Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования детская школа искусств №3 г. Новый Уренгой.

 Рекомендовано:

 МО «Инструментальное музицирование»

 Зав. Отделением\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

 Н. А. Кузив

Методический доклад

**«Работа над музыкальным произведением»**

Преподаватель: **Зглавуцэ Эльвира Фархадовна**

г. Новый Уренгой

2016 год

**СОДЕРЖАНИЕ:**

1. Ознакомление с произведением в целом.
2. Техническое освоение произведения.
3. Формирование слухо - двигательных представлений.
4. Умение анализировать.
5. Повторение
6. Работа над трудными местами
7. Техническое освоение произведения и художественно-содержательная сторона работы над ним.
8. Художественная доработка произведения.
9. Сценическое исполнение.
10. **Ознакомление с произведением.**

В основу работы над музыкальным произведением должно быть положено всестороннее изучение его содержательной стороны. Всё большее углубление в художественный образ произведения, особенности его формы, фактуры, ладового и гармонического строения и других средств выразительности позволяет поддерживать интерес к нему, сохранять свежесть отношения.

Ознакомление с произведением – начальная стадия его изучения. Для того чтобы получить хотя бы приблизительное представление о характере музыки, используемых выразительных средствах, необходимо проиграть произведение целиком, либо крупными разделами. Иногда для этого достаточно двух-трёх проигрывания, в других случаях такая работа продолжается несколько дней - важно, чтобы ученик смог получить целостное представление о музыке. Читая с листа, нужно по возможности сохранять темп и характер музыки, технические неточности не должны смущать ученика. В процессе дальнейшей работы представления о произведении будут уточняться, корректироваться, но значение первых проигрываний нельзя переоценить. Полученная информация позволяет эффективно организовать всю художественную и техническую работу: соотнести детали и целое, драматургию пьесы и характер применения выразительных средств, осмысленно, рационально вести техническую работу. Проигрывание пьесы с листа может сочетаться с её прослушиванием в записи, показом педагога, других учеников. Следует, однако отметить, что, несмотря на пользу таких прослушиваний, они ни в коей мере не могут заменить самостоятельного проигрывания, а могут лишь дополнить полученные от него представлении. Нужно учитывать и то, что хорошее исполнение в записи или педагогом может способствовать возникновению желания скопировать его, ограничить собственную творческую инициативу ученика.

1. **Техническое освоение произведения.**

Содержание работы по техническому освоению произведения связывают обычно со структурным расчленением пьесы – игрой небольших эпизодов с постепенным их укреплением, продумыванием аппликатуры и фиксацией её в нотах, с проставлением смены меха (для баянистов, аккордеонистов), игрой в сдержанных темпах, каждой рукой отдельно; рекомендуется начинать освоение пьесы со сложных мест…

Присоединяясь в целом к этим, другим традиционным рекомендациям, отметим в то же время, что все они могут остаться лишь внешней формой того, что надлежит сделать ученику, если вся работа в этих направлениях не будет иметь в своей основе формирование возможно более отчётливых, ярких слухо – двигательных представлений.

Следующие слухо – двигательные представления являются, на наш взгляд, наиболее значительными в процессе работы по техническому освоению пьесы:

1. **Формирование слухо - двигательных представлений.**

**Слуховые представления**

1. Слуховые представления текста произведения:

а) Горизонтальные, вертикальные линии – мелодия, гармония, голоса в полифонии.

б) Метроритм.

в) Форма произведения.

1. Слуховые представления художественно-содержательной стороны, интерпретации музыки и средств её выражения:

а) Тембро-динамические.

б) Артикуляция, акценты.

в) Интонирование.

г) Ощущение времени – темп, характер движения, агогика…

д) Расчленённость музыки – структурное строение, фразировка.

**Двигательные представления**

Двигательные представления подчинены слуховым и теснейшим образом связаны с ним.

1. Представление звуковых линий с одновременным представлением аппликатуры, клавиатурного рисунка.
2. Представление о положении рук в клавиатурном пространстве, всего тела исполнителя в связи с фактурой произведения, решаемыми художественными и техническими задачами.
3. Характер туше.
4. Психофизиологические представления уровней напряжений и расслаблений игрового аппарата.
5. Представление о характере вспомогательных движений.

Существует немало способов для активизации процесса формирования слухо – двигательных представлений и их реализации в игровых движениях исполнителя.

Вот что пишет, например, известный русский педагог-пианист В. Сафонов: «Мы советуем изучать наиболее трудные места сначала глазом и только тогда, когда пассаж совершенно ясно будет запечатлён в памяти… приступить к игре его на память, на клавиатуре». (Сафонов В. Новая формула. – М.: Юнгерсон, 1916. С. 10.) Другой русский пианист А. Николаев утверждал, что раньше, чем произведение будет готово в пальцах, оно должно быть готово в голове. Аналогичные способы работы над формированием слухо - двигательных представлений применяют и многие другие педагоги. Можно назвать их умственной работой, или работой без инструмента. Не заостряя здесь внимания на многочисленных достоинствах способа занятий без инструмента, отметим лишь то, что применение его даже в самом элементарном виде подразумевает наличие у ученика достаточно развитой способности к слухо-двигательным представлениям. Эффективное использование способа возможно только при высокоразвитых представлениях и способствует их дальнейшему развитию и совершенствованию.

Для начинающих учеников, или учеников со слаборазвитыми слуховыми и двигательными представлениями разучивание пьесы, отдельных эпизодов по нотам (глазами) без инструмента вряд ли возможно. В этих случаях целесообразно направить внимание ученика во время занятий на тщательное вслушивание в звучание пьесы – прежде всего на звуковысотный, ритмический рисунки, интонирование, характер движения и т. д., а также проконтролировать движения и двигательные ощущения – клавиатурный рисунок, туше, уровни напряжений, расслаблений, вспомогательные движения… После занятий на инструменте ученик старается воспроизвести те или иные аспектысвоей игры. Лучше это делать без перерыва, пока память его «цепко держит» слуховые и двигательные представления, от недавней игры в сознании остаётся как бы их «шлейф».

