

**Габитова Венера Минигаяновна,  
концертмейстер вокально-хорового отделения  
первой квалификационной категории  
РАБОТА НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ  
ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И МЕТОДЫ**

Работу над фортепианным произведением можно разделить на 4 этапа: ознакомление, работа над деталями, оформление и подготовка пьесы к сценическому исполнению. Мы рассмотрим первые два из них. Начальный этап работы над пьесой ставит перед собой выполнение следующих задач:

- 1) осознать контуры звуковой формы (высотность, ритмика);
- 2) прочесть и осмыслить ремарки;
- 3) проанализировать основные технические моменты (аппликатура, штрихи);
- 4) обнаружить наиболее заметные элементы выразительности;
- 5) осознать целостность содержания пьесы на основе музыкально-теоретического анализа.

Знакомство ученика с произведением следует проводить с помощью следующих методов:

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

На первом этапе основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление основных трудностей и эмоциональное восприятие его в целом. Содержание работы – знакомство с материалами о произведении и с самим произведением.

Прежде всего, следует рассказать ученику о создателе произведения

(будь то композитор или народ); об эпохе, в которую оно возникло; о стиле и требуемой манере исполнения; о его содержании, характере, сюжете; основных темпах; о форме, структуре, композиции. Эту беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты, лучше – в собственном исполнении педагога. Учащимся старших классов можно порекомендовать литературу о композиторе или произведении.

Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит, прежде всего, в том, чтобы разбудить или углубить его собственную мысль и эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность в обязательной внутренней работе, связанной с осознанием произведения и с проникновением в его содержание. С понимания настроения, характера произведения в целом и художественных основных образов начинается его изучение.

Таким образом, вся работа исполнителя над сочинением на первом этапе должна быть направлена на достижение первоначального представления о произведении.

Разбор нотного текста является одним из основных способов точного осознания контуров звуковой ткани, он должен обязательно сочетаться и с прочтением и осмыслением ремарок. Необходимо помнить, что всякая «случайная» неточность игры в самом начале работы ведет к искажению формирующегося образа, и что ошибки, допущенные при первом разборе, нередко прочно укореняются и сильно тормозят разучивание пьесы.

На втором этапе работы над произведением, нужно решить следующие задачи:

- 1) разобрать нотный текст;
- 2) объединить все элементы мелодической линии;
- 3) достичь гладкости и непрерывности изложения.

Разбор нотного текста является одним из основных способов точного осознания контуров звуковой ткани, он должен обязательно сочетаться и с прочтением и

осмыслением ремарок. Необходимо помнить что всякая «случайная» неточность игры в самом начале работы ведет к искажению формирующегося образа, и что ошибки, допущенные при первом разборе, нередко прочно укореняются и сильно тормозят разучивание пьесы.

Грамотный, музыкально – осмысленный разбор создаёт основу для правильной дальнейшей работы, поэтому значение его трудно переоценить. Время, занимаемое разбором, его музыкальный – художественный уровень будут самыми разными для учащихся различной степени музыкального развития и одарённости, но во всех случаях на данной начальной ступени работы не должно быть неряшливости, небрежности.

Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной партитуры. Просмотр текста без инструмента даёт возможность, путём устного анализа, сравнивая соизмерить технические сложности со своими возможностями. Чтение текста с помощью инструмента помогает освоить технические вершины, выявить приёмы, способствующие их правильному воспроизведению и художественному осмысливанию. Работа над исполнительским анализом помогает установить структурное строение произведения, динамическую направленность к местной или главной кульминации, понять, как строится произведение в деталях, и какое их значение в раскрытии целого.

Мелодическая, ритмическая, темповая структуры и т.д. взаимосвязаны и своими специфическими средствами определяют общий характер произведения. Роль каждой из них помогает раскрыть содержание. Исполнитель не должен изменять эти выразительные средства композитора. Они лишь помогают найти верный путь к прочтению сочинения.

Нередко особого внимания требует метроритмическая точность исполнения.

