ОБЛАСТНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

«СУДЖАНСКИЙ ТЕХНИКУМ ИСКУССТВ»

Отделение **«**Фортепиано»

**МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД**

на тему:

**«РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО»**

Автор: Плетнёва Н.М.,

преподаватель

ОБПОУ «Суджанский

техникум искусств»

г. Суджа – 2018 г.

**РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ В КЛАССЕ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО**

Воспитать ученика хорошим музыкантом - основная задача, к которой стремится любой педагог. Обучение пианистов и не только пианистов в музыкальных учебных заведениях оставляет желать лучшего. Поступающие в музыкальный техникум играют программу иногда достаточно сложную и на неплохом уровне, но при дальнейшем обучении выясняется, что первокурсники совершенно не готовы к самостоятельной работе над произведением. Теоретические познания, полученные в ДШИ совершенно не соответствуют тому уровню, на который претендует исполняемая при поступлении программа. При наличии достаточных музыкальных способностей причины несамостоятельности учащегося по окончании учебного заведения чаще всего кроются в недостатках работы учителя. Чему же должен учить педагог своего ученика? Какие проблемы при воспитании музыканта должны стоять в центре внимания педагога как самые важные ? Этому посвящена книга профессора Российской академии музыки им. Гнесиных Б.Л. Кременштейн «Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано», которая положена в основу данного труда.

На протяжении тридцатилетней педагогической деятельности мне очень часто приходилось посещать ДШИ, с целью оказания методической помощи. Слушая выступления учащихся ДШИ разных классов, создавалось впечатление, что большинство детей, исполняя вроде бы эмоционально ту или иную пьесу, даже относительно ловко справляясь с техническими трудностями, не понимают то, что они исполняют. Было слышно, что педагог «хорошо» поработал, подготовил их к исполнению, но в них было что-то от роботов, какое -то механическое выполнение указаний, которые они честно выполняли. Музыка была мертва. При более близком знакомстве с учащимся мои ощущения от игры находили подтверждение. Дело в том, что учащиеся, исполняя произведение наизусть, не совсем понимали, что и о чем та или иная музыка. Не понимали структуру произведения, как оно сделано, что главное, где кульминация всего произведения, где местные кульминации, метро­ритмическую структуру, я уже не говорю о том, что они почти не реагировали на изменение гармонии, на интонирование, а, следовательно, мелодический рисунок становился мало выразительным. Вывод напрашивается сам собой: интеллектуальное начало у учащегося или мало развито, или вообще отсутствует. Это самая главная, на мой взгляд, причина отсева учащихся после четвертого, пятого класса. Дети сопротивляются, им становится не интересно выполнять непонятную для них работу.

**1**

В процессе ознакомления с работой ДШИ приходишь к заключению, что педагогическая деятельность преподавателей не соответствует тем задачам, которые поставлены перед ними. Вместо того чтобы с самых первых классов заниматься приобщением ученика к музыке - все внимание отдается профессиональным навыкам, причем занимаются одинаково со всеми учащимися, как с будущими профессионалами. Путем усиленной муштровке (кто поддается этому) и «натаскиванию» создается ложное впечатление об ученике, которое впоследствии приводит к разочарованию, как ученика так и педагога.

Наибольшее влияние на ученика оказывает педагог по специальности, с ним ученик имеет самое тесное общение, поэтому само преподавание должно быть творческим. Педагогу следует понять индивидуальность своего ученика и в зависимости от этого выбирать те или иные методы обучения. Педагог должен научить учащегося ставить перед собой конкретные задачи при работе над произведением и добиваться их осуществления. На начальном этапе занятий нужно, чтобы ученик играл, понимая смысл, следил за развитием музыкальной мысли, переживал ее эмоциональное содержание.

«Чувство и разум - непременные и главные движущие силы в работе музыканта »-Г.Г.Нейгауз. *Эмоциональность и интеллект* учащегося-важнейшие качества, которые нужно воспитывать в первую очередь. Развитие эмоциональности происходит через воспитание *умения слушать себя,* а становление интеллекта происходит через *познание закономерностей музыки.* Анализу этих ключевых проблем воспитания самостоятельности и посвящена эта работа.

Во введении к книге «Психология музыкальных способностей» Б.Теплов приходит к следующим выводам о природе муз. переживания:

1. « Музыкальное переживание по существу своему есть эмоциональное переживание; внеэмоциональным путем нельзя постигнуть содержание музыки. Понимание музыки, если под этим разумеется не только восприятие внешнего строения музыкальной ткани, всегда есть эмоциональное понимание.
2. Переживание музыки должно быть эмоциональным, но оно не должно быть только эмоциональным. Восприятие музыки идет через эмоцию, но эмоцией оно не кончается. В музыке мы через эмоцию познаем мир. Музыка есть эмоциональное познание.
3. Восприятие музыки во всей глубине и содержательности возможно только в контексте других, выходящих за пределы музыки средств познания. Мир муз. образов не может быть до конца понят « сам из себя»».

