Боброва Людмила Михайловна
Преподаватель класса фортепиано
Детская школа искусств № 7
г. Саратов

Методическое сообщение:

«Методы работы по разучиванию нотного текста в классе фортепиано»

2025 г

Введение

Работа преподавателя в классе фортепиано сложна: он имеет дело с учениками самой различной степени одаренности. Ему приходится развивать сложнейшие исполнительские навыки, укладываясь в жесткую норму времени занятий. Преподаватель фортепиано должен обладать не только глубокими знаниями, но и очень высокой техникой педагогической работы: уметь находить правильные подходы к каждому ученику, учитывая его индивидуальные способности, находить верное решение того или иного вопроса в самых различных ситуациях, уметь предельно целесообразно использовать ограниченное время урока так, чтобы успеть и проверить итоги домашней работы ученика, и дать ему четкие, запоминающие указания, и успеть оказать необходимую помощь в работе над музыкальным произведением.

От преподавателя – музыканта требуется постоянная отзывчивость на художественное содержание музыкальных произведений, над которыми работает ученик, творческий подход к их трактовке и способам овладения их техническими трудностями. Преподаватель должен уметь каждый раз свежими глазами взглянуть на музыкальное произведение, разучиваемое учеником. Даже в тех случаях, когда трудно найти новую деталь трактовки в давно знакомом произведении, – почти всегда есть возможность, основываясь на предыдущем опыте, внести те или иные улучшения в процесс освоения этого произведения учеником, ускорить овладение его трудностями, – и тем самым сделать работу интересной и для себя, и для ученика.

Первый этап работы над произведением

Одно и то же произведение**,** в зависимости от способностей ученика, требует нового взгляда, иного прочтения. Степень педагогического мастерства заключается в том, чтобы превратить работу над произведением в увлекательный**,** творческий процесс, как для ученика, так и для преподавателя.

Первый прием. Обычно работа над музыкальным произведением начинается с предварительного прослушивания нового сочинения, знакомства со стилем, эпохой и биографией композитора исполняемого произведения. Преподаватель сам исполняет новое произведение ученику, тем самым вдохновляет и стимулирует его к дальнейшей работе**.**

После предварительного ознакомления с произведением проводится его анализ:

- характер и строение произведения**;**
- темп, тональность (знаки при ключе), размер;
- характерные технические приемы.

Этот анализ проводится в форме беседы, во время которой преподаватель несколько раз проигрывает произведение целиком и по частям, расспрашивает ученика о его впечатлениях, ставит ему отдельные конкретные вопросы, сам делает необходимые пояснения.

Второй прием. Работа над музыкальным произведением начинается с тщательного разучивания нотного текста в медленном темпе. Время, отведенное на разбор произведения, будет самым разным для учащихся различной степени музыкального развития и одаренности. Педагогический опыт показывает, что один ученик приносит грамотный разбор уже на третий-четвертый урок, а кому-то для этого потребуется значительно больше времени и усилий.

Интересно следующее высказывание, относящееся к стадии разбора текста у Константина Николаевича Игумнова, русского пианиста и педагога, одного из создателей русской пианистической школы: «В разбор текста надо вложить все свое внимание, весь опыт своей жизни».

Одним из самых ответственных моментов на начальном этапе разбора произведения является выбор аппликатуры. Логически правильная и удобная аппликатура способствует максимально техническому и художественному воплощению содержания произведения. Поэтому необходимо найти самый рациональный способ решения этой задачи. Обдумывать и записывать аппликатуру нужно для каждой руки отдельно. Могут быть несколько вариантов аппликатурных решений. В выборе варианта приходится в одних случаях считаться с размером и особенностями рук, в других – с технической подготовкой конкретного учащегося. Бывают случаи, когда какие-то фрагменты необходимо проигрывать двумя руками вместе, так как определяющим в выборе аппликатуры в данном месте является синхронность движения пальцев обеих рук.

Роль преподавателя при выборе аппликатуры должна быть активной. Желательно записывать аппликатуру всегда в присутствии ученика, предоставляя возможность участвовать в продумывании принятия того или иного решения.

О художественном значении аппликатуры говорили и писали многие выдающиеся пианисты-педагоги. Генрих Густавович Нейгауз, пианист, педагог, теоретик пианизма, директор Московской консерватории (1935 – 1937 гг.) считал лучше ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную

музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом». Яков Исаакович Мильштейн, пианист, музыковед и педагог, доктор искусствоведения, глубоко изучивший данную область в фортепианном исполнительстве, писал: «Вряд ли нужно напоминать о том, сколь многое зависит от хорошей, целесообразной аппликатуры. Аппликатура воздействует на ритм, динамику, артикуляцию, подчеркивает выразительность фразы, придает определенную окраску звучанию и другое. Добавлю еще, что удачно найденная аппликатура содействует запоминанию, овладению музыкальным материалом, технической уверенности».

Средний этап работы над произведением

Третий прием. Работая над произведением, очень важно привлечь внимание ученика и посвятить определенное время к заучиванию и запоминанию движения рук, тесно связанных с точным исполнением указаний, касающихся фразировки, штрихов, артикуляции, динамики и другого. Естественно, что отрабатывать движения целесообразно сначала отдельными руками в медленном темпе. Затем, играя двумя руками, следует координировать движения, добиваясь полной свободы и непринужденности. Технически сложные фрагменты требуют внимания и более тщательной работы. Для того чтобы трудности стали ясными, прежде всего, нужно определить их специфику и подобрать соответствующие приемы игры.

С самых первых уроков при работе над музыкальным произведением надо прививать ученику элементы грамотного музыкального мышления. Обсуждать с ним строение музыкальной фразы, в которой должна быть своя смысловая вершина и вокруг которой группируются окружающие звуки, объединяя их в одну музыкальную мысль.