Сначала проигрывает педагог мелодию по нотам, привлекает его слуховое внимание к ритмическому рисунку мелодии. Далее следует предложить ученику, глядя в ноты, назвать длительности, которые он там видит. После этого ученик вновь слушает в исполнении педагога мелодию или пьесу, а затем, также, глядя в ноты, прохлопывает её ритмический рисунок. В сознании ученика создаётся связь: слышу – вижу – ощущаю – передаю.

Руководствуясь методическим приемом вычленения простого из сложного, можно облегчить восприятие музыки, временно фиксируя внимание ученика на одних заданиях и допуская при этом лишь приблизительное выполнение других. Например, при точном прочтении высотности и аппликатуры, можно временно лишь слухом контролировать метрику или же, сохраняя точность и осмысленность исполнения всех трех названных компонентов, постепенно подключать новые (ощущение фразы, динамики, штрихов и т.д.).

Можно воспользоваться методом исполнительского показа как средства, подсказывающего пути овладения конкретными исполнительскими задачами и трудностями. Выше упоминалось о показе-исполнении, необходимом для ученика до начала работы над музыкальным произведением. Однако такой целостный показ переходит далее в стадию расчлененного показа отдельных художественных и технических деталей. Одним из таких характерных моментов является *преувеличенный, утрированный показ*, подчеркнуто демонстрирующий ученику не вполне удающиеся ему звуковые и технические детали исполнения. Такой показ рекомендуется как средство, активизирующее образно-эмоциональное восприятие музыки.

На этапе разучивания произведений с учащимися младшего возраста, следуя принципу ускорения темпов прохождения учебного материала и с целью отхода от механической «зубрежки», полезно использовать метод *«нескучных способов разучивания»*, рекомендованный Г. Хохряковой.

Процесс разучивания методом «нескучных способов» состоит из нескольких этапов:

- 1) Учитель предлагает ученику «покататься» на руке учителя. Рука ученика должна почувствовать себя пассажиром самолета, задремавшим в удобном кресле. При этом

- ученик хорошо ощущает движение, сущность штрихов. Чуткость ученика обостряется еще больше, если глаза будут закрыты.
- 2) Игра ансамблем. При этом получается целостное исполнение, хорошее качество достигается вдвоем сравнительно легко.
  - 3) Способ игры через «увеличительное стекло» был рекомендован еще К.Н. Игумновым, он позволяет «рассмотреть» все переплетения звуков, вслушаться в звучание и в свои движения в медленном темпе.
  - 4) Способ «поделим трудности на двоих» (при котором играют учитель и ученик, меняясь на цезурах), позволяет провести соревнование, кто окажется более ловким (разумеется, учитель нарочно иногда не успевает или промахивается).
  - 5) Если ученик не соглашается с аппликатурой, ему предлагается придумать свой вариант, и доказать что она не хуже. Учитель защищает аппликатуру, проставленную в нотах. В таком честном диспуте может уступить и ученик и педагог – в любом случае это лучше, чем просто потребовать: «соблюдай аппликатуру!» - если ученик не понял ее смысла.
  - 6) Разучивание с конца. Сыграть последнее построение, потом начать «на шаг» раньше, и так приближаться к началу трудного места. Делить не механически, а подчиняясь логике музыкальной речи.
  - 7) Игра «замри-отомри». Учитель исполняет произведение, а ученик в любой момент говорит: «Замри!». Как только будет сказано «Отомри!» - играет дальше. Потом учитель и ученик меняются ролями. Задача педагога – удачно выбрать момент остановки: момент начала неудобного места, судорожного движения. Между «замри» и «отомри» - несколько мгновений спокойной сосредоточенности, «нацеливания» на движение, предслышания звука. Игра хорошо помогает при затруднениях в моменты, требующие мгновенной смены состояния: внезапное изменение фактуры, динамики, темпа, перелет рук.

Звучание при разборе зависит, конечно, от характера произведения и его выразительных основных особенностей. Игра ученика должна определяться вслушиванием в музыку и её пониманием, хотя бы в общих чертах, а не представлять собой бессодержательного, пусть и правильного чтения нотных знаков. Так, в частности необходимо, чтобы учащийся с самого начала обязательно обращал внимание на фразировку, иначе его игра будет лишена всякого смысла. При разборе надо приучать слышать фразу, воспринимать каждую в развитии и “вести” её. Нередко ученики, не успев дослушать одно построение, “набрасываются” на следующее. Причина заключается в невнимании к смыслу исполняемого и, как следствие, к “дыханию” в музыке. Конечно, вдумчивая, часто весьма длительная работа над фразировкой, её выразительностью приводится в основном позже, но важно, чтобы начало ей было положено, и ученик умел сознательно, как музыкант, разбирать новые для себя сочинения.