Наиболее эффективная форма переживания - исполнение. На начальных этапах обучения явно преобладает образно-эмоциональное восприятие музыки. На последующих этапах развития музыканта наряду с эмоциональным началом все больше развивается его интеллект, и роль сознательного элемента в отношении к музыке и в работе значительно повышается. Чем больше работает исполнитель над произведением и

**2**

сживается с ним, тем больше начинает интересоваться тем, как оно сделано композитором, какими средствами достигается такая выразительность и яркость в музыки, какими путями развиваются образы произведения. Г.Нейгауз не раз отмечал в занятиях с учениками: «чем глубже вникаешь в вещь, тем больше интересует эта «анатомия», тем больше занимает и восхищает мастерство автора».

В работе педагога роль интеллекта еще более значительна. Педагог всегда должен стремиться осознать то, что было почувствовано и найдено интуитивно при первом знакомстве с музыкой, он должен уметь сохранить остроту первого впечатления. Глубина и точность анализа помогают доказать правомочность исполнительского замысла данными текста. Чисто эмоциональное, но никак не обоснованное логическими доказательствами восприятие музыки при отдельных ярких удачах (эти удачи возможны, пока за ученика думает педагог) не может предохранить ученика от почти полной беспомощности в самостоятельной работе. В то же время излишнее многословие педагога его склонность все объяснить и подкрепить доказательствами тоже вредны, так как парализуют творческую инициативу учащегося.

В своей работе Самарий Савшинский говорит о следующих методах фортепианной педагогики: *метод подражания, метод эмоционально-волевого и интеллектуального воздействия.*

***Метод подражания*** обращается к пассивным способностям ученика: «на слух» и «с рук» педагога учащийся перенимает то, что тот играет и показывает. Этот метод применим в работе с начинающими детьми и в меньшей мере с начинающими взрослыми.

***Метод эмоционально-волевого воздействия*** можно назвать дирижерским. Такой метод предъявляет большие требования к инициативе ученика и возможен в тех случаях, когда достаточно развиты его исполнительский аппарат и сознание.

Противоположный метод *-интеллектуальный.* Он обращен к  
сознанию ученика. Он основан на вере, что все, относящееся к  
исполнительской технике в широком смысле этого определения, опирается  
на ряд закономерностей; что закономерности эти могут быть  
проанализированы, сформулированы и преподаны (начиная от элементов и  
кончая широкими обобщениями). Конечным стремлением

интеллектуального метода является научно обоснованная система «объективного обучения». Такой метод требует от ученика максимальной сознательности, активности и вернее других приводит к самостоятельности.

« В учащемся надо будить художественные потребности, указывать пути и средства для решения поставленных задач. Но не надо давать «рецепты» и объяснять то, что он в силах открыть сам. Лишь с менее подвинутыми и менее активными учащимися педагог должен на уроке искать пути и методы решения задачи. При этом нужно указывать не одно, а несколько решений, обосновав такую возможность...»-С.Савшинский.

**3**

Далее он пишет о том, что успех самостоятельной работы зависит от следующих условий:

заинтересованность учащегося;

2) его работоспособности и дисциплинированности, то есть воли и  
внимания;

1. правильно намеченного плана развития и обучения ( в соответствии с индивидуальными свойствами учащегося);
2. правильного выбора заданий;
3. четкости поставленных перед учеником задач;
4. диагноза причин встретившихся трудностей; 7)точности указаний на способы работы.» (С. Савшинский).

С самого начала обучения должна быть взята установка на музыкальное воспитание в самом широком смысле. Наиболее эффективными надо считать такие методы обучения, которые будут вызывать активность учащегося. Необходимо прививать интерес к музыке, развивать интеллект, а самое главное развивать четкие слуховые представления и приобретение самостоятельности в работе.

В начале обучения большую роль играет формальное выполнение учеником всех обозначений. В дальнейшем педагог по специальности должен помочь учащемуся найти определенный выразительный смысл в каждой смене гармонии , в изменении темпа или фактуры, в мелодическом обороте, в штрихах, в особенностях формы. Прочесть муз. содержание пьесы - значит почувствовать характер музыки, и все детали текста воспринимать, как носителей этого характера - содержания. С течением времени ученик все больше узнает о значении написанного, все глубже может постигнуть смысл того, что он видит в нотах. Немаловажную роль в этом постижении играет изучение музыкально-теоретических дисциплин: элементарной теории, гармонии, анализа музыкальных произведений. В этих вопросах педагогу по специальности не следует ждать помощи от педагогов-теоретиков: во-первых они еще больше консервативны в своей методике, во вторых, не во всех ДШИ есть теоретики-профессионалы и как правило программы теоретических предметов сильно отстают от программы специалистов (в 1-ом классе исполняются этюды Черни-Гермера, в которых есть уже отклонения в тональность доминанты и субдоминанты). С первых уроков мне приходиться заниматься со студентами гармонией, анализом не только формы, но и анализом строения мелодии, метро-ритмических структур и элементарной теорией.