При помощи следующих упражнений можно совершенствовать и одновременно проверять уровень слухо-двигательных представлении:

эпизод, выученный наизусть, нужно пропеть, по возможности называя при этом ноты; записать текст без инструмента пьесы, выученной наизусть;

играть без звука на клавиатурах, сохраняя характер туше, анологичный звуковому варианту;

играть с разных мест, по голосам;

транспонировать каждой рукой отдельно и т. д.

Немалые усилия, которые надлежит сделать и педагогу, и ученику при формировании слухо-двигательных представлений, компенсируются как качеством игры, так и быстрым, прочным освоением текста произведений, стабильным исполнением.

1. **Умение анализировать.**

 Добиться разрешения трудности можно не

 многократной её атакой, а исследованием.

 Хотя принцип остаётся общим, но исполнение

 требует всегда нового приноравления,

 индивидуального нюанса.

 Ф. Бузони

Сфера действия анализа распространяется практически на все направления работы ученика по техническому освоению пьесы. Анализируется форма, структура, особенности фактуры, техническая группировка, аппликатура, артикуляция, туше, особенности напряжений и расслаблений и многое другое.

Обратимся, например, к такому важнейшему в техническом освоении произведения вопросу, как применение игровых формул-навыков, их становление и развитие в связи с изучаемым художественным материалом. Здесь анализ, сделанный с помощью педагога, помогает ученику эффективно использовать уже приобретённые им навыки. Требуется распознать, какого рода, в каком виде техническая формула применена на новом материале будет в данном эпизоде, и перенести уже находящийся в техническом багаже ученика навык, приспособив его к новым, в той или иной степени изменившимся условиям применения. Успешность переноса навыка, его использования на новом материале будет зависеть от пластичности, гибкости приобретённого умения. Если навык, выработанный в упражнении, уже не однократно применялся в различных вариантах в пьесах, то и время, и усилия для его приспособления к новым условиям будут значительно меньшими, а результат эффективнее, чем при использовании навыка, прочно связанного с одним, конкретным материалом, на котором он выработан.

В практической работе подобного рода анализ мог бы выглядеть следующим образом. Наиболее распространённые фактурные формулы в большинстве пьес для начинающих так или иначе связаны с гаммообразным, арпеджированным изложением. Если увлечь его внимание к тому или иному их видоизменению в изучаемых им пьесах. Ученик должен определить с какой ступени начинается и на какой заканчивается гаммообразный пассаж, либо найти момент, когда одна гамма переходит в другую или в арпеджио, какова тональность гаммы, гармоническая функция арпеджио и т. д.

Такого рода анализ может успешно применяться в самых различных направлениях – в выборе и характере использования технологических средств, в сравнениях фактур недавно пройденной и вновь изучаемой пьес (если в них есть схожесть, отличие и повторяемость различных эпизодов), разделов внутри одной пьесы (экспозиция и реприза) и многих других.

Связывая по возможности всё новое в работе ученика с уже освоенным, применявшимся, педагог должен избегать такого положения, при котором каждая следующая пьеса изучается в отрыве от предыдущей работы, когда всё осваивается как в первый раз, что не может не повлиять негативно на время прохождения и качество игры.

Помощь педагога такого рода в аналитической работе на первых порах необходима, она сокращает время поисков, экономит труд. В дальнейшем ученик сам начинает анализировать, обретает вкус к подобным действиям, понимает их необходимость.

Рассмотрим теперь значение навыков в техническом освоении произведения в психологическом аспекте.

Под навыком обычно понимают некое подсознательное, автоматизированное действие. В процессе музицирования именно синтез выработанных навыков позволяет исполнителю всё своё внимание, волю, силы направить на решение художественных задач, как на цель своего действия. Игровые движения, которые он при этом совершает, в значительной степени остаются за порогом его сознания, поскольку они уже автоматизированы. Если представить обратную картину - внимание исполнителя сконцентрировано на игровых движениях – неизбежным следствием становится снижение уровня музицирования. Таким образом, определяется наиболее важная сторона работы ученика на втором этапе, заключающаяся в преодолении пути от сознательного действия к подсознательному, во многом автоматизированному умению во всём, что касается технической стороны освоения пьесы.

На начальном этапе обучения существенную помощь в работе над техническим освоением пьесы окажет предварительное, в упражнениях, приобретение основных технических навыков, применяемых в ней. Сюда могут быть отнесены, в первую очередь, различные виды артикуляции, специфические приёмы звукоизвлечения, аппликатурные формулы, освоение которых требует времени. Проведение подобного рода подгоовительной работы позволит педагогу не только сократить время прохождения пьесы учеником, добиться более качественного её исполнения, но и расширить диапазон приобретённых им навыков, которые понадобятся ему для освоения следующих пьес. Чем большим количеством навыков, их всевозможных сочетаний владеет ученик, тем быстрее, легче и качественнее он решит задачи второго этапа работы.

Приобретение навыков при помощи упражнений имеет как достоинства, так и недостатки. Концентрация внимания на самом действии, конкретном движении, звуковом результате как на цели упражнения позволяет быстро добиться требуемого автоматизма. Цель достигнута, сформировался некий стереотип нужного игрового движения, действия. Однако при использовании данного навыка в пьесе, он уже не цель, а средство для более высокой цели. Художественные задачи предъявят к нему новые, значительно более широкие требования. Сможет ли ученик преодолеть косность автоматизма, выработанного стереотипными действиями? Подвижность, гибкость навык преобретает только после того, как пройдёт многократное испытание в различных пьесах.

