

Корнеева Ю.И. Основные методы работа с нотным текстом в классе специального фортепиано

МБУ ДО ДШИ № 11 г. Липецка, преподаватель фортепиано

Введение.

В современных условиях музыкальная школа является одной из основных баз широкого распространения музыкальной культуры. Нельзя забывать, что педагог несет ответственность за духовную жизнь детей. Система музыкального воспитания детей направлена на выявление талантов и дарований. Об этом пишет в своей книге музыкальный педагог В. Крюкова. Она считает, что эстетическое воспитание детей сводится к нескольким основным направлениям, которые актуальны именно в музыкальном образовании. К таким направлениям относится: расширение музыкального кругозора, воспитание мировоззрения и моральных качеств, а также воли и характера, интереса к творческому труду и умение работать.

О методах работы в сфере музыкального преподавания говорит в своей книге «Детская фортепианная педагогика» и музыкальный педагог С. Савшинский. Он выделяет основные методы работы, которыми пользуется фортепианная педагогика. К ним относятся: метод подражания, метод эмоционально-волевого воздействия и метод словестного преподавания. Метод подражания обращен к пассивным способностям ученика, когда на слух и с рук педагога учащийся перенимает то, что педагог показывает. Метод эмоционально-волевого воздействия заключается в том, что педагог воздействует на фантазию и эмоциональность ученика, пытаясь возбудить в нем образное мышление. Метод словестного преподавания обращен к сознанию ученика и требует от него активности и самостоятельности. Все эти методы имеют свое право на существование, но главным остается одно: найти индивидуальный подход к каждому ученику и привить любовь к музыке и искусству в целом.

Основная часть.

Работа преподавателя специального фортепиано в музыкальной школе сложна и многогранна. Он имеет дело с учениками разной музыкальной одаренности, должен найти индивидуальный подход к каждому ученику и уметь целесообразно использовать ограниченное время урока. При этом, необходимо проверить итоги домашней работы ребенка, дать указания о дальнейшем изучении музыкального произведения.

Работа над музыкальным произведением начинается с прослушивания пьесы. Ее исполняет сам педагог, или, при помощи технических средств, учащийся слушает аудиозапись. При этом обязательно надо иметь перед глазами нотный текст.

После знакомства с произведением, совместно с учеником делаем его анализ: определяем общее строение и характер произведения; тональный план, темп, особенности ритма; обсуждаем динамику и разбираем штрихи; намечаем кульминационные точки; определяем технические задачи произведения.

Работа над музыкальным произведением начинается с детального разучивания нотного текста в медленном темпе. При этом необходимо учитывать следующие требования

для дальнейшей работы: правильное прочтение нотного текста, метро - ритмическая точность, выбор верной аппликатуры, осмысленная фразировка и динамика, понимание гармонической фактуры, чуткая и точная педализация.

Итак, ритмический контроль очень важен при разборе. Он развивает чувство единого дыхания, понимание целостности формы. Лучше всего, если ученик считает вслух, как в начале разбора, так и при исполнении готового произведения. Так же необходимо заниматься и при выполнении домашнего задания.

Один из самых важных моментов на начальном этапе разбора произведения является выбор аппликатуры. Логически правильная и удобная аппликатура способствует наилучшему техническому и художественному воплощению содержания произведения. В связи с этим, необходимо найти наиболее рациональный способ решения этой задачи. Обдумывать и записывать аппликатуру нужно отдельно для каждой руки. Возможны несколько вариантов аппликатурных решений. В выборе варианта приходится считаться с размером и особенностями рук - с одной стороны, с технической подготовкой конкретного учащегося – в других случаях. Бывают моменты, когда какие-то фрагменты необходимо проигрывать двумя руками вместе. Определяющим в выборе аппликатуры в данном месте является синхронность движения пальцев обеих рук. Роль педагога должна быть активной при выборе аппликатуры. По возможности, педагогу необходимо записывать аппликатуру в присутствии ученика.

Работая над произведением, очень необходимо привлечь внимание ученика и посвятить определенное время заучиванию и запоминанию движения рук, тесно связанных с точным исполнением указаний, касающихся фразировки, штрихов, артикуляции, динамики и пр. Отрабатывать движения целесообразно сначала отдельными руками в медленном темпе, после чего, играя двумя руками, следует координировать движения, добиваясь свободы и непринужденности. Сложные места требуют наибольшего внимания и тщательной проработки. При работе над музыкальным произведением, с самых первых уроков нужно прививать ученику элементы грамотного музыкального мышления, обсуждать с ним строение музыкальной фразы, вокруг которой группируются окружающие звуки, объединяя их в одну музыкальную мысль.

