для достижения свободы исполнения. Вопрос о том, когда нужно умение играть произведение на память - в конце работы над ним или в начале - педагогами решается по-разному. Мне кажется, правы те, кто считают, что значительную часть произведения полезно знать наизусть ещё в начале изучения. Это нередко облегчает и ускоряет ход работы над сочинением, так как студент раньше приобретает ощущение эмоционального и физического удобства в исполнении. Если студент обладает неплохой памятью, то часто разбирая, он многое уже запоминает. Правильно разобранное произведение надо тотчас же доучить, а не ждать, пока оно "само" запомниться". Если человеку, когда он играет наизусть сказать - играй медленнее и ему сделается от этого труднее, то это первый признак того, что он, собственно, не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал её руками. Вот это " набалтывание" - величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться. С этими словами А.Б. Гольденвейзера нельзя не согласиться.

**Второй этап - работа над деталями.**

Цель второго этапа работы над музыкальным произведением подразумевает подробное изучение авторского текста. Скрупулезное изучение нотной записи проясняет процессы развития произведения, уточняет внутренне слуховое представление о каждой грани образа, учит понимать и ценить роль отдельных средств музыкальной выразительности внутри художественного целого. Всё это имеет своё выражение в детальной и общей проработке всех элементов исполнения - звучании инструмента, фразировке, динамике, аппликатуре и педализации. Основные условия успешности второго этапа заключаются в осмысленности занятий, умении слушать свою игру, представление конкретной звуковой цели, правильном определение трудностей и осознание первоочередных задач и их разрешение; контроль за качеством и подчинение музыкальному смыслу всякой технической работы.

В работе над звучанием инструмента:

* играя медленно, добиваться глубокого, насыщенного звучания (звук - мягкий, полный, сочный) и, конечно, задача преподавателя привить потребность в таком звучании, которое условно можно назвать естественным. Невольно возникает вопрос: почему же иногда учащиеся оказываются неподготовленными к такой работе над звучанием. В этом виноват, в первую очередь, педагог: он или недостаточно заботился о свободе и налаженности всего пианистического аппарата учащегося или же, вообще, упустил из виду эту задачу (одну из важнейших). Поэтому новому преподавателю (уже обычно в музыкальном колледже или в старших классах спецшкол) иногда приходиться ценой большого труда восполнять этот пробел в музыкальной и собственно пианистической подготовке студента: иначе у него «инструмент не будет звучать».

Работая над мелодией:

* учиться «слушать» вперёд, воспитывать ощущение единства звукового начала и физического прикосновения к клавишам (насыщенный звук при свободном аппарате).
* свободное владение пианистическим аппаратом во многом определяет достижение цели.

В работе над фразировкой

* ощущение направленности развития любого построения и умение довести его до вершины (не только на legato ,но и - non legato, и особенно при паузах);
* не упускать моменты разграничения (цезуры);
* внимательность к окраске звучания и проинтонированности мелодии;

В работе над динамикой:

* при forte рояль не должен кричать, а при piano звук не должен терять ясность;
* sf не должны быть жёсткими и резкими

В работе над аппликатурой:

* главное требование к аппликатуре - это удобство, то есть она должна быть такой, чтобы лучше выразить авторскую мысль (художественное значение аппликатуры);
* умение объяснить целесообразность выбранной аппликатуры

В работе над педалью:

* внимание к чистой педали;

Основная предпосылка правильного использования педали - это умение слышать себя и иметь точное представление нужного звукового образа. Лучше "скупая", чем - «излишняя».

Техническое овладение произведением включает в себя: преодоление трудностей не связанных с быстрым темпом исполнения («приладиться»), техническая работа, подготавливающая студента к нужному характеру звучания, и единое целое и подготовка пьесы к сценическому воплощению особенно, быстрому темпу исполнения.

Освоение технических трудностей всегда связано с тем, чтобы не только найти нужные для исполнения пианистические движения, но и «приладиться» к ним: они должны стать для студента удобными. «Из дурного не может выйти хорошего,- писал С. Е. Фейенберг, - Сколько раз не повторять какое - либо трудное и неудобное место в пьесе и этюде, если при этом сохраняется неловкость движения и неточность, такая тренировка может быть только вредна. При таком способе плохое исполнение входит в привычку и приводит к серьёзным недостаткам пианизма»

Исполнение в быстром темпе невозможно без автоматизации движений; овладение ими, приобретение нужной ловкости, быстрая двигательная ориентация на клавиатуре требует большого внимания и многолетних занятий.

Раскрыть творческие возможности студента, развить эмоциональное отношение к исполняемому - серьёзная и важная задача. Весь ход работы над произведением - это процесс обучения исполнению, в котором музыкальное осмысление сочетается с эмоциональностью восприятия.