В пьесах синтезируются самые разнообразные комбинации привычных для ученика навыков с малознакомыми или вообще незнакомыми техническими задачами в связи с различными фактурными приёмами изложения. Проблемы могут возникать как в силу трудности координирования освоенных и новых игровых движений, так и в случаях, когда место привычного навыка должен занять новый, близкий ему по назначению, но противостоящий хотя бы в некоторых важных элементах. Для того чтобы распознать все тонкости трансформации навыков в конкретной пьесе, необходимо в первом случае объединить в одно целое знакомое и незнакомое, найти общее в различных действиях, обнаружить в новом связи с предшествующим опытом. При схожести навыков требуется обратное действие – нужно точно отдифференцировать их различие, не допускать их интнрференции (ошибки). Осознание общности и различий играет существенную роль при переносе навыков. В практической работе крайне редко бывают случаи, когда старый навык полностью входит в состав нового, это возможно разве что при переносе самых элементарных навыков.

Всё вышесказанное подтверждает необходимость детального, глубокого анализа при любом переносе навыков, как с упражнений в пьесу, так и из одной пьесы в другую.

 **3. Повторение**

Повторение – основной приём технической работы. Без повторения невозможно запоминание изучаемого действия, выработка навыков, осознание закономерностей, сущности явлений, связанных с работой музыканта. В результате повторения вырабатываются прочность и уверенность действий. Даже несложная пьеса, с которой ученик мог бы справиться без особых усилий, нуждается в повторениях, хотя бы для того, чтобы выучить его наизусть.

При техническом освоении пьеса расчленяется на ряд эпизодов, каждый из которых играется сначала в изолированном виде и изучается при помощи повторений. Повторятся могут как отдельные звуки, аккорды, их соединения, пассажи, так и мотивы, фразы, более крупные построения. В начальной стадии технической работы ученик осознаёт характер трудностей, пути их преодоления – игровые действия анализируются, получаемые звуковые результаты сопоставляются и связываются с технологией их выполнения. Накапливающийся в результате многократных повторений опыт позволяет синтезировать элементы действия в сложное органическое единство и одновременно дифференцировать его, что способствует организации целенаправленной, творческой работы.

На какого же рода повторения педагог ориентирует ученика?

1. Осмысленные, т. е. направленные на решение определённой задачи (задач).
2. С паузой между повторениями – необходимо осознать существующие проблемы и в связи с этим определить характер действий на следующее проигрывание (для этого бывает достаточно и нескольких секунд).
3. Каждое следующее проигрывание – шаг вперёд. Нужно воспитать в ученике постоянное стремление к совершенствованию, улучшению качества своей игры.
4. Использование разнообразных исполнительских средств в повторениях, их вариативность. Могут использоваться различные виды туше, артикуляции, ритмические варианты, изменение темпа и т. д. Вариативные повторения должны сочетаться со стереотипными (но никак не механическими).Если первым отдаётся предпочтение в начальной стадии работы на втором этапе, топовторения, как закрепляющие, автоматизирующие найденное в вариативных повторениях органичное рациональное действие, завершают работу по техническому освоению пьесы.
5. Не следует повторять одно место много раз подряд – теряется свежесть восприятия, притупляется внимание. Ограниченное количество повторений дисциплинирует работу ученика. Если требуются многократные повторения, лучше их сделать с перерывами, играя в промежутках другие эпизоды.
6. Необходимость активной работы слуха при каждом повторении.
7. Контроль двигательных, игровых ощущений. Двигательная, психическая свобода достигаются при помощи верно найденных режимов игры, темпов повторений. Следует избегать любого рода форсирований, в первую очередь тех, которые связаны с темпом, динамикой, уровнем выразительности.
8. Безошибочность в повторениях. Если одна и та же ошибка повторяется несколько раз, то она запоминается и даже автоматизируется. Исправить её бывает сложнее, чем выучить что-либо заново. Заигранной, «заболтанной» бывает и вся пьеса; работа по её исправлению не только чрезвычайно сложна, но и неблагодарна, так как редко приводит к положительному результату.

Ещё раз подчеркнём необходимость осмысленных повторений, протекающих под управлением и контролем сознания. Следует помнить, что плодотворность упражнения зависит не столько от числа проделанных повторений, сколько от внимательности, осмысленности работы.

1. **Работа над трудными местами**

Нередко бывает так, что пьеса технически почти освоена, лишь несколько мест, а может быть и одно-единственное, не позволяют завершить работу. Проходит время, усиленная работа над трудным местом так и не даёт удовлетворительного результата. В подобной ситуации у ученика может возникнуть чувство боязни, неуверенности в себе, последствия которого не только для данной пьесы, но и для всего музыкального воспитания ученика могут быть крайне негативными. Такой вариант конечно из худших, но так ли уж редко он встречается в нашей практике?

Рациональный подход может во многом помочь в успешном освоении трудных мест. Сущность подобного подхода может быть зафиксирована в следующих положениях:

1. Целесообразно начинать техническое освоение пьесы с трудных мест – это позволит уделить им больше времени и внимания.
2. Предварительный анализ характера трудности, планирование путей её преодоления, выбор требуемых приёмов и способов игры – всё это делает ученик с помощью педагога.
3. Создание и игра упражнений на основе характерных элементов встретившейся трудности (полезно поиграть подобные упражнения ещё до начала освоения пьесы, это позволит сократить время работы над ней, улучшит качество исполнения). В зависимости от решаемых задач, упражнения могут как упрощать, так и усложнять трудности.
4. Поиск индивидуальных путей решения проблемы. Нередко успех достигается при помощи факторов, казалось бы малозначительных – изменения, например, положения руки, небольших смещений корпуса исполнителя, изменений в технической группировке, акцентировании… Однако найти удачное решение в подобных случаях можно лишь на индивидуальной основе.
5. Педагог должен таким образом строить работу, чтобы избегать всего того, что может привести к боязни трудных мест учеником. Если эту задачу не удаётся решить, то последствия могут быть весьма негативными – у ученика появляются неуверенность, скованность в игре, другие симптомы психологической комплексации.
6. Зачастую бывает так, что трудное место выучено, но только в изолированном виде, в контексте же крупных разделов или всей пьесы целиком оно не выходит. Происходят подобные явления обычно из-за изменившегося фона психофизической нагрузки – излишние напряжения могут возникнуть ещё до трудного места; если их не удаётся снять, то даже хорошо выученное место может не получиться. Поэтому необходимо исполнение трудных мест в контексте крупных разделов, всей пьесы, с целью проверки психофизической нагрузки и поиска таких режимов её распределения, которые бы позволили создать благоприятный фон для исполнения как всей пьесы, так и эпизодов, где нагрузка на исполнителя особенно велика.
7. Запас прочности нужен исполнителю во всех трудных местах. Эпизод, который звучит на пределе возможного (скорость, средства выразительности), не только создаёт нервозность у исполнителя, но и негативно отражается на качестве игры, её надёжности. Запас прочности нужен также для того, чтобы исполнитель даже не в лучшем физическом и психическом состоянии смог сохранить достойный уровень исполнения.