Динамика является одним из важных моментов при работе над произведением. Она способствует выявлению кульминационных моментов произведения и разработке той музыкальной окраски, с помощью которой композитор передает нарастание эмоционального напряжения или его спад. Ученику необходимо соорудить динамический план таким образом, чтобы интенсивность местных кульминаций соответствовала их значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте, с помощью чего ученик добьется плавного нарастания эмоционального напряжения на пути к центральной кульминационной точке, без резких переходов осуществит спад. Как результат: форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной и приведет к цельности композиции.

Необходимо отметить умение владеть педалью. Преподаватель обязан ежеминутно обращать внимание на это, рекомендовать и объяснить, почему предпочтительнее та или иная педализация. Главное – суметь избежать крайностей. Ученик должен вникнуть и понять все авторские указания, касающиеся артикуляции, фразировки, штрихов, динамики, педализации

и т.п. Все это в комплексе поможет ему раскрыть своеобразие стиля композитора и конкретного произведения.

Технические приемы игры, в начале разбора произведения, надо заучивать в медленном темпе. У некоторых детей бывает от природы отличная пальцевая беглость, но при этом пальцы двигаются без участия головы. Такая игра становится бессмысленной и обычно не представляет никакой художественной ценности. Когда ученик «проговаривает» каждый звук, пропускает его через сознание и слух, темп музыки заметно снижается. Причиной этого является то, что голова пока еще не может работать с той же скоростью, что и пальцы.

У других детей, напротив, существует настолько полная и тесная взаимосвязь пальцев со слуховой сферой и мышлением, что они не могут сыграть ни одного звука, не услышав его предварительно внутренним слухом. Учитывая, что голова у них не слишком натренирована, они не могут сразу сыграть в темпе виртуозную музыку. Для достижения цели необходимо медленно или в среднем темпе (постепенно, по мере освоения материала, увеличивая его) проучивать технически трудные места до тех пор, пока они не станут получаться нужным образом.

Достигнув свободы исполнения в среднем темпе, начать работу над звуком, обращая внимание на его качество. В данное время необходимо, использовать приемы звукоизвлечения, добиваться наиболее точного и глубокого воссоздания образного содержания музыки.

Работа над звуком считается самой наиболее кропотливой. Умение вслушиваться в музыку - главное достижение качественного звучания, вплоть до его исчезновения. Обучаемый обязан вникнуть в содержание произведения, воспроизвести артикуляционные и другие обозначения, поняв, что хотел выразить композитор в конкретном месте. Этому нужно учить с малых лет. Ученик должен понимать разницу между понятиями: «веселье» и «грусть», «мягкая печаль» и «глубокая скорбь», «решительность» и «покорность», «нежность» и «равнодушие» и т.д. Нужно учиться выражать все эти эмоции и состояния души с помощью характера звука.

Г. Нейгауз писал: «Только тот, кто слышит ясно протяженность ... звука...со всеми изменениями силы...сможет овладеть необходимым разнообразием звука, нужным вовсе не только для полифонической игры, но и для ясной передачи гармонии, соотношения между мелодией и аккомпанементом и т.д., а главное – для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как с живописи для глаза».

Применение всех приемов и способов при изучении произведения способствует заучиванию на память. Поскольку учить наизусть следует как можно скорее, то надо полагаться на все виды нашей памяти: аналитическую, зрительную и эмоциональную.

Известно много методов и способов заучивания нотного текста наизусть. Заслуживает внимания метод, предложенный И. Гофманом. Он пишет: «Существует четыре способа разучивания произведения: за инструментом с нотами, без инструмента с нотами, за инструментом без нот, без инструмента и без нот».

Второй и четвертый способы, без сомнения, наиболее трудны и утомительны в умственном отношении; но зато они лучше способствуют развитию памяти и той весьма важной способности, которая называется «охватом».

Ребенок должен отрабатывать отдельно партию каждой руки наизусть. Данный способ дает возможность прослушать и запомнить все голоса в отдельности и всю фактуру в целом.

Очень полезный способ закрепления запоминания является тренировка в умении начинать игру на память со многих опорных пунктов, например : начать с момента появления определенного сопровождения мелодической линии или с момента звучания темы в левой руке полифонии. Умение начинать произведение со многих опорных пунктов обеспечивает ясный охват всего произведения в целом и приводит к большой уверенности игры. Для того чтобы уметь без затруднения начать игру с того или иного опорного пункта, необходимо уметь быстро и сокращенно представить себе весь ход произведения, а также уметь быстро конкретизировать игровые образы и усилием воли включить точный ход движений.