Из тех элементов, из которых слагается музыкант, самым важным и необходимым является слух. Человек, который не слышит, не может быть музыкантом. Можно утверждать, что для музыканта умение слушать в повседневной работе и в исполнении включает: детальное слышание ткани произведения, эмоциональную наполненность игры, осознание качества исполнения, соответствующую исполнительскую реакцию.

Анализ процесса работы над пьесой позволяет говорить о двух важнейших функциях слуха исполнителя.

**4**

Первая и главнейшая - это постоянное *активное воздействие* ясного слышания своего исполнения на внутреннее музыкальное представление, которое к каждому данному моменту уже существует в сознании играющего, имея более или менее оформленный и завершенный вид (что зависит от этапа работы над произведением). Добиваясь осуществления своих намерений, слыша реальное (а не кажущееся) звучание и будучи доволен своими результатами, исполнитель ощущает подъем творческих сил. Слушание своей игры обогащает и углубляет не только реальное звучание произведения, но и понимание музыкального образа исполнителем, будит воображение, обостряет работу чувства и ума, рождает инициативу.

Вторая функция слуха - *критическая, корректирующая контролирующая.* Даже малоопытному исполнителю необходимы не только наличие в сознании музыкального образа и обладание средствами, которые помогают воплотить этот образ, но обязательно умение услышать, *соответствует ли* реально звучащее исполнение тому, что задумано. Это последнее особенно важно в самостоятельной работе, так как тут единственным контролером качества игры является слух.

Главная трудность заключается в том, что слушание своей игры требует постоянной напряженности внимания. Особенно трудна она для детей, которые быстро утомляются. Внимание учащегося рассеивается и в его домашней работе, это происходит раньше, чем он успевает выучить урок. Ученик привыкает играть невнимательно, не слушая себя.

Слушание своей игры нетрудно при одном условии - если оно привычно. Поэтому ученика с детства следует учить слушать себя на всех ступенях музыкального образования.

Рояль имеет то преимущество, что на нем можно сыграть все. Это качество обусловливает свойство фортепианной литературы, которая вся полифонична. Многоплановость исполнения определяет первую характерную особенность работы пианиста и требует специального воспитания слуха.

Вторая особенность - это угасание фортепианного звука и деление клавиатуры на полутона. Чтобы научить своего ученика слушать себя, педагог должен задаться целью - сделать слушание атрибутом игры учащегося, постоянно находящим применение в его самостоятельной работе. Умение слушать себя воспитывается только *на конкретных требованиях к звучанию,* в противном случае ученик не понимает, чего от него хотят.

Если задачи исполнения вольно или невольно сводятся к эмоциональному насыщению и преимущественно эмоциональному восприятию музыки, снижая рациональное отношение к исполняемому и к исполнению, то возникает опасность, что процесс слушание-чувствование лишится поддержки интеллекта. Внимание сосредотачивается на конкретных приемах и средствах повышения исполнительской выразительности, но не на смысле ее. Это приводит к тому, что логические

5

связи в произведении и в исполнении оказываются для ученика невидимыми, а иногда и нарушенными.

Иные педагоги не употребляют слов «слушай себя», тем не менее заставляют учеников слушать себя (неукоснительно требуют ровности звучания р в аккомпанементе, он вынужден прислушаться к своей игре).

В сложном процессе создания исполнительского замысла умение слушать является активной действующей силой. Конкретный звуковой образ целого и его частей не является сам по себе. Он приходит в работе - в игре и слушании, в размышлениях.

Как происходит формирование слуховых представлений? Можно представить этот процесс в общих чертах:

Играя малознакомое произведение, исполнитель не может заметить все подробности.

Отсюда вытекает необходимость изучения произведения в медленном темпе: познакомиться со всеми элементами музыкальной ткани, услышать и почувствовать их, осознать слышимое, «рассмотреть произведение в лупу» (выражение Г.Нейгауза.

После предварительной работы становится возможным собрать отдельные элементы ткани воедино.

Продолжая работать над отдельными элементами ткани произведения, исполнитель активно воздействует на их реальный звуковой облик - пробует, меняет тембровую окраску, интонацию. Активное вслушивание рождает мысль и чувства, которые, не застывая на какой-то определенной точке, постоянно меняются, становясь глубже, яснее, точнее.

Описанный процесс слухового выучивания, в каком бы виде и последовательности он не протекал, обязателен для любого исполнителя и фактически определяет работу над музыкальным произведением.

Работа над произведением делится на несколько этапов. Вначале -разбор или ознакомление; затем работа над текстом - выучивание ткани произведения и техническая работа в узком смысле; работа над целым и окончательная доработка. Такое разделение на этапы условно и для каждого исполнителя индивидуально.

Приходится констатировать, что практически для учащихся процесс сознательного и целесообразного слушания очень часто отодвигается на последний этап работы. На первых же этапах изучения пьесы слушание музыки и своей игры происходит чисто стихийно ( именно тогда педагоги говорят: «он не слушает себя» или «играет без ушей»). Требование педагога, призывающего слушать себя, оказывается декларативным, если слуховое внимание ученика не было во время и должным образом направлено. Для учеников, умеющих заниматься, это и есть разбор.