**5.Техническое освоение произведения и художественно-содержательная сторона работы над ним.**

Определив содержание второго этапа работы над произведением как его техническое освоение, мы тем не менее не можем, не должны изолировать эту работу от художественно-содержательной стороны произведения. Уже при ознакомлении с произведением (первый этап) исполнитель намечает в общих чертах художественные цели и средства их технического воплощения. В сознании музыканта, как путеводная звезда, всё время присутствует представление о том, как должна звучать пьеса, какие выразительные средства будут наиболее органичными для данной музыки. И несмотря на то, что прямой путь в реализации художественного замысла не всегда самый короткий, там, где результат может быть достигнут без вспомогательных средств, приёмов, не редко весьма отдалённых от конечной цели звучания, следует идти этим, более музыкальным путём.

Какого же рода направления работы по раскрытию художественного содержания произведения могут быть объектом внимания исполнителя? Следует отметить прежде всего то, что наличие целостной художественной концепции изучаемого произведения, созданной исполнителем, хотя бы в общих чертах, на первом этапе работы, должно направлять в соответствующее возникшим представлениям русло всю художественную и техническую работу. Поскольку вся работа второго этапа связана с изучением отдельных мест, эпизодов, разделов, то именно сохранение представления о целостности звучании пьесы в сочетании с подробным теперь знанием её составляющих позволяет исполнителю понять все важнейшие особенности её строения, объединить частное и общее в единое целое.

Если каждый эпизод, фраза, раздел мыслятся в контексте всего произведения, то и работа над ним в плане выразительности произношения не будет носить изолированный характер. Тщательно вслушиваясь в интонационный строй мелодических линий, определяя особенности драматургии, характер движения – музыкант ведёт поиск таких выразительных, технических средств, которые позволят ему адекватно реализовать своё слышание. Если в этих вопросах нет ясности, представления о том, как должны звучать та или иная фраза, построение, все произведение весьма расплывчаты, то выбор технических средств будет носить формальный характер. В этом плане губительна практика, нередко ещё применяемая в педагогике, когда ученик сначала должен выучить текст (понимая под текстом лишь ту его часть, которая относится к звуковысотности, ритму, темпу), а уж затем начинать работу над музыкой. Результат в этих случаях удручающий, и не только в музыкальном отношении – не освещённая музыкой техника становится самоцелью и не может органично развиваться. Особенно актуальны для инструменталистов вопросы, связанные с применением таких средств выразительности, как артикуляция, динамика, агогика. Сюда же можно отнести технику управления звуком – атака звука, филировку, смену меха и технику его ведения у баянистов, туше. Научиться владеть звуком на инструменте никак не менее просто, чем научится быстро и чисто играть пассажи, вариации. Однако второе умение – виртуозно-спортивный элемент, имеет заметно выраженный приоритет в нашей педагогике, работа же со звуком зачастую остаётся за порогом внимания. Видимо, этим явлением можно объяснить тот факт, что в игре даже лучших учеников не часто можно услышать выразительно звучащий инструмент, передающий естественно и органично слышание ими музыки.

Следует отметить, что навыки техники звукоизвлечения менее других поддаются предварительной заготовке в упражнениях. Их подлинное совершенствование как раз и происходит в тонкой, зачастую даже ювелирной работе, которая происходит в значительной степени на втором этапе работы с произведением. Именно здесь отшлифовывается точность интонационного произношения внутри каждой фразы, ведётся детальный поиск всех динамических нюансов, тембральной окраски звука, его артикуляции, филировки и т. д. Начиная с отдельных интонаций, мотивов, фраз и постепенно объединяя их в более крупные музыкальные построения, исполнитель выстраивает драматургическую концепцию пьесы, определяет кульминационные точки, их иерархию.

Аппликатура, проставляемая в начальной стадии работы на втором этапе, должна рассматриваться не столько с позиции технического удобства (хотя и этот фактор имеет немаловажное значение), сколько с точки зрения её художественной целесообразности. Естественно, при совпадении обоих факторов результат будет наилучшим, однако происходит это далеко не всегда, нередко художественная целесообразность вступает в противоречие с техническим (физическим) удобством.

Говоря об изоляции технической стороны работы над пьесой от её художественно-содержательной стороны – недостатка не так уж редко встречающегося на практике, следует указать, однако, и на другую сторону медали. Бесконечное музицирование, неконтролируемое эмоциональное состояние, особенно – чрезмерное возбуждение исполнителя, не будет способствовать выработке точных движений, формированию прочных технических навыков. Совершенствование игровых движений, их запоминание, автоматизация тогда происходят успешно, когда психика исполнителя находится в уравновешенном состоянии, процессы возбуждения и торможения чередуются в оптимальном для данного исполнителя режиме. Здесь важно найти индивидуальное решение для каждого ученика. Из собственного опыта могу отметить, что именно наиболее музыкальные ученики, с активной жизненной динамикой, легко возбуждаемые, нередко стараются с первых же проигрываний максимально самовыразиться в музыкальном отношении. Обычные последствия такой торопливости (даже при условии хорошей технической подготовки) – неустойчивость, нестабильность игры. В музыкальном отношении также неизбежны потери, прежде всего в целостности интерпретации, структурной ясности… В таких случаях следует практиковать сдержанные по уровню выразительности проигрывания в начальной стадии освоения пьесы. Это не означает, что ученик должен играть сухо, не интонировать; важно, чтобы он не старался сыграть каждый раз «наполную», сразу, в один присест добиться конечного результата. Ещё Ф. Лист, впоследствии многие другие выдающиеся музыканты писали и говорили о существенном различии между работой и игрой. И только разумное сочетание того и другого позволяет достичь положительного результата. Поэтому важно научить ученика играть сдержанно, контролировать свои эмоции, что особенно существенно в процессе технического освоения пьесы. Это качество пригодится ему и на последующих этапах работы. Известно, что музицирование, игра большого мастера, сколь эмоциональной она бы нам не казалась, тем сильнее на нас воздействует, чем подвластнее эмоция самому исполнителю. Шаляпин свидетельствовал о своём сценическом состоянии: «На сцене два Шаляпина. Один поёт, другой слушает и контролирует».

