МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ

ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

**Детская школа искусств № 2**

**муниципального образования город Краснодар**

(ДШИ № 2 МО город Краснодар)

**Методическая разработка**

**на тему: «Работа над музыкальными произведениями**

**в классе фортепиано»**

Выполнил: Преподаватель

Андриянова Н.Г.

Краснодар

2020

1. **С чего должна начинаться работа пианиста**

Работа над произведением должна начинаться не с разучивания по кускам, а с просмотра всего произведения, с проигрывания его целиком. Разработке деталей предшествует более или менее эскизная планировка целого. «Если фраза не будет соответствовать своим соседям и станет в меру самостоятельной, то это неизбежно ведёт к фальши в общем мелодическом движении, нарушит органическую связь музыкальной речи» (К.Н. Игумнов)

1. **Стадия просмотра. Чтение с листа.**

Стадия просмотра должна быть совсем короткой. Как только исполнитель приобретает самое общее понятие о характере, построении, главных моментах произведения, получит «вкус» к последнему, почувствует «аппетит» к работе над ним – следует прекратить проигрывания. «После уяснения себе художественного замысла произведения, прочтения пьесы с начала до конца, возьмите несколько тактов» (А.Н. Есипова)

1. **Стадия разучивания. Куски и целое.**

При правильно протекающей работе целое ощущается как отдельный фон. Как некий «камертон», с которым мысленно соотносишь шлифуемую деталь.  «Основной тон» произведения должен «звучать» в исполнителе на всём протяжении разучивания. Время от времени, когда образ «камертона» начинает тускнеть, необходимо освежить впечатление проигрыванием произведения и куска. На первых порах, пока не выучена большая часть произведения, не следует давать себе волю, проигрывать без нужды свыше 2-3 раз. Каждый день работы должен непременно вносить нечто новое в  самый замысел, уточнять, углублять.

1. **Как членить куски.**

В основе членения лежит музыкальная логика произведения, естественное деление последнего на части, разделы, период, предложения. Время от времени практикуй так называемое наложение, то есть разучивай данный кусок текста, захватывая кусок предыдущего и начало следующего.

1. **В каком порядке должны проходить куски.**

В просмотренном произведении всегда оказываются 2-3 «лакомых» для пальцев кусочка привлекающих внимание, зажигающих воображение пианиста. «Куй то железо, которое горячо, и не жди, пока оно остынет». При очередных  проигрываниях  происходит перемещение акцентов: рядом с прежними «очагами раздражения» вспыхивают новые.

1. **Ежедневная последовательность работы.**

Неразумно откладывать трудное «на потом», на то время, когда мозг уже утомлён. С трудного надо начинать свою работу. Более правильным представляется подразделение кусков на такие, в которых отдельные звуки следуют друг за другом медленно и поэтому трудны только в звуковом отношении. И на такие, где чередование происходит быстро, в следствии чего к трудностям звуковым добавляются трудности моторного порядка.

1. **О певучести звука. Как извлекается певучий звук.**

«Очень полезно для правильного исполнения фразы пропеть её себе» (Ф.Э. Бах)

«Тот не музыкант, кто не умеет петь» (А. Рубинштейн)

«При исполнении кантилены пальцы следует держать ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой»» (К.Н. Игумнов)

«Клавишу нужно нащупать», «прижаться», «приклеиться» к ней не только пальцем, но и всей рукой, телом и затем не «отлипая» от клавиши, непрерывно ощущая, держа на кончике постепенно усиливать давление, пока рука «не погрузится» в клавиатуру до отказа.