Желая систематизировать процесс слухового выучивания произведения, можно разделить его на несколько составных частей -направлений работы.

*Слушание мелодии,* ее тембровой окраски, выразительности и плавности; дослушивание в ней долгих звуков, умение найти «центры

6

тяготения» и соотношение силы звука в различных мотивах, т.е. поиска нюансировки мелодии и работа над фразировкой.

*Слушание сопровождения,* его ровности, точности и выразительности звучания.

*Слушание мелодии и сопровождения вместе,* сопоставление силы и тембра звука основной мелодической линии и аккомпанемента в гамофонно-гармоническом изложении.

*Слушание полифонических элементов* музыкальной ткани -подголосков, контрапунктических сопровождений, диалогических построений фактуры, а также слушания равноправных голосов ( их соотношения) в полифонических произведениях.

*Вслушивание в гармоническую структуру* произведения, в его модуляционный план, слушание единой линии сквозного гармонического развития.

*Слушание при исполнении.* Умение сопоставить свое действительное исполнение с внутренним, уже достаточно ясным и точным звуковым образом.

В конечном счете, исполнение зависит от внутреннего слухового представления, которое и *побуждает искать* звуковую характерность, динамические и ритмические нюансы. Поэтому и необходимо приобрести (в работе) яркость и ясность слуховых представлений. Они повелевают исполнением.

Для того, чтобы ученик мог слушать себя, необходимо точное знание того, что именно следует слушать. В связи с этим педагог должен ставить перед учеником точно определенные звуковые цели (очередные звуковые задачи). Постановка точных и интересных исполнительских задач возможна только при детальном знании-слышании произведения педагогом. Такое знание возможно лишь на основе собственного исполнительского изучения.

Вторая задача, стоящая перед педагогом, чтобы заставить ученика услышать, *как* он играет в действительности. Принципиальность и бескомпромиссность педагога заставляют ученика следить за своей игрой, проверять себя слухом. Таким образом, *сама по себе необходимость достижения определенных результатов вынуждает учащегося слушать себя.*

Работая с учеником над данным произведением, педагог нацеливает его слуховое внимание на определенный элемент ткани (мелодический оборот, подголосок, гармонию) или характер звучания. В результате этой работы стремление ученика слушать себя обретает профессиональный смысл.

Вторая группа - те специальные педагогические приемы, которые уже сами по себе обостряют и «настраивают» чуткость слуха учащегося, заставляя прислушиваться, т.е. собирают его слуховое внимание.

**7**

■'

**1. Прямые пути активизации слуха**

**В** постановке конкретных целей для слушания главное -своевременность и очередность: важно уметь выбирать те, которые в данный момент нужнее других и наилучшим образом проясняют для учащегося звуковую картину. В первую очередь ставятся самые простые звуковые цели, затем - более сложные, но они должны быть всегда ясны и доступны для ученика.

Следует отметить, что неумение себя слушать по-разному сказывается на отдельных сторонах исполнения учащихся. Так, например, обладая профессионально хорошими руками, учащийся может вполне удовлетворительно справляться с узкотехнической стороной исполнения и не слушая себя. Так же возможно добиться и ритмической свободы и выразительности, обладая хорошим чувством ритма. Путем натаскивания, при наличии обоих указанных качеств учащегося педагог может поднять его исполнение до профессионально удовлетворительного уровня. Но в этом случае учитель своей личной активностью подменяет инициативу учащегося и скрывает тем самым его несамостоятельность.

Есть область исполнительского мастерства, которая обязательно выдает пианиста, не умеющего слушать себя. Это - отношение к качеству звучания.

Собственно качество звука и соотношение нескольких звуковых планов являются наиболее уязвимым местом исполнения ученика: не слушая себя, ему не добиться ни красоты, ни выразительности звучания, не найти тот звуковой образ, который наиболее ярко передаст нужное настроение, воплотить данный характер.

Тонкость и точность слухового восприятия, способствующие достижению богатства красочной палитры исполнителя, воспитываются годами. Упущение в воспитании этой стороны мастерства исполнителя пагубно отражаются на его художественном мышлении, приводя к бедности внутренних слуховых представлений. Следствием невоспитанности слуха являются недостаточная чуткость к звучанию, тембровое однообразие (а часто грубость или «беззвучность»).

С другой стороны, настойчиво и постоянно воспитываемый интерес к качеству характерности звучания стимулирует стремление учащегося слушать себя. Так, например, одним из самых эффективных способов активизации слухового внимания является умение педагога разбудить воображение учащегося с помощью образных характеристик, эпитетов и метафор применительно к звучанию инструмента.

Образные сравнения, используемые педагогами в работе, нельзя считать, конечно, единственно возможными. Тем не менее, они действенны, поскольку дают толчок исполнительскому творчеству, обостряя эмоциональное восприятие музыки и пробуждая фантазию учащегося.