На втором этапе работы умение владеть собой, контролировать необходимые действия, играть с различной степенью выразительности, в разных темпах, поможет музыкальному ученику обрести себя, реализоваться значительно полнее, чем при изложенном выше подходе.

Обратная картина в работе с учеником средних способностей, с малоподвижной психикой, инертной жизненной, музыкантской позицией. Здесь педагогу потребуется немало энергии чтобы развить его музыкальное чутьё, повысить творческую активность. Такого ученика не приходится сдерживать в эмоциональном отношении, и чем активнее он будет работать в музыкальном плане при техническом освоении пьесы, тем больше шансов у педагога развить его, вывести на достойный уровень игры. Активизация работы слуха ученика, контроля за двигательными ощущениями, акцентирование внимания на выразительности произношения музыки, яркости игры – возможные направления работы педагога в подобных случаях.

Тщательное изучение нотного текста, вслушивание в звучание музыки позволяют исполнителю глубже понять особенности музыкального языка композитора, объективные закономерности данного произведения. Объективное изучение пьесы не означает отсутствия у исполнителя индивидуального подхода к её прочтению, или его «отключения» на какой-то период работы. Объективно значимого способа исполнения не существует, поскольку каждый музыкант, играя одну и ту же пьесу с самой высокой степенью точности и объективности, всё равно будет исходить из собственного понимания и чувствования.

Речь идёт лишь о том, что индивидуальные, творческие силы исполнителя должны находиться в органическом единстве с формой и духом художественного произведения. Лишь после достижения закономерностей формы, способов выражения, других особенностей содержания музыки исполнитель, используя полученные знания и на них основываясь, может полноценно реализовать своё слышание произведения. Подтверждение этой мысли мы находим у А. Рубинштейна, который не раз, по воспоминаниям И. Гофмана (его ученика) говорил ему: «Сыграйте сперва точно то, что написано; если вы полностью воздали должное тому, что написано, и затем вам ещё захочется что-нибудь добавить, что ж, сделайте это».

Такого рода работа происходит в значительной степени в процессе технического освоения произведения. Если в этот период допускаются неточности в прочтении текста, неряшливость в игре, то возникает существенное препятствие в понимании сокровенной сущности пьесы.

Характерные недостатки, которыми в этом плане нередко грешат ученики, выражаются обычно в пренебрежении авторскими указаниями, в том числе и элементарном незнании терминологии, в небрежной, поверхностной игре. Последнее чаще всего вызвано торопливым желанием ученика показать скорее себя, чем музыку, которую он изучает. Помимо художественных издержек, при подобном подходе неизбежно страдает и техническая сторона работы. Форсирование темпов приводит к ошибкам в игре, а поскольку одни и те же неточности чаще всего повторяются, то запоминаются неверные движения.

Торопливость ученика, нежелание тщательно, детально изучать пьесу, анализировать её, составить план действий – всё это приводит к искажённому, в лучшем случае неясному, представлению им музыки. Нередко неясность звуковой картины имеет своим следствием преувеличенную выразительность, игру с так называемым «чувством».

Все эти недочёты можно устранить, если сориентировать ученика на игру в таком темпе, при котором он мог бы контролировать свои действия, прослушивать каждый звук и все горизонтальные, вертикальные линии пьесы, добиваться максимальной точности и экономичности движений, а так же сдержанности в проявлении чувств. Однако, что надлежит сделать, прежде всего – это изменить отношение ученика к музыке; нужно воспитать у него потребность творчески раскрывать её содержание, желание постичь её красоту, т. е. беспокоиться не о том, как он сам будет выглядеть в данной интерпретации пьесы, а о том, насколько его игра позволит выявить всё то прекрасное, что в ней заложено.

В процессе технического освоения произведения игровые движения становятся всё более точными и уверенными, управление ими переходит в сферу подсознания, т. е. происходит их автоматизация. Текст всей пьесы играется наизусть, а технические действия контролируются выборочно, но не часто. В центре внимания теперь звучание всей пьесы, её художественная доработка.

**III. Художественная доработка произведения.**

Основная задача третьего этапа работы – объединить произведение в единое целое, привезти все средства выражения в органичное единство с художественным содержанием музыки, её индивидуальным прочтением исполнителем.

Значение этого этапа работы трудно переоценить. Достаточно сказать, что у многих известных исполнителей работа на этом этапе и по времени, и по затраченным усилиям значительно более трудоёмкая, чем на двух предыдущих. Можно утверждать, что художественная работа над произведением не имеет временных границ – процесс совершенствования в ней бесконечен. Обратимся, например, к одной из важнейших задач этапа – целостному исполнению пьесы. Если предложить идеальный случай, когда достигнуто техническое совершенство игры, выразительные средства определены и зафиксированы, каждый эпизод, раздел пьесы исполняется на хорошем музыкальном уровне – то здесь задачи целостности исполнения, охвата формы, требуют значительного времени для выгрывания. Мало знать каждую фразу, раздел. Для того чтобы всё это объединить в единое целое, надо чувствовать движение времени в музыке, видеть всю пьесу как бы насквозь, одновременно – помнить, что было сыграно, предслышать, что впереди, и всё это органично связывать со звучанием пьесы в данный момент. Только такой подход позволит точно выстроить всю драматургию произведения, иерархию кульминаций, соотнести между собой различные эмоциональные состояния, настроения, выявить стилевые особенности музыки.