«Подушечка пальцев обладает решающей важностью для настоящей игры.  Подушечка пальца – гортань пианиста. Физиологическими исследованиями установлено, что подушечки пальцев рук являются тоньше всего ощущающими частями тела. Только через посредство подушечек можно с уверенностью ощутить те мельчайшие изменения в степени силы, которые являются основой пения на фортепиано» ( К. А. Мартинсен)

1. **Фраза. Дыхание. Интонация.**

«Владеть звуком – значит владеть законами естественной музыкальной фразы» (Э. Вирсаладзе)

В основе «пения» на фортепиано мелодической фразы лежит владением, что может быть названо дыханием руки. Рука пианиста должна «дышать» во всё время игры, должна уметь взять последовательный ряд звуков «на одном дыхании», внутренне «сопережитым» всем организмом, всем телом – вплоть до мышц живота. Естество движения не должно быть нарушено никакими толчками, добавочными взмахами, вихлянием плеч, туловища, не входящими в общий узор фразировочного «выдоха» руки.

«Каждое такое дополнительное движение пальца, руки, корпуса разрывает фразу так, как если бы певец после каждого звука брал дыхание; движение сустава сравнимо с прерываниями дыхания при пении» (Ф. Шопен)

Грамотность – условие обязательное; выразительность – требование добавочное, желательно, но начинать работу следует с выработки ощущения музыкальной речи, с интонации.

1. **Членение на фразы. Лиги.**

Лиги в нотах, трактуемые многими как обозначение музыкальных фраз, в действительности далеко не всегда совпадают с последними. Лиги нередко применяются для обозначения не целых фраз, а их частей, отдельных мотивов или частей.

1. **Кульминация.**

Типичная фраза напоминает волну, накатывающую на берег и затем откатывающуюся. Самое главное – определить местонахождение «берега», той кульминационной точки, к которой приходит мелодическая волна. Затем следует «распределить дыхание» руки. Это делает музыку более ясной, слитной, связывает одно с другим. Пресловутые «вилочки» обозначают не столько непрерывную смену crescendo и diminuendo, сколько «логику мелодического движения, его дыхание, его стремление», указывают, к какому звуку стремиться, через какой звук «перекатывается мелодическая волна» (А.Н. Есипова)

Фразу следует начинать постепенно – развёртывающим движением, нередко без «атаки», с места, «с губ», как сказал бы певец. С этой целью, ради устранения «сидячей ванны» на начальном звуке, полезно бывает поупражняться в исполнении начальной фразы так, как если бы оно было её серединой, то есть так, как если бы ей предшествовало ещё 2-3 звука.

1. **Объединение фраз. Расчленение и «подтекстовка» фразы.**

Нередко характер данного места требует, чтобы весь отрывок трактовался как одна большая волна, устремлённая к одной, главной кульминации. Энергия этого устремления должна превозмочь влияние «попутных»  кульминаций. В некоторых местах подтекстовка разучиваемой фразы очень важна. «Подтекстовка» помогает схватить выразительный смысл эпизода, сообщает естественность его интонациям.

1. **Аккомпанемент.**

«Пренебрежение формой – огромная ошибка» (А.Б. Гольденвейзер)

Мелодия должна не выделяться искусственным образом, а естественно отделяться от аккомпанемента, плавать на волнах последнего. Впечатление зависит от звука, каким играется аккомпанемент, не в меньшей мере. Чем от звука, которым исполняется мелодия. Фон должен быть живым, не просто подыгрываться механически под ведущую линию. Плохо играющая левая рука портит и художественно и технически всё исполнение. Аккомпанемент – гармоническая и ритмическая опора мелодии.

1. **Бас.**

Басовый звук – основа гармонии.

1. **Ритм.**

«Ритм есть обнажение и раскрытие диалектики хода вещей.  Ритм обнаруживается в определённом чередовании противоречий, различий, разностей. Там, где нет противоречий, нет ритма» (С. Михоэлс)

«Ритм строится как бы на непрестанной борьбе двух тенденций – метросозидающей (равномерная пульсация) и метроразрушающей (эмоциональная динамика). Мелодия влечёт вперёд, к кульминационному пункту; аккомпанемент оттягивает её назад, отстаивает метрическую мерность движения.  В сопоставлении с метрономом подлинно музыкальный ритм не ритмичен; с другой стороны, абсолютно строгое сохранение темпа совершенно не музыкально и мертвенно» (Э. Гофман)

Ритмическая точность есть как раз метрическая неточность, ибо живой ритм требует, чтобы исполнитель перебарывал механический счёт и заменял его гибкими и сложными соотношениями некоторого tempo rubato.