**8**

Педализация - тоже одна из сфер работы пианиста, которая при неумении слушать себя не налаживается. Чистота и качество педального звучания зависят от многих компонентов: не только от момента взятия и приема использования педали, но обязательно от понимания стиля, учета фактурных, регистровых и иных особенностей произведения. Очень важно найти такое темброво-динамическое соотношение элементов ткани, которое дает на педали чистое звучание. Можно относительно точно отметить в нотах моменты взятия и снятия педали, но, если учащийся не слушает себя, никакая точная фиксация педали в нотах не гарантирует ни художественной высоты, ни даже чистоты педализации. Необходимо вызвать активность слуха учащегося.

**2. Специальные приемы,**

**собирающие слуховое внимание учащегося.**

У каждого педагога есть своя «система средств воздействия» на учащихся, приемы, которые обостряют эмоциональное восприятие музыки и «открывают уши». Эти приемы, психологически настраивая ученика, подготавливая его к работе, играют, тем не менее, лишь вспомогательную роль. *Когда внешний прием заставляет ученика собраться,* педагог обязательно должен тут же *направить его слуховое внимание на конкретную «звучащую цель».*

Подготовленность учащегося к занятиям предполагает и физическую собранность, подтянутость, сдержанность и точность в движениях. Поэтому нельзя допускать расслабленную, небрежную посадку, отвлекающие посторонние движения, заинтересованность чем-либо, не имеющим непосредственного к работе. Это очень важно в музыке с «прерывистым дыханием», где особенное значение приобретают паузы. Ведь часто именно в паузах учащийся, «распускаясь» физически, теряет и собранность внимания. Тогда паузы «не звучат», лишаются своего выразительного смысла. ( Л.Бетховен. Соната ор. 10 № 1, ч.1; В.А.Моцарт. Фантазия с-то11. ч.1).

Связь движения (физического действия) и слушания проявляется во многих общепринятых методах занятий. Например, ясными для слуха -раздельно слышимыми становятся разные элементы музыкальной ткани, изложенные в партии одной руки, если распределить их между двумя руками.

Всегда имеет место диалектическое взаимодействие: внутреннее представление музыки вместе с направленностью и остротой слухового восприятия помогают найти нужный прием, а с другой стороны, найденный (или указанный педагогом) технический прием помогает яснее услышать, а потому и ярче представить себе конечную цель. Мелодии, состоящие из небольших интервалов, играются обычно собранной рукой, широкие

**9**

интервалы, пианист использует «раскрытие» кисти. Время, требуемое на то, чтобы дотянуться к дальнему звуку, заполняется внутренним воображаемым §Нззапсю. Широкое кистевое движение создает видимость связи звуков и помогает исполнить не только выразительнее, но и почувствовать и услышать 1е§ат.о. (И.С.Бах. Инвенция с-то11).

Очень интересен «метод подтекстовок».

Желание внутренне представить себе какой-либо мотив, фразу, целый отрывок, не играя его, т.е. вне реального звучания, также отлично собирает слух учащегося. Акт воли, нацеленный на слушание мнимо-звучащего, т.е. на свое внутреннее представление, устойчиво активизировал слух учащегося. Поэтому полезно учить полифонические произведения, играя все голоса кроме одного. А этот один - недостающий, слушать, ничего не пропуская.

Очень эффективна игра на поверхности.

Помогает также взыскательность педагога, который всем ходом своих занятий всегда держит студента «настороже»: в любой момент он должен быть готов ответить на вопрос о качестве своей игры. Возможность подобных вопросов предостерегает студента от «механического» или «самозабвенного» исполнения.

**СЛУШАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ПО ЭЛЕМЕНТАМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТКАНИ**

**1. Работа с начинающими**

Занятия с начинающими - это азбука, тот фундамент, на котором строится все последующее. Взяв звук, ученик может и должен услышать звучание не только в момент взятия, но и в его продолжении-затухании. Начальные упражнения должны играться не только четвертями, но и половинными и даже целыми нотами. Было бы ошибкой надолго задерживать внимание ученика на отдельных звуках. Даже если педагог не вполне удовлетворен тем, как удается ученику звукоизвлечение, необходимо переходить к новым заданиям, впоследствии вновь и вновь постоянно возвращаясь к работе над звуком.

Следующие упражнения на связывание звуков - сначала по два,  
потом по три (различной или одинаковой длительности) тоже заключают в  
себе задачу для слушания - плавность перехода одного звука в другой,  
устремление к последнему звуку мотива, соотношения звучания долгого  
звука и вытекающих из него коротких ( ).

«Существует распространенный предрассудок, что основой первоначального обучения игре на фортепиано является игра поп 1е§аю. Это совершенно неправильно. Самая естественная игра - это игра 1е§аЮ, и с

**10**

этого надо начинать учить. Ыоп 1е§а1о - один из многочисленных приемов игры на фортепиано, но основным приемом все-таки является связная игра пальцами.»(А.Гольденвейзер)

Исполнение простейших мелодий 1е§ато требует от ученика слушания, как всей линии в целом, так и составляющих ее звуков. Главное внимание должно быть направлено на слушание линии, чтобы добиться непрерывности и певучести (пр.20).для начинающего ученика познание музыки обычно сводится к эмоциональному и образному восприятию. Поэтому требование учителя исполнять все необходимые оттенки в произведении становится реально действенным только в том случае, если оно утверждает и дополняет эмоциональный образ, который формируется в представлении учащегося. Тогда все поправки педагога помогают ученику лучше услышать и почувствовать музыку.