Сложнейшие задачи этого периода нельзя решить успешно без наличия определённого уровня культуры, эрудиции. В сочетании с развитой техникой, музыкальной интуицией эти качества формируют художественное слышание музыки, которое и управляет всеми духовными процессами третьего этапа работы. Данная мысль представляется особенно актуальной для баянистов при исполнении ими транскрипций и предложений музыки барокко, классической, романтической. Ведь именно издержки культуры (общей и музыкальной), неразвитость вкуса негативно влияют на художественный уровень исполнения. Ориентация на так называемую «яркую игру» с характерными для неё форсированными темпами, преувеличенными динамическими контрастами, резкими акцентами, утрированием других средств выражения, вплоть до театральной режиссуры жестов и мимики – всё это свидетельства неразвитого вкуса, низкой исполнительской, общей культуры. Именно низкий уровень культуры приводит к таким элементарным искажениям в исполнении, к примеру, музыки барокко или произведений классиков, как «бугристая» с резкими перепадами на коротких временных отрезках динамика. Если подобного рода динамику применить в инвенции Баха, она начинает звучать как романтическая пьеса – возможно и выразительно, с чувством, но ничего общего не имеющая с подлинным характером этой музыки. Добавьте сюда расплывчатую атаку, неразборчивую артикуляцию, и теряется сама архитектоническая основа этой музыки – невозможно прослушать горизонтальные линии, их взаимосвязь, понять логику движения музыки.

Обратимся к некоторым общим положениям, которые актуальны при художественной доработке произведения:

1. Проигрывание пьесы целиком и в темпе позволяет исполнителю объединить все освоенные им эпизоды, разделы, отдельные построения в целостную концепцию всего произведения. Подобное проигрывание как бы возвращает исполнителя на первый этап работы, но уже на значительно более совершенном уровне – ведь пьеса освоена технически и художественно вплоть до крупных построений. Однако собрать её в единое целое – задача высшей сложности. Особенные проблемы в этом плане представляют произведения крупной формы, развёрнутые и сложные, насыщенные глубоким содержанием музыкальные полотна. Не потому ли так не часто приходится слышать в игре учеников стройную, убедительно выстроенную по форме интерпретацию, когда и целое охвачено, и все мельчайшие детали органично вписаны в него.

В игре музыкантов нередко можно наблюдать тенденцию выявления частного за счёт целого, что выражается в самых различных формах – преувеличенная выразительность отдельных эпизодов, разрушающая общую линию, самолюбование, выпячивание собственных достоинств, например, эффектных приёмов звукоизвлечения, скоростных качеств и т. д. Внешняя красивость, эффективность игры в подобного рода «музицировании» ничего общего не имеет с подлинной красотой музыки, разрушает саму концепцию произведения кК целостного художественного явления. Несмотря на отдельные достижения, порой значительные, такое исполнение остаётся в целом бессодержательным и оставляет слушателя безучастным.

1. Переживание музыки как временного искусства определяет значительность таких вопросов, как характер её движения, особенности развития. Движение в музыке выражается такими компонентами, как, темп, метр, ритм, агогика. Эти составляющие движения непосредственно связаны с музыкальным временем и в исполнительском процессе всегда находятся в единстве со всеми элементами выразительности. Можно играть точно метроритмически, в нужном темпе и при этом передать движения музыки, она будет как бы «стоять» на месте. Живое движение музыки неразрывно связано с устремлённостью её интонаций к опорным звукам, кульминациям, упругой (пружинной) метроритмической пульсацией (мало общего имеющей с игрой под метроном), с логической выстроенностью динамики, всех агогических отклонений в соответствии с особенностями развития, структурного строения и формы произведения в целом.

Наиболее распространённый в этом плане недостаток в игре учеников – «безадресная» игра, когда движение в музыке не находит своего логического завершения в определённой точке. Движение теряет целенаправленность, расплывается структура и форма сочинения, игра становится пассивной, безвольной, невыразительной.

1. Прослушивание, чтение нот с листа музыки автора, произведение которого изучает ученик, поможет ему глубже понять особенности языка композитора, стилевые закономерности. Такое прослушивание в процессе художественной доработки произведения помогает скорректировать слуховые представления, иначе услышать то, что возможно уже превратилось в некий звуковой штамп. Следует ли ученику слушать то произведение, которое он изучает? По-видимому, однозначного ответа здесь быть не может. Скорее всего, для ученика, который уже имеет собственный взгляд на сочинение, такое прослушивание полезно, в других случаях существует опасность копирования, подражания игре известных музыкантов либо педагогу, если он показывает пьесу. Эта схема весьма относительна, и каждый педагог решает вопросы прослушивания музыки, её показа индивидуально, исходя из тех данных, которыми обладает его ученик.
2. Свежесть восприятия музыки необходима для продуктивной, творческой работы, поддержание постоянного интереса к сочинению. Сохранить свежесть восприятия помогает активный поиск исполнителем новых возможностей в раскрытии музыки, всё более и более глубокое проникновение в её содержание.

Многие известные музыканты утверждают, что для того, чтобы действительно полноценно выучить сочинение, нужно к нему несколько раз возвращаться, продолжая работу после больших перерывов (несколько месяцев и более). Такие перерывы позволяют музыке как бы «отлежаться», дозреть в подсознании исполнителя, по-новому услышать её звучание. Для учеников это полезно ещё и потому, что мастерство их постоянно совершенствуется, творческий и технический рост даёт им возможность более полноценно реализовать себя в уже выученных ранее пьесах. Мой собственный педагогический опыт подтверждает целесообразность возвращения к уже пройденным пьесам. Обычно ученики играют их более свободно в техническом отношении – эпизоды, пассажи, которые ранее вызывали затруднения, теперь играются без всяких усилий. В художественном отношении игра также становится убедительнее. Если пьеса была выучена добросовестно, повторить её можно быстро. Чаще всего после нескольких месяцев перерыва бывает достаточно несколько дней, чтобы вспомнить текст (повторять следует в медленном темпе, по нотам). Ощущение свежести восприятия, интереса ученика к исполняемой пьесе не может не сказаться благоприятно на качестве игры. Очевидно и преимущество в возращении к некоторым, уже пройденным пьесам, в плане накопления репертуара учеником.