1. **Медленные аккорды.**

Аккорд  берётся рукой «летящей» сверху вниз не отвесно, а несколько сбоку. В направлении от 5-го пальца к 1-му, причём рука начинает свой «полёт» в мягко собранном положении со свободно сближенными пальцами, раскрывающимися и крепко становящимися на свои места лишь в самый момент соприкосновения с клавиатурой.

1. **Окраска звука.**

Научись придавать аккордам различную звуковую окраску. Многое в окраске аккорда зависит от того, какая рука какой аккомпанирует, то есть какой регистр даёт основной колорит звучанию, а какой выступает в качестве звуковой тени главной партии. Одним из средств окраски аккорда является тонкая градуировка силы звуков, входящих в него: одни могут слегка или более рельефно выделяться, другие, наоборот, приглушаться, браться только коротким и неглубоким прикосновением к клавише.

1. **Педализация.**

Беспедальная  звучность – красивая, но не естественно возможная и не везде уместная краска фортепианного звучания. Как конкретно педализировать в том или ином месте – решает в конечном итоге слух пианиста.

1. **Работа над быстрыми кусками. Значение работы в медленном темпе.**

«Работайте медленно. Затем ещё медленней, затем очень медленно» (К. Сенс - Санс)

Смысл медленного разучивания не столько в отработке нужных движений, сколько в том, чтобы заложить прочный психический фундамент для последующей быстрой игры. Быстрая, ровная игра есть результат точного соотношения сменяющихся друг друга процессов возбуждения и торможения. Проблема беглости состоит не в тренировке процесса возбуждения, а в  тренировке более слабого и трудного для головного мозга процесса торможения, регулирующего движения. Владение медленным темпом – не только неминуемый этап на пути к техническому мастерству, но и вернейший критерий подлинности последнего. Во время медленного разучивания чрезвычайно важно, чтобы не одна деталь не прошла мимо сознания; каждый звук, каждое движение пальца должны врезаться в психику. Целесообразно играть разучиваемое место в разных степенях силы:  forte, piano – добиваясь ровности звучания.

1. **Повторение и автоматизация.**

В фортепианной игре повторные проигрывания нужны не только затем, чтобы движения и их последование запомнилось, но главным образом, чтобы они автоматизировались. Сознание управляет движениями без всякой спешки, гораздо медленнее, чем совершаются сами движения. Чтобы играть быстро – надо думать медленно. Автоматизация – необходимое условие нормального протекания всех совершаемых человеком движений. Нельзя путать автоматизацию в физиологическом и автоматичность исполнения в эстетическом смысле.

1. **Экономия движений.**

Автоматизация – основной путь к беглости при быстрой игр каждое лишнее движение- высокий подъём пальцев, толчки, большие смещения руки при перекладывании 1-го пальца-обуза, задержка. Секреты быстроты – в совокупности, минимальности движений. Чтобы пассаж вышел чисто, важно правильно определить «опорные точки», то есть тот палец, положение которого играет роль для положения остальных пальцев в данном звене пассажа. Начиная пассаж, пробеги большую часть легко, «на цыпочках», а  не «ступая всей стопой», не нажимая клавиши до дна, а как бы «задевая» их по пути; постепенно, к середине пассажа, увеличивая «осадку» и лишь в конце сделай яркое crescendo. Принцип минимальности движений, для достижения максимальности движений, какая возможна при данной степени движения, не должны быть ни на йоту больше, чем необходимо в этих условиях.

1. **Левая рука.**

«У пианиста должно быть две правых руки» (В. Ландовска)

«После некоторой тренировки играть левой рукой легче, чем правой» (Л. Годовский)

«Правая рука играет роль дирижёра, увлекающего за собой весь оркестр, т.е. левую руку»

1. **Аппликатура. Распределение пассажа между руками.**

Подбирая аппликатуру, нельзя руководствоваться тем, насколько удобно в медленном темпе – это ещё не гарантирует её пригодности при настоящем исполнении; нужно обязательно прикинуть её в быстром темпе.