Работу над звукоизвлечением необходимо связать с исполнением мелодий. Необходимо лишь подобрать для начинающего ученика очень простые и в то же время интонационно яркие песни; полное соответствие мелодии и текста поможет ученику охватить музыкальную фразу и почувствовать динамические соотношения звуков.

При появлении простейших аккомпанементов к мелодии в виде отдельных выдержанных гармонических звуков возникает необходимость услышать одновременно звучание нескольких (вначале лишь двух) нот. В простейших сочетаниях двух линий следует прослушивать каждый вновь образующийся интервал, останавливая ученика в момент взятия очередного звука. После такой работы ученик уже сможет слушать отдельные мелодические мотивы и более продолжительные мелодии на фоне выдержанных звуков.

Еще более трудной задачей является сочетание мелодической линии с подвижным аккомпанементом (аккордовое, гармонические фигурации и т.д.).

В работе с начинающими, пока арсенал технических навыков и багаж его музыкальных представлений близок к нулю, педагогу приходиться создавать для ученика звуковую картину. *Показ педагога в работе с начинающими обязателен.* Важно суметь заставить его хорошо сыграть тут же на уроке, чтобы он не формально исполнял требования педагога. А слушал себя, активно воспринимая музыку, увлекаясь.

**2. Слушание кантилены**

« Мелодия - это звучащая в одном голосе музыкальная мысль». Цельность мелодии - в ее смысле, в ее определенной музыкальной характерности. Исполнительское выявление этой характерности предполагает выразительное эмоционально-смысловое интонирование. Поэтому любого исполнителя занимает как задача воспроизведения всей мысли-мелодии в целом, так и работа над каждой интонацией с целью добиться наиболее яркой и точной передачи ее содержания. Артикуляция той или иной мелодии может быть различной в зависимости характера

**11**

музыки. Содержательность мелодии и осмысленность интонирования способствуют восприятию ее как единого целого.

От пианиста осмысленное интонирование требует большой слуховой чуткости, умения слышать динамику звуковых соотношений: энергию мелодического устремления, угасание долгих звуков, певучую протяженность спадов и зарождение новых взлетов. Искусство фразировки покоится на воспитанном умении слышать каждый звук как часть целого - в ряду других звуков и в нерасторжимой связи сними. Если учащийся не слышит реального звучания отдельных интонаций и нарушает меру их динамических соотношений, он тем самым разбивает единую линию, смещает логические акценты фразировки, т.е. искажает самый смысл музыки.

**Чуткость слуха к нюансировке воспитывается годами.** Ровная динамическая последовательность звуков мелодии в поступенном движении вверх или вниз проста для восприятия и для выполнения. Труднее -гибкость извилистой линии с постоянно нарушаемой однородностью движения долгие звуки в ряду коротких, резкие повороты, внезапные «широкие шаги» и т.д. именно нарушения единства движения и требуют пристального внимания разума, воли, слуха.

Работая над произведением, постоянно приходиться учить мелодию отдельно, (работа ведется параллельно с изучением других элементов и в нескольких направлениях одновременно). Конкретно пианистические задачи заключаются в поисках характерного тембра звука и его нюансов, ритмической организации, фразировки, темпа. **Активность слуха и чувства (и мысли) в работе над мелодией обязательны!**

**В** искусстве слушания и ведения мелодической линии можно отметить следующие важные моменты:

а) умение дослушать долгий звук и соединить его с последующим;

б) прослушивание широких интервалов, умение внутренним ^Пззапсю  
заполнить интервал и соединить далекие звуки, перевести их один в другой.

в) умение найти гибкость ритма и динамики в равномерно-подвижных  
мелодиях инструментального характера.

Всегда важно знать мотивно-интонационное строение мелодии.

Интересно проследить некоторые особенности интонирования мелодий, в которых заключена скрытая полифония. Под этим определением разумеют такие одноголосные построения, в структуре и интонациях которых намечаются разные по значению смысловые элементы - как бы двухголосие. Один из этих составляющих «голосов» может иметь характер основной мелодий, другой - дополняющего звена. Чтобы сыграть выразительно, пианист должен *слышать тенденцию к полифоничности* в одноголосии (последнее иногда действительно переходит в двухголосие). Осмысленное интонирование скрытой полифонии предполагает в исполнении динамическое, артикуляционное, а часто и тембровое противопоставление элементов.

12

В полифонических построениях, изложенных по принципу дополняющей ритмики (в тех случаях, когда голоса дополняют друг друга и по структуре и по смыслу, составляя единое и неделимое целое), следует, наоборот, отметить тенденцию к одноголосию. В подобных случаях исполнитель должен добиваться тембрового единства (слитности), в то время как интонационная выразительность исполнения достигается за счет динамической и ритмической раздельности, рельефности голосоведения.