Обучаемому следует пояснить, что после того, как он выучил произведение на память, нужно постоянно возвращаться к занятиям по нотам, продолжая его изучение. Только указанным путем можно проникнуться в музыкальное содержание произведения.

После того, как преодолены технические трудности, произведение выучено наизусть, подробно разобрано, видится целесообразным проигрывать его целиком в указанном автором темпе. При определении темпа произведения следует руководствоваться не только темповыми обозначениями, но и учитывать ремарки, касающиеся характера. Нельзя забывать о работе над фразировкой. Вдумчивое отношение к фразе позволяет глубже вникнуть в содержание музыкального произведения. Исполняя произведение, следует осознать и почувствовать

непрерывность мелодического развития, постепенно поднимаясь к кульминации и развертывая ее. При этом нужно воспроизводить мысли, чувства автора, его стиль, обогатив свое исполнение умелым использованием динамических оттенков.

Сходные фразы следует играть по-разному, перемещая смысловые центры, так же, как и в человеческой речи. Многократное исполнение целиком в указанных темпах нежелательно прежде всего потому, что технически трудные отрывки нуждаются в постоянной медленной «шлифовке». Работая над произведением, надо стремиться меньше исполнять его целиком, чтобы сохранить остроту эмоционального восприятия и воссоздания художественного образа.

Постепенно ученик достигает самостоятельности, овладевает навыками самовыражения. Сначала двигаясь по пути подражания, а затем начинает вносить в свое исполнение собственное отношение. Это позволяет развивать чувство меры и прививает художественный вкус. Убедившись в том, что ученик достиг определенной исполнительской свободы, педагог должен отойти в сторону, дав возможность играть самостоятельно и желательно целиком все произведение, не останавливая, не прерывая игру. При этом он не должен переставать следить глазами по нотам за точностью исполнения

Задачи заключительного этапа состоят в том, чтобы добиться умения играть произведение совершенно уверенно, убежденно, убедительно, в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

На заключительном этапе опять же продолжают играть громадную роль ранее упомянутые способы: замедленная мысленная игра, сильно замедленное проигрывание на инструменте, игра с опорных пунктов. Отнюдь не следует пренебрегать и медленным проигрыванием по нотам – это укрепляет игровые образы и предохраняет от случайных засорений игры.

На начальном этапе работы над музыкальным произведением говорилось о целесообразности его прослушивания в аудиозаписи с целью ознакомления, на заключительном этапе очень полезно повторное прослушивание в аудио-, видеозаписи произведения, когда оно готово для публичного выступления. Это позволяет сравнить свою интерпретацию с иной. Как правило, ученик, имея уже свое собственное представление, воспринимает его с долей критики.

Педагог должен уметь настраивать ученика перед концертным выступлением, внушать ему веру в свои силы, а после выступления отметить положительные результаты, не ругать за ошибки и неудачи, проявлять корректность в выражении критики. Негативная реакция педагога на неудачи обычно вызывает у них страх к публичным выступлениям и неуверенность в себе. Педагог должен быть профессионально требовательным, настойчивым и добрым. Отметив недостатки ученика и сделав соответствующие выводы, он обязан терпеливо идти по пути их устранения.

Заключение.

Роль педагога в процессе разучивания музыкального произведения огромна. Его участие должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента выхода ученика на сцену. В процессе работы над произведением педагог должен постоянно устранять неточность в приемах игры, исправлять недостатки в постановке рук – ведь не может быть хорошей игры без хороших рук.

Работа над музыкальным произведением не имеет предела. Она продолжается и после концертного выступления. Навыки для публичных выступлений приобретаются как в условиях классных и домашних занятий, так и на концертной эстраде. Следует постоянно напоминать ученику, что концертная обстановка требует полной сосредоточенности. Это одно из самых важных условий для преодоления волнения.

Список литературы.

1. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой. - М. - 1985. - 104 с.
2. Баренбойм Л. Путь к музицированию. - М.- 1973. - 168 с.
3. Гольденвейзер А.О музыкальном искусстве.-М.- 1975. - 416с.
4. Гофман И. Фортепианная игра. -М.-1961. – 224с.
5. Крюкова В. Музыкальная педагогика. Ростов н/Д. - 2002. – 280 с.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М. - 1982. - 239 с.

7. Савшинский С. Детская фортепианная педагогика. О работе с музыкально-одаренными детьми - М.: Классика-XXI, 2006. – 272с.