Неудобное может оказаться и предпочтительнее удобного, если оно точнее выражает, лучше доносит до аудитории намерения автора или исполнителя.

Распределяя пассаж между руками нужно знать, что каждая вставная нота должна быть подготовлена заблаговременно – тотчас же после выполнения своей обязанности на предыдущей позиции – переносом руки и взятия лёгким, близким движением.

1. **Рационализация представлений. Единица пульсаций. Мысленная перегруппировка.**

Чем реже сумеете вы в каждом из этих случаев расставить ритмические акценты, «взмахи дирижёрской палочки» сознания, чем больший кусок пассажа удаётся сыграть «на одном дыхании» - тем значительнее возрастёт скорость исполнения.

В техническом отношении наиболее удобна та группировка, при которой главная двигательная трудность, «запинка», мешающая автоматизации, оказывается не внутри группы, а между группами.

Не только в октавах, но и в остальных видах «двойных нот» соскальзывание с чёрных клавиш на белые, наоборот, значительно удобнее.

«Техническая фразировка» - не панацея на все случаи, применимая без разбору к любому пассажу, а рабочий приём, который следует пускать в дело к месту, с толком, решая вопрос в каждом случае отдельно, индивидуально.

1. **Различие между беглостью и индивидуальностью. Воспитание импульса.**

В понятие виртуозности (от лат.Virtus – доблесть) входит не только быстрота, чёткость и точность игры, но и отвага, увлекательная ловкость «броска».

Виртуозно сыгранное место – это не аккуратная и равнодушная беготня по клавишам, а стремительный пассаж, «с адресом» запущенный, как камень из пращи, в определённую «цель».

Когда пассаж уже достаточно «отработан»  обычными способами,  попробуйте разок – другой не «пробежать» его, а «швырнуть» руку на весь пассаж,  одним махом прокатить его через всю клавиатуру, и «вогнать» в «адрес».

Для этого необходимо:

1. Спокойствие
2. Расслабленные  мышцы.
3. Хорошенько «собраться».
4. Нацелиться на «бросок».
5. Мысленно проделать его несколько раз и наконец «прыгнуть».

Начатый  «прыжок» должен быть доведён так, как начат – до конца, чтобы ни случилось «в пути», то есть куда бы ни съехали и ни «приехали» в заключение руки.

1. «Бухнувшись», необходимо замерить движения – именно там, куда попал, не отрывая рук от клавиш, чтобы мозг смог «сфотографировать».
2. Повторите попытку.

«Считаю нормальным, если из часа, посвящённого упражнениям, пианист фактически играет лишь 20 минут, отдавая остальной срок «безмолвной и сосредоточенной умственной работе»» (Т. Лешетинский)

Путь точности через ошибку.

1. **Учиться на ошибках.**

«Слава – это постоянное усилие» (Жюль Ренар)

«В удаче таится будущий зародыш поражений»

«В несчастье таится счастье, а счастье таится несчастье» (Лао  Цзы)

«За благом вслед идут печали, печаль же – радости залог» (А.С. Пушкин из «Руслан и Людмила»)

«Пошли нам Бог беду для нашей пользы» (Итальянская пословица)

«Когда ошибёшься, начинаешь искать»

«Неудача мобилизует, заставляет оттачивать мастерство» (В.  Куц)

«Не бойтесь ошибок, на ошибках учатся» (В.А. Самойлова – Мичурина)

«Драгоценны только ошибки, только они накопляют мудрость» ( А.К. Лядов)

«От добра – добра не ищут» (пословица)

«Безумец отличается от математика не только своими ошибками, сколько своей неспособностью извлекать из них уроки»

«Единственный способ избежать ошибки - это найти её»

«Если боишься сделать ошибку, ничего не добьёшься»

Страх рождает волнение, не даёт сосредоточиться на том, что требуется в данный момент: мысль всё время в тревоге «бегает» к маячащим впереди опасным пунктам.