**Третий этап - " собирание" всех разделов произведения в единое целое.**

Цель третьего этапа достижение целостности исполнения произведения, объединение выученных деталей в цельный организм.

Задачи: развить навыки перспективного слухового мышления и антиципации (умение представлять результаты своего действия еще до его осуществления); достичь гладкого и незатрудненного исполнения (и по нотам, и на память): преодолеть двигательные трудности; сцепить игровые образы; углубить выразительность игры; уточнить звучность (распределить силу звука, педализацию); уточнить ритмику, добиться единства темпа.

Анализ является неотъемлемой стадией работы музыканта над оформлением звукового образа. Он способствует формированию в осознании исполнителя ясных и четких слуховых представлений о деталях произведения. На основе этих представлений пианист постигает ближайшие логические связи сочинения. Далее благодаря длинному слуховому мышлению студент начинает охватывать более далекие смысловые соотношения. Он постепенно начинает предвосхищать, прогнозировать наступление того или иного фрагмента произведения, что свидетельствует об овладении навыками антиципации, то есть умением представлять результаты своего действия еще до его осуществления.

Для решения поставленных задач используются следующие методы работы: пробные проигрывания пьесы целиком; занятия «в представлении»; дирижирование; сопоставление между собой небольших отрезков музыки из разных частей; многократные повторения; постепенное удлинение музыкальной мысли; варианты (ритмические, силовые, артикуляционные).

Пробные проигрывания позволят исполнителю определить пропорции деталей сочинения в целостном полотне и откорректировать их между собой. Благодаря пробным исполнениям пианист сможет выявить степень логичности переходов между построениями, устранить неточности ритмического становления музыки, динамического развертывания исполнительского образа. Пробные исполнения позволят обнаружить технические недостатки игры.

Необходимо сочетать пробные проигрывания целиком с непрекращающимся углубленным трудом над деталями и частями произведения.

Помимо пробных исполнений произведения целиком , одним из звеньев в овладении формой сочинения должны стать занятия музыканта без инструмента, работа «в уме», «в представлении» . К. Лаймер считал, что отстранение от реальных, игровых проблем, отключение пальцевых (мышечных) автоматизмов приведет к активизации фантазии музыканта. Й. Гофман говорил, что этот метод необходим для того «чтобы вновь достигнутые результаты... могли созреть в мозгу и как бы войти в вашу плоть и кровь».

Методика формирования навыка исполнения произведения вне опоры на реальное звучание должна быть построена исходя из уровня индивидуальной подготовки студента, и носить характер постепенно возрастающей сложности. Вначале это будут представления небольших произведений, затём более крупных разделов, вплоть до объединения частей в цикле. «Дирижерский» метод работы является уникальной формой занятий, так как позволяет объять все произведение «одним, круговым движением, непрерывной дуговой нитью». Такой охват поможет музыканту передать безостановочность течения звукового потока, что, несомненно, будет способствовать стройности формы произведения. Иными словами, дирижерский метод поможет выявить степень овладения учеником навыками горизонтального мышления и антиципации. Особое значение приобретает дирижирование при организации временной структуры пьесы, в укреплении чувства ритма музыканта. Дирижирование поможет музыканту услышать тишину, превратить «беззвучие» в музыку.

Сопоставление между собой выхваченных небольших отрезков музыки из разных частей способствует достижению единства темпа.

Методы многократных повторений и постепенного удлинения полезны в работу над виртуозными разделами произведения. Метод «постепенного удлинения» имеет две разновидности: постепенное удлинение «влево», например, присоединение к последнему звену пассажа последовательного одного, двух, трех и т.д. предыдущих звеньев; постепенное удлинение «вправо», например, присоединение к начальному звену пассажа последовательно одного, двух, трех и т.д. дальнейших звеньев. Вторая разновидность значительно более распространена в практике, чем первая, однако первая, будучи для ученика более трудной, часто дает больший эффект.

В плане закрепления технической работы на 3 этапе может сыграть большую роль применение " метода вариантов» в его различных видах.

В практике широко распространены: «ритмические варианты», применяемые при проработке звуковых линий из ровных мелких длительностей; силовые варианты, например, замедленная игра ровным forte или (реже) предельно слабым звуком, или варьирование нюансировки (в этюдах), или варьирование относительной силы голосов (в полифонии) и т.п.; артикуляционные варианты, например, игра non legato или staccato взамен legato.

Используя в работе перечисленные выше методы, необходимо учитывать рекомендации данные С. Е. Фейнбергом: «Упражнёние приносит пользу, если оно связано с концентрированным вниманием. Оно бесполезно и даже вредно, если учащийся невнимателен и рассеян и кое-как дотягивает положенные ему два часа экзерсисов.

**Четвертый этап - подготовка к сценическому выступлению.**

Цель заключительного этапа работы музыканта над произведением состоит в достижении уровня «эстетической завершенности» интерпретации.