Исполнитель должен в развитии мелодии обязательно слышать ее гармоническую окраску. Динамическое сопоставление отдельных мотивов, интонационно смысловые акценты и прочие детали нюансировки зависят как от структуры самой мелодии, так и от ее ладово-гармонических особенностей (сопоставление мажора и минора), «совершенная» мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое оформление» (С.Рахманинов).

**3. Слушание сопровождения. Сочетание мелодии и сопровождения.**

Научившись слушать и выразительно интонировать отдельно мелодию, полезно затем при исполнении всех элементов ткани и некоторое время играть мелодию преувеличенно выпукло значительно возвышая ее над сопровождением. Технические трудности, фактурные особенности, интонационное и выразительное богатство различных видов сопровождения часто требуют от исполнителя широты взгляда, кропотливой работы, навыков изобретательности.

Подвижные сопровождения часто являются одной из значительных технических трудностей исполнения. Слушание в процессе такой работы столь же необходимо, как и в работе над мелодией.

Следующей трудностью является сочетание мелодии и сопровождения (т.е. переднего и отдаленных звуковых планов исполнения), их существование и взаимодействие. Задача - по-разному окрасить и «раздвинуть» различные элементы музыкальной ткани - встретится в любом произведении. Значительное превалирование мелодии над звучанием аккомпанемента - условие обязательное для выразительного исполнения. Только слух как «контролер и управляющий» соразмеряет «звуковую дистанцию».

Задача противопоставления мелодии и сопровождения проста, если они играются разными руками. Она сложней в том случае, если одной руке приходится исполнять одновременно роли солиста и аккомпаниатора (уместно разделить в две руки).

Соотношение звучания мелодии и простого сопровождения легко слушать в медленном темпе. Быстрый темп и техническая сложность сопровождения дополнительно требуют специальной предварительной работы. Эмоциональная напряженность музыки и увлеченность исполнителя тоже затрудняют слушание элементов ткани и их звуковых соотношений.

**13**

Чтобы обрести возможность слушать себя, следует учить этот эпизод в спокойном темпе, сочетая некоторую отдаленность звучания аккомпанемента со строгой ритмической организацией.

**В соотношении звучания главного и второстепенного есть свои динамические и ритмические закономерности, из которых разноплановость звучания - важнейшая.**

Слушание долгих звуков - частный (но не частый)случай. Желание дослушать выдержанный аккорд или долгий мелодический звук заставляет пианиста подчинить этой цели исполнение других элементов ткани. Чтобы не заглушить главное и не отвлечь от него внимание слушателя, важно все остальное отвести на второй план - играть тише, *ритмически стройнее, без «заметных» нюансов.*

**4. Слушание полифонии**

Фортепианная музыка вся полифонична в широком смысле этого слова. Трудность слушания своей игры возрастает из-за необходимости одновременного слушания многих элементов в разных планах звучания.

Наилучшим образом воспитывается это умение при изучении полифонии и особенно фуг. Начинать надо с двухголосных произведений. Первое, чего нужно добиваться - умения услышать и провести мелодическую линию каждого голоса сообразно с его музыкальным смыслом.

Затем следует одновременное исполнение обоих голосов. Для того, чтобы действительно слышать оба голоса, следует работать, концентрируя вначале внимание и слух на одном из них - верхнем. Играются оба голоса, но по-разному: верхний - г", езргезз^о, нижний - рр (ровно). Потом меняем голоса местами и продолжаем ту же работу.

При занятиях таким способом в наименьший срок можно достигнуть хороших результатов. Играя потом оба голоса как равноправные, он равно и слышит выразительное течение каждого голоса. При переходе к многоголосным произведениям тот же способ остается в силе. Умение неуклонно «вести» голос воспитывается постепенно, но принципиально оно доступно всем учащимся.

Вопрос о слушании полифонии и полифоничных элементов музыкальной ткани имеет две стороны. Во-первых, слушание параллельных линий, слушание «горизонтальное»; и, во-вторых, - слушание «вертикальное» т.е. слушание гармонии, которая образуется в результате сплетений линий и подголосков. Целесообразно сначала вслушаться в параллельное движение голосов, а затем искать важные гармонические моменты: диссонансы, требующие разрешения, кадансы, выявление роли гармонического элемента как формообразующего момента. Для дослушивания гармонии полезно бывает приостановиться, «собрать» аккордовые звуки.

Описанный процесс наиболее трудоемкий этап работы. Предстоит собрать звучание голосов воедино, «пригнать» их один к другому. Соотношение динамического уровня голосов не есть нечто застывшее, оно

**14**

подвижно и все время меняется, так как роли голосов на протяжении развития непостоянны: то один, то другой из них выдвигается на авансцену, становится ведущим. Возможность гибко и активно вести каждый голос подготовлена всей предшествовавшей работой исполнителя: ведь голоса выучены не изолированно один от другого, а вместе, в одновременном звучании как взаимосвязанные и взаимодополняющие.