Ошибка не «убитая» пианистам во время работы, «убивает» его во время выступления.

Путь к безопасности лежит сквозь опасность.

Понять, в чём заключается ошибка, значит навсегда от неё избавиться.

Не дай страху побороть себя – побори его.

Не дай инстинкту перехитрить тебя – перехитри его.

1. **Терции.**

В пассажах по терции самое главное выбрать аппликатуру (3/1; 4/2; 5/1; 3/2; 4/1; 5/2)

Эта аппликатура может затруднить только тех пианистов, у которых слабо развита так называемая «независимость» пальцев.

Хорошее исполнение терциевых пассажей требует как раз «полифонного» мышления  – представления о пассаже, как о ряде терций, о идущих в терцию голосах.

«Впечатление  legato при исполнении пассажей двойными нотами обычно в большей мере зависит от звуковой ровности одного  из голосов, нежели от строго точного звукового соотношения обоих голосов. Рекомендуется слегка выделить верхний голос.  Облегчая нижний голос, мы придадим мелодической линии большую рельефность, добьёмся лучшей связности игры, поскольку пальцы, исполняющие нижний голос, не будут долго задерживаться на клавишах»  (А. Корто)

1. **Октавы.**

При исполнении октав первое требование – «крепкое» звучание обоих пальцев.

В пассажах гораздо целесообразнее ориентироваться на чёрные клавиши, на их уровне установить и держать руку.

Октавы на белых клавишах нужно ставить ближе к чёрным, а на чёрных – к белым.

Медленное разучивание октав не приносит пользы.

Октавами нельзя заниматься долго подряд: стойкое отведение крайних пальцев вызывает напряжение мышц, при котором легко переутомить, «переиграть» руки.

При разучивании октав большую пользу приносит «техническая фразировка».

1. **Быстрые аккорды. Скачки. Глиссандо.**

Нередко в аккордах звучат только края, а не середина, что даёт в итоге «пустую», крикливую звучность.

Именно на «начинку» должна опираться рука.

«Распознание трудностей – есть уже наполовину разрешение их» (Г. Бюлов)

Страховка фиксирования того места, куда надлежит попасть, приносит мало проку.

Глиссандо не допускает работы в медленном темпе.

Целесообразно начинать скольжение не снизу со дна начальной клавиши, а сверху, с воздуха, плавно опуская.

В известный момент рука беззвучно «сядет» и заскользит дальше, постепенно погружаясь в клавиши.

1. **Как учить «наизусть».**

Незачем так торопить выучивание на память, лучше дать музыке спокойно отложиться в глубине сознания.

Многократные повторения, неизбежные в процессе технической работы ускорят процесс выучивания.

Во время игры в нашей сознательной памяти остаются только комплексные «звукодвигательные» образы, они руководят нашим исполнением.

Память орудует не отдельными «кирпичиками», а целостными «блоками», сливающимися в единый поток.

Некоторые трудно запоминаемые медленные места полезно иногда проигрывать в скором темпе, чтобы рельефнее проступили гармонический план и схема их строения.

В случаях забывания иных мест не стоит сразу хвататься за ноты.

Память – лентяйка; заставьте её поработать, помучиться.

1. **Стадия сборки.**

Проигрывания должны происходить не только в темпе, но и без нот, на память,  в полную силу, словно на концерте; иначе многие недостатки так же спрячутся, ускользнут от играющего.

Чередование быстрых проигрываний и медленных «прочёсываний» - условие необходимое, но редко достаточное, чтобы довести сборку до конца.