Охват формы возможен лишь в том случае, если музыкант сможет подняться над реальностью и превратиться из непосредственного участника событий в режиссера музыкального действа. Такой подход к форме позволит исполнителю достичь в интерпретации равновесия между интеллектуальным началом и силой непосредственного чувства, добиться необходимого соотношения между рационально-логическим и эмоциональным.

Таким образом, на этапе подготовки пьесы к сценическому воплощению ставятся следующие задачи: совершенствовать способности ученика к синтезированию; играть пьесу совершенно уверенно, убежденно, убедительно; играть пьесу в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

Достигнуть этого возможно благодаря дальнейшему укреплению навыков перспективного слухового мышления и антиципации, с помощью следующих методов:

* исполнение произведения целиком, приобретающий характер сценического выступления;
* занятие в представлении;
* «концертные проигрования, растянутые во времени».

Игра целиком перед воображаемыми зрителями укрепляет не только горизонтальный слух исполнителя (перспективное мышление), но и умение создавать предваряющее слуховое представление (навык антиципации).

Исполнение произведения от начала до конца укрепляет слуховое внимание музыканта и в первую очередь такое его качество, как сосредоточенность. Способность концентрироваться на исполняемом позволяет инструменталисту с помощью активного слухового контроля объективно оценивать реальное звучание и корректировать исполнение в желаемом направлении.

На заключительном этапе большое значение имеет метод «концертных проигрований, растянутые во времени», как всей пьесы в целом, так и отдельных эпизодов частей. Это значит, что проигрывания следуют одно за другим не сразу, а через некоторый промежуток времени, достаточный для того, чтобы непосредственные следы от игровых ощущений успевали сгладиться и, таким образом, следующее проигрывание происходило бы опять как бы «заново», то есть носило характер «первого», а не «второго» проигрывания. В промежутках можно проигрывать другие эпизоды пьесы или же производить текущую работу над другими пьесами.

Регулярная тренировка синтетической способности, осуществляемая на заключительном этапе работы над произведением с помощью методов исполнения целиком и занятий в представлении, приводит к рождению в сознании ученика «свернутой» (сжатой) модели интерпретации. Эта модель хранит в себе звуковой эталон формы пьесы и необходимый для его воплощения на инструменте арсенал пианистических движений. Под контролем творческого сознания музыканта такая модель способна развернуться в выстроенное повествование, отражающее логику становления художественной идеи произведения. Исполнительская яркость - признак одарённости. Если этого качества у студента - нет, то этому нужно учить и развивать как можно раньше. Эмоциональное отношение к музыке и внутренняя творческая свобода - это те качества, которые способствуют развитию исполнительской яркости. Нужно чаще выступать на эстраде и тогда концертное выступление перестаёт быть чем-то исключительным.

Удачное, яркое, эмоционально наполненное и в то же время глубокое продуманное исполнение, завершающее работу над произведением, всегда будет иметь важное значение для студента, а иногда может оказаться и крупным достижением, своего рода творческой вехой на определённой ступени его обучения.

**Заключение**

Приведенные методы работы следует рассматривать как примерный образец, отталкиваясь от которого каждый педагог должен сделать свою личную схему, согласованную с его педагогическим опытом и конкретизировать соответственно особенностям каждого студента и стадии его развития.

Ни одна из рассмотренных здесь установок и форм работы не будет учеником прочно усвоена, если он не будет достаточно часто практиковаться в ней на самом уроке под наблюдением педагога. Формирование ясной и достижимой цели - это основа достижения удачного и желаемого результата. Благодаря исключительному разнообразию и неисчислимому множеству ценных в художественном отношении произведений, фортепианная литература представляет педагогу широкие возможности для полноценной работы со студентами.

**Литература:**

1. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением.

2. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой: уч . пособие. - М.: «Советский композитор», 1986.

3. Психологический анализ. - М.: Классика-XXI, 2003. - 100 с.

4. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. 4-е изд. М.,1981.

5. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика-XXI, 2002. - 192 с.

6. Каузова А.Г., Николаева А.И. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. ТЗЗ пособие

для студ. высш. учеб, заведений. - М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2001 -316 с.

7. Коган Г. У врат мастерства. - М.: Классика-XXI, 2004. - 136 с.

8. Корто А. О фортепианном искусстве. Статьи, материалы, документы. М., 1965.

9. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. - М.: Классика-XXI, 2002. - 120 с.

10. Милич Б. Воспитание ученика пианиста. - М.: Кифара, 2002. - 184 с.

11. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.-Л., 1964.

12. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. - М.: Классика-XXI, 2001. - 340 с.

13. Хохрякова Г. Фортепиано: возможно ли обучение без мучения? - на правах рукописи, 1998. - 62 с.

14. Щапов А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. - М.: Классика-XXI, 2001. - 176 с.