В начале обучения можно принять как обязательную норму проигрывание (изучение) каждого голоса отдельно. Впоследствии необходимость учить отдельно каждый голос превращается для ученика в необходимость учить отдельно каждый *мелодический* голос. Те же голоса, которые лишь дополняют или поддерживают друг друга, лучше учить вместе. На более высокой ступени обучения правилом будет также: «учить по два голоса разными руками».

Вопрос о «выделении» темы перестает быть самодовлеющим подчиняясь идеи голосоведения, т.е. смыслового развития голосов. Умение вести голос приводит иногда и к необходимости отодвинуть тему на второй план, «уступив дорогу» иному яркому мелодическому элементу, который вносит новый выразительный оттенок в музыку.

Наличие музыкального контраста темы и противосложения приводит к динамическому и артикуляционному противопоставлению (И.С.Бах. ХТК, т. 1. Фуга пз-тоИ).

Если же противосложение близко к характеру темы и развивает тот же образ, звучание их не должно резко контрастировать. Противосложение поддерживает тему, «действуя с ней за одно» (И.С.Бах. ХТК, т. 1.Фуга §18-то11).

**5. Слушание гармонии**

Одной из важнейших забот исполнителя является необходимость выявить для себя гармоническую канву произведения.

Для хорошего исполнителя каждая модуляция, изменение гармонической окраски, интересное сопоставление аккордов, секвенция служат импульсом для динамического, тембрового, ритмического нюанса. Вместе с тем ощущение гармонических тяготений, нагнетание напряжения и разрешение его, умение предвидеть отдаленную цель (тонику) и «вести» к ней придает исполнению ясность мысли и целеустремленность, а также подготавливает возможность «охвата» произведения. Поэтому при детальном исполнительском изучении произведения нужно специально заниматься и слуховым выучиванием гармонии. Приходится собирать аккорды, состоящие из последовательно взятых звуков, дослушивать басы как гармоническую основу, вслушиваться в простые и сложные гармонические последования, искать их выразительное значение, особое внимание, уделяя модуляциям и кадансам как граням формы - важным моментом формообразования.

**15**

Еще один важный момент. В то время как стремление выразительно проинтонировать мелодию, показать ее богатство, подчеркнуть смысл каждого мотива, приводит иногда к излишней детализации (к любованию), умение слышать сквозное гармоническое развитие цементирует исполнение. Чтобы произведение стало цельным, приходится сознательно следить за гармоническим планом произведения. Речь идет не о гармоническом анализе, а о внимательном вслушивании в последовательность аккордов и модуляций, с целью играть их наполнено, осмысленно. В любом произведении Шопена, Скрябина, Рахманинова и других, если так называемые ходы в басу, образующие контрапунктическое сопровождение, исчезают из «поля слуха» исполнителя, музыка лишается опоры, лишается своей гармонической основы и цельности, единства движения. Понимание выразительного значения и красоты гармонии(тональных сопоставлений, модуляций, интересных аккордовых последовательностей) должно вызывать острую исполнительскую реакцию, одухотворяя игру учащегося.

**6. Слушание в процессе исполнения (в движении)**

Вся описанная работа пианиста - тщательное изучение элементов ткани пьесы - создает детальное внутреннее слуховое представление музыки в целом и ее частных выразительных моментов. Фактически подготовлена возможность слушания своего исполнения. После такой подготовки следует еще некоторое время (и нередко длительное) время работать, играя произведение целиком, выразительно, в неполном (а так же и в полном) темпе, проверяя соотношение всех деталей исполнения, звучание всех элементов ткани и т.д. Метнер писал «о собирании нот данного произведения в художественную картину. О собирании: 1) тем и мелодий, 2) гармоний, 3) ритма и темпа.

В первом случае - искусство выделения мелодии и противопоставлений побочного, динамика и туше, 1е§аго и з1ассаю;

во втором случае - роль консонансов и диссонансов, модуляций и т.д.;

в третьем - паузы, длинные ноты и т.д. Воздух! Покой и движение».

Следует еще остановиться на некоторых сложных деталях соотношения внутренних представлений и исполнения, на ощущении самого движения, ритмической пульсации музыки. Особенно важно и трудно это в сложных ритмах, например синкопированных, или же в тех случаях, когда метр, тактовое деление произведения не совпадает с ритмическим рисунком.

При исполнении все частные задачи для слуха объединяются. Происходит одновременное слушание всех «составляющих» музыки без искусственного расчленения. *Это - слушание в движении, в динамике, в увеличенном, эмоционально насыщенном исполнении.* Для того чтобы слушать себя при исполнении целиком, и должно быть учащимся пройдены все описанные выше этапы слухового выучивания ткани.

**16**

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Ляховицкая С. Развитие активности, самостоятельности и  
осознанности учащихся. Вопросы фортепианной педагогики.

Выпуск 3. «Музыка». Москва 1971г.

2. Савшинский С. Детская фортепианная педагогика. Как научить играть  
на рояле. Классика XXI, Москва 2009 г.

3. Савшинский С. О работе с музыкально одаренными детьми.  
Как научить играть на рояле. Классика XXI, Москва 2009 г.

**17**