Аналогичный метод, но уже на значительно более коротких временных отрезках, может применяться и в процессе освоения нескольких сочинений одновременно. Изучая, к примеру, пять-шесть пьес, ученик может активно работать несколько дней двумя-тремя из них, затем играть такое же время оставшиеся. Такого рода чередование может применяться на втором и третьем этапах работы – достоинства данного метода заключается в том, что он позволяет одновременно иметь в работе достаточное количество пьес и при этом не распыляться, сохранять свежесть в их восприятии. Внутренняя работа над отложенными на несколько дней пьесами продолжается независимо от воли исполнителя.

1. Проигрывание пьесы целиком и в темпе должно чередоваться с игрой отдельных фрагментов в медленном темпе, что позволит избежать «заигрывания», «забалтывания». «Заигрывание» пьесы характерно неточностями, неровностями, некачественным звучанием, а нередко и срывами, остановками, другими дефектами, появляющимися «вдруг» (так кажется ученику) в игре уже получавшийся в целом пьесы. Возникает данная проблема из-за неправильного понимания связи между сознательной, конструктивной работой с текстом, с одной стороны, и музицированием – процессом, где основная тематическая работа происходит подсознательно – с другой. Навык, даже качественно сформированный, нуждается время от времени в «прочистке», реставрации. Это означает, что не только сложные места, но и всё произведение должно проигрываться в сдержанном темпе с тщательным контролированием текста, всех применяемых приёмов и способов игры, т. е. необходимо регулярно возвращаться к методам работы второго этапа. Такого рода профилактику следует делать тогда, когда пьеса играется свободно, уверенно и качественно, не дожидаясь, пока начнётся «забалтывание» текста.

При проигрывании пьесы в темпе возможны некоторые технические корректировки. Обычно они связаны с распределением напряжений, изменившихся теперь в связи с более значительными психическими и физическими нагрузками. Чтобы обрести необходимую для игры некоторых пьес выносливость, создать технический запас, можно иногда исполнить несколько раз подряд сложную в фактурном, техническом отношении пьесу с полной нагрузкой, или подвижную пьесу в более быстром темпе, чем она должна звучать. Такое усложнение рабочего режима связано с большой физической и психической нагрузкой и должно рекомендоваться педагогом только в тех случаях, когда ученик готов к подобной работе.

**IV.Сценическое исполнение.**

Во многих методических трудах указываются лишь три, изложенные выше, этапа работы. На мой взгляд, работа над произведением не может считаться завершённой до той поры, пока оно не будет несколько раз исполнено на сцене. Подтверждение о важнейшей самостоятельной роли этого этапа, как завершающей точки в работе над произведением, можно обнаружить и в высказываниях многих известных педагогов, исполнителей. «…Работа над произведением, …завершается не дома, а на эстраде, в самом процессе первых публичных исполнений, и сборку нельзя считать вполне законченной, пока пьеса не прошла хоть два-три раза через настоящий концертный «обжиг». (Коган Г. Работа пианиста. – М., 1963. С. 171.) «…Пока вы не сыграете произведение публично два или три раза, не думайте, что каждая деталь выйдет так, как бы вы хотели. Не удивляйтесь неожиданным маленьким случайностям». (Гофман И. Фортепианная игра. Госуд. Муз. Издательство. – М.,1961. С. 53).

Музыка – искусство общения, и для исполнителя-музыканта (таковым является и выступающий на сцене ученик) не всё равно, общается ли он сам с собой (в домашних занятиях) или с аудиторией слушателей. Желание самовыразиться перед публикой создаёт особый эмоциональный тонус, который невозможно создать в домашних условиях, в классе. Именно необычность, значительность событий, при должной подготовке, способствует выявлению артистического начала в ученике. Пьеса слышится как бы по-новому, её восприятие становится более ярким, передача – более интересной. В условиях сценического выступления создаются благоприятные предпосылки для работы творческого воображения, интуиции. С какой радостью и удивлением мы слушаем исполнение будто перерождённого на сцене своего ученика! Он сам, безусловно, чувствует, что иначе, по-новому сыграл какие-то эпизоды, исполнил пьесу интереснее, чем дома или в классе. Слух его фиксирует эти изменения, и впоследствии, используя такие находки, ученик может совершенствовать интерпретацию данного произведения. Такого рода спонтанность в исполнении на сцене свойственна многим артистическим натурам и, на наш взгляд, является несомненным достоинством музыканта, признаком его артистизма.

Сцена позволяет также выявить, проверить все недоделки, неточности (то, что И. Гофман называет маленькими, неожиданными случайностями). Именно поэтому многие исполнители перед ответственным выступлением «обыгрывают» пьесу в менее ответственных концертах.

 Выступления на сцене всегда связаны с некоторыми корректировками. Помимо различия душевных состояний исполнителя, существенное влияние на игру имеет обстановка в зале, благожелательность настроения публики и особенно акустика зала. Всё это так или иначе влияет на исполнение, требует мгновенного приспособления к изменившимся условиям. Готовность к подобным изменениям будет зависеть от подвижности психики, быстроты реакции, находчивости, самообладания, воли исполнителя, гибкости его навыков. Отсутствие этих качеств у ученика может привести к тому, что любая случайность, ошибка могут вызвать у него панику, страх, скованность – тогда неизбежны потери в игре и последующая боязнь сцены.