«Отлёживаясь», произведение как бы само дозревает внутри нас, результат проделанной работы «сам собой синтезируется» (Э. Гофман)

1. **Пробные проигрывания. Против чрезмерной автоматизации.**

«Если боишься разнервничаться, играя перед публикой, нужно иметь рядом с собой слушателя. Неважно кто он» ( А. Шнабель)

«Из всякого свинства можно вырезать кусочек ветчины» (Немецкая пословица)

«Противник скрывающий ваши ошибки, гораздо полезнее, чем друг, скрывающий их»

«Можно благодарить тех, которые указывают нам наши недостатки» (В. Паскаль)

Умей слышать свою игру.

Хорошим подспорьем в этом деле может служить звукозапись.

«Сюрпризы» на эстраде – вещь неизбежная, уберечься от них – такая же утопия, как оберечься на улице от ветра.

Подготовку к публичным выступлениям надо вести не в надежде избежать «сюрприза», а в расчёте на встречу с ним.

«Актёр не должен свою роль захлопывать наглухо, как и строитель моста, свои металлические конструкции. Надо оставлять пазы для импровизации»

1. **Предконцертный режим (игровой). Последняя репетиция.**

Когда пьеса или программа выучены, то решающее условие на концерте – чтобы руки и голова были свежими, не утомлёнными.

Выступая, надо верить в себя, в своё исполнение – иначе играть нельзя.

Во время работы будьте суровы к себе, беспощадно критикуйте свою интерпретацию, ищите и добивайтесь лучшего.

«Разумнее делают те, кто не упражняется в течении дня концерта, а немного разыгрываются перед ним» (А. Стоянов)

«Произведения, однажды хорошо выученные, не так скоро снова забываются»

«Некоторые ученики имеют привычку повторять пьесу, которую им предстоит исполнять, до самого концерта.  В большинстве случаев это оказывается не только бесполезным, но и вредным» (А. Стоянов)

Во время репетиций  по крайней мере не учите отдельные места, не повторяйте её несколько раз – не исполняйте её по настоящему, как на концерте.

1. **Забывание текста и его причины.**

Прочнее всего мы помним то, чего не «помним», т.е. то, что давно автоматизировано памятью.

Занимаясь проверкой своей памяти, т.е. держит ли всё время в сознании все детали, каждую ноту, очень скоро убеждаешься, что это не так, что хотя, не думая,  только что сыграл без запинки проверяемое место, но, подумав, не можешь многого припомнить.

Страх забыть – психологический двойник страха ошибиться.

1. **Предконцертный  режим (внеигровой).**

Сон – лучший восстановитель физических и духовных сил, первый гарант «свежей головы».

«Переспать», особенно в день концерта, не менее вредно, чем недоспать.

В день выступления избегайте всего, что вызывает чрезмерное утомление – чтение, возбуждающих развлечений, болтовни, умственной работы.

Чрезмерный отдых расслабляет тело и волю.

Необходимо, чтобы голова не «пустовала», была всё время занята не слишком сложным делом.

1. **В артистической и на эстраде.**

В артистической  незачем  ни «репетировать» за инструментом,  ни смотреть в  ноты.

Перед выходом на эстраду, ещё более чем во все предшествующие часы и дни, нужно стараться помешать «выскакиванию» в сознании разрозненных кусков произведения, которое идёшь играть.

Необходимо во что бы то ни стало «поймать» время, «успокоить» его, замедлить, ритмизовать его бег – иначе ты действительно пропал.

Чтобы избежать этого, исполнители в эти минуты прибегают к различным «приспособлениям»

«Горовиц приезжает на концерт в самую последнюю минуту, чтобы не ждать за кулисами и не волноваться» (М. Клейн)

1. **Кое- что об исполнении.**

Ведущую роль в исполнении должно играть чувство, но чувство большого масштаба, охватывающее произведение в целом, всю мелодическую горизонталь.

Главное в художественном исполнении – это внутренняя динамичность интерпретации, непрерывность «потока» музыки.

1. **О сочинении музыки.**

«Если мы хотим научить думать, прежде должны научить придумывать» (Дж. Родари)

Главное – это ввести учащегося в мир музыкального творчества, заинтересовать его такими формами музицирования, как сочинение музыки к стихам, создание пьес различного образного содержания в простых формах.