На этом этапе работы большей частью нельзя ещё говорить об игре в надлежащем темпе (кроме медленных пьес), об уточнении динамических нюансов, об агогике и о многом другом. Однако звуковысотная точность и метроритмическая тщательность прочтения нотных знаков, применения указанных штрихов и, как только что говорилось, элементарная осмыслённость фразировки, слышание гармонической основы обязательны при разборе любых произведений.

Таким образом, 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.

### **Третий этап – оформление**

На третьем этапе добиваемся целостности исполнения произведения, объединяем выученные детали в единое целое.

Задачи этого этапа:

- 1) развить навыки перспективного слухового мышления
- 2) достичь гладкого и незатрудненного исполнения (и по нотам, и на память):
  - a) преодолеть двигательные трудности;
  - b) сцепить игровые образы;
- 3) углубить выразительность игры;
- 4) уточнить звучность (распределить силу звука, педализацию);
- 5) уточнить ритмику, добиться единства темпа.

Анализ является неотъемлемой стадией работы музыканта над оформлением звукового образа. Он способствует выработке 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 учащийся начинает охватывать более далекие смысловые соотношения, которые не являются последовательными звеньями в одной логической цепи.

Для решения поставленных задач используются следующие методы работы:

- 1) пробные проигрывания пьесы целиком;
- 2) занятия «в представлении»;
- 3) сопоставление между собой небольших отрезков музыки из разных частей;
- 4) многократные повторения;
- 5) постепенное удлинение музыкальной мысли;
- 6) 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 проигрываний, 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. Благодаря этому исполнитель сможет полностью сосредоточиться на прояснении и уточнении звуковой формы пьесы, проследить слухом весь процесс лепки музыкального образа, который будет происходить на сцене: ощутить пропорциональность частей, установить взаимосвязи и соотношения между музыкальными построениями, учесть не только их длительность, но и содержательность.

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» (4, 21).

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 равных мелких длительностей;
  - силовые варианты, например, замедленная игра равным 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: «Упражнение 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 воплощению**

Цель заключительного этапа работы музыканта над произведением состоит в достижении уровня «эстетической завершенности» интерпретации. На этой стадии педагогу необходимо мобилизовать мышление ученика. Таким образом, на этапе подготовки пьесы к сценическому воплощению ставятся следующие задачи:

- 1) играть пьесу совершенно уверенно, убежденно, убедительно;
- 2) 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:

- 1) исполнение произведения целиком, приобретающий характер сценического выступления;
- 2) занятие в представлении;
- 3) «раздвинутые проигрывания».

*Игра целиком* перед воображаемыми зрителями укрепляет не только горизонтальный слух исполнителя (перспективное мышление) и умение создавать предваряющее слуховое представление (навык антиципации). По мнению Г. Гинзбурга, исполнение целиком мобилизует и направляет на синтетический охват формы все психические и физические возможности музыканта.

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 «раздвинутых проигрываний» 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 синтаксически выстроенное повествование, отражающее логику становления художественной идеи, что является показателем высокоразвитого архитектурного чувства инструменталиста и свидетельствует об окончании периода оформления исполнительской концепции, о готовности интерпретации к сценическому воплощению.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Артоболовская А. Первая встреча с музыкой: уч.пособие. – М.: «Советский композитор», 1986.
2. Вицинский А.В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением. Психологический анализ. - М.: Классика-XXI, 2003. .
3. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. 4-е.изд. М.,1981.
4. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. - М.: Классика-XXI, 2002.

5. 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.
6. Мартинсен К.А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. – М.: Классика-XXI, 2002.
7. Милич Б. Воспитание ученика пианиста. – М.: Кифара, 2002.
8. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением. М.-Л., 1964.
9. Хохрякова Г. Фортепиано: возможно ли обучение без мучения? – на правах рукописи, 1998.