Повышенная эмоциональная возбудимость, характерная заметным перевесом процессов возбуждения над процессами торможения, может негативно отразиться на качестве игры ученика на сцене. Именно музыкальные ученики, старающиеся сверх меры произвести впечатление, наиболее подвержены этому недугу. Из собственного педагогического опыта могу порекомендовать таким ученикам следующее:

1. В игре на сцене внимание исполнителя направлено на тщательное вслушивание в звучание инструмента, музыки, которую он играет. Не следует включать сознательный контроль в процессы, которые уже давно автоматизированы. Особенно опасно в этом плане подробно контролировать текст, отдельные звуки – автоматизмы могут легко разрушиться, наступает сильное возбуждение, скованность (обычно такие «включения» сознания происходят из-за боязни ученика забыть текст).
2. Не следует играть в более высоком режиме, чем тот, который определяется реальной готовностью на данный момент. Для того, чтобы адекватно осознать степень готовности, своё эмоциональное состояние, необходимо научиться контролировать психофизические кондиции, воспринимать свои действия как бы со стороны.
3. Особенно важно войти в нужный режим с первых тактов выступления. Чаще всего именно в этот момент – наивысшее перевозбуждение.
4. При первых же признаках повышенной эмоциональной возбудимости, выражающейся обычно в преувеличенной динамике, неустойчивом метроритме, чрезмерной выразительности – сконцентрировать внимание на прослушивании звуковысотного движения (но ни в коем случае не вспоминать, какая нота следующая), временной организации, успокоиться эмоционально, освободиться психически и физически. Разумеется, все эти пожелания останутся для ученика пустым звуком, если у него не воспитана способность к саморегуляции психофизических процессов.

Что же происходит в тех случаях, когда ученику не удаётся обрести внутреннее спокойствие, овладеть собой в условиях сценического выступления?

Возбуждение не чередуется в нормальном режиме с торможением, заметно преобладая над ним, нарушаются функции мозга, управляющие двигательным процессом и регулирующие его. В результате двигательный аппарат, не получая нужные сигналы (либо получая их в искажённом виде, слабые…) от мозга – дезорганизуется. В первую очередь теряются ощущения клавиш, туше становится более жёстким (иногда пальцы «прилипают» к клавишам, либо «бегают», чуть касаясь клавиатуры, не управляемые, сами по себе), появляются неточности там, где их никогда не было ранее, нарушается метроритмическая организация музыки, возможны временные выпадения работы памяти, возникает напряжённость, скованность… О художественном уровне такой игры говорить не приходится – она сумбурна (нарушены все пропорции), экзальтированна, либо робка, неуверенна, нервозна. Далее эту мрачную цепочку можно не продолжать, и так ясно, сколь катастрофические последствия наступают в игре ученика, если он перевозбуждается, не может совладать с собой.

В заключении работы несколько пожеланий, рекомендаций, касающихся предконцертной подготовки ученика.

От того как исполнитель готовит себя к концертному выступлению, зависит его состояние на эстраде, а следовательно, и качество исполнения. Можно хорошо выучить пьесу, или пьесы и тем не менее неудачно сыграть их на концерте.

Следует избегать многочасовой игры в последние дни перед выступлением, особенно это относится к пьесам, которые предстоит исполнить на концерте. Если пьеса не доучена, то за несколько дней до выступления вряд ли что-нибудь удастся существенно улучшить, а неизбежное при такой работе утомление, нервное напряжение только ухудшит исполнение. В таких случаях нужно либо вообще отказаться от выступления, либо играть, не обращая внимания на недоработки. В любом случае перед концертом лучше много не заниматься, это позволит сохранить свежесть рук и, что особенно важно, головы.

На концерте ученик чувствует себя значительно увереннее, если он «обыграл» предварительно несколько раз свою программу. В нашем классе мы практикуем проигрывание пьес, исполняемых в концерте, за несколько недель до выступления. Слушатели – ученики, которые по очереди выходят на сцену, родители. Происходит такое прослушивание в том же зале, где состоится выступление – ученик должен привыкнуть к акустике, к интерьеру зала.

Накануне концерта нужно хорошо выспаться, важно не переедать в день выступления, не есть тяжёлую пищу.

Играть в день концерта лучше немного и желательно не те пьесы, которые предстоит исполнить на сцене. Многие исполнители вообще не занимаются в день концерта, лишь разыгрываются перед выступлением. Различные исполнители разыгрываются настолько по-разному, что дать здесь какой-либо определенный рецепт невозможно. Ясно лишь, что легковозбудимый исполнитель не должен разыгрываться долго и эмоционально, играть в быстрых темпах, активно. И наоборот – исполнитель с уравновешенной психической организацией, или несколько флегматичной, нуждается нередко в активном и долговременном разыгрывании. Однако данное наблюдение весьма относительно, и для каждого исполнителя важно найти собственный оптимальный вариант разыгрывания, который так же будет корректироваться постоянно из-за различий его психофизического состояния перед концертом.

Для большинства исполнителей важно не «выплеснуться» заранее, сберечь нервную, физическую энергию, творческую активность на момент самого выступления. Педагогу важно подвести своего ученика к пику его формы, как в плане овладения пьесами для выступления, так и общего состояния, именно в день концерта. Важно, чтобы ученик, несмотря на возможное волнение перед выступлением, что вполне естественно и в определённой степени даже полезно, не боялся, а, главное, очень хотел выступить. Происходит это обычно в тех случаях, когда пьеса выучена добросовестно, ученику удаётся сохранить свежесть её восприятия. Хорошее общее состояние также необходимо для создания высокого творческого тонуса. Если к этим условиям добавить ещё и музыкально-артистическую одарённость юного исполнителя, то успешность выступления будет практически обеспечена.

Нельзя недооценивать важности успешных выступлений, они стимулируют ученика на дальнейшие занятия музыкой, его желание выступать на сцене, придают уверенность в собственных силах. Неудачное же выступление может способствовать скованности, возникновению чувства страха в последующих концертах. Если неудачи преследуют ученика в нескольких выступлениях, то боязнь сцены может стать устойчивым психологическим комплексом, который чрезвычайно сложно преодолеть в будущем. Поэтому так важно не выпускать недостаточно подготовленных к выступлению учеников на сцену, а также сделать всё возможное, чтобы ученик, готовый к выступлению, смог полноценно себя реализовать в концерте.