При разучивании музыкального произведения так же важен ритмический контроль, развивающий чувство единого дыхания, понимания целостности формы. В работе можно использовать кроме традиционного счета вслух работу с метрономом, разучивание ритма с помощью подтекстовок, проговаривания ритмослогов, отстукивание сильной доли ногой и других приемов. Ритмом полезно заниматься как на начальном этапе работы, так и при исполнении готового, выученного произведения. Причем, в медленном темпе следует считать, ориентируясь на мелкие доли такта, а в подвижном темпе, соответственно, – на крупные доли. Отработанные на уроке приемы предложить ученику закрепить самостоятельно в домашней работе.

Многие учащиеся полагают, что ритм можно развивать многочасовыми занятиями с метрономом, в то время как чрезмерное увлечение им, наоборот, лишает их ритмического самоконтроля. С помощью метронома, при

необходимости, можно проверить умение «держать» темп, не уклоняясь ни в сторону ускорения, ни в сторону замедления.

Я.И. Мильштейн справедливо полагал, что «музыка – это, прежде всего ритм, порядок». Вместе с тем чувство ритма – обязательный фундамент, на котором основывается ощущение живого дыхания музыки. Так же полезно считать вслух при выполнении и артикуляционных обозначений. Поскольку, к примеру, non legato, staccato, предполагают определенную длительность, то с помощью счета вслух нетрудно выдержать звук ровно столько, сколько нужно. Ведь известно, что малейшая неточность в исполнении артикуляции может исказить не только характер, но и стиль произведения.

Как элемент выразительности и передачи эмоционального состояния выступает динамика, которая помогает выявить кульминационные точки произведения и обогатить фактуру яркими красками. Работая с учеником, необходимо пытаться выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность звуковой кульминации соответствовала ее значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте. В результате форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным целым, что приведет к завершенности композиции.

Нельзя оставить без внимания и овладение педальной нюансировкой. Эта работа является неотъемлемой и необходимой на данном этапе. Преподаватель должен постоянно обращать внимание на это, рекомендовать самостоятельно проставить педаль и в дальнейшем скорректировать и объяснить, почему предпочтительнее та или иная педализация. Главное – суметь избежать крайностей: слишком экономной, сухой и, наоборот, чересчур обильной педализации.

Работая над произведением, ученик должен глубоко вникнуть и понять все авторские указания, касающиеся артикуляции, фразировки, штрихов, динамики, педализации и других нюансов. Все это в комплексе поможет ему раскрыть своеобразие стиля композитора и конкретного произведения.

Четвертый прием. В начале разбора произведения технические приемы игры, движения надо заучивать и отрабатывать в медленном темпе. Но для того, чтобы хорошо развить двигательно-технические возможности пианиста, необходимо тренировать не столько пальцы, сколько голову.

У некоторых детей бывает от природы отличная пальцевая беглость, но при этом пальцы двигаются без участия головы. Такая игра, как правило, становится бессмысленной и обычно не представляет никакой художественной ценности. Когда же заставляешь ученика «проговаривать» каждый звук, пропускать его через сознание и слух, то темп музыки заметно снижается, так как 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. А поскольку голова у них также не слишком хорошо натренирована, то и они не могут сразу сыграть в темпе виртуозную музыку.

Вот почему в любом случае важно тренировать «голову». А делается это вполне традиционным способом: сначала в медленном 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. Особо трудные пассажи, где пальцы постоянно путаются и «заплетаются», можно порекомендовать делить на достаточно мелкие фразы илимотивы, и, последовательно осваивая их в умеренном темпе, делать небольшие остановки между ними, как бы пропуская «отставшую» голову вперед, так как именно она должна вести за собой пальцы, посылая им «команды», а не плестись вслед за ними. Иногда эти остановки делаются с учетом принципа позиционности (по аппликатурному признаку). Умение мысленно «проговаривать» каждый звук позволяет добиваться хорошей артикуляции при исполнении быстрой музыки.

Пятый прием. Достигнув свободы исполнения в среднем темпе, можно приступать к работе над звуком, хотя с первого же момента разбора произведения нужно обращать внимание на его качество. В данный период необходимо, используя те или иные приемы звукоизвлечения, добиваться наиболее точного и глубокого воссоздания образного содержания музыки.

Работа над звуком считается самой сложной. И одной из главных задач достижения качественного звучания считается воспитание умения вслушиваться в звучание инструмента. Работая над звуком, преподаватель стремится достичь естественного, сочного, мягкого звучания инструмента.

Г. Г. Нейгауз писал: «Только тот, кто слышит ясно протяженность фортепианного 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, а главное – для создания звуковой перспективы, которая так же реальна в музыке для уха, как с живописи для глаза».

Научить выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные состояния души, на наш взгляд, одна из главных задач преподавателя на данном этапе работы. Для извлечения глубокого красивого и объемного звука нужно использовать естественный вес руки, иногда и всего тела, а при необходимости добавлять мягкий нажим рукой, если одного ее веса бывает недостаточно (например, у маленьких детей). Работая с учеником над звуком,

важно не только обращать их внимание на профессионально грамотное звукоизвлечение, но и воспитывать в них эстетическое отношение к звуку как носителю художественного образа. Юный музыкант должен уметь выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные движения души. Этому нужно учить с малых лет.

Известный музыкант, преподаватель, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, Александр Мндоянц в своих заметках «О фортепианной педагогике» писал: «Исполнители классической музыки должны понимать, что от мощности звукового потока зависит степень воздействия их игры на аудиторию. Образно говоря, звук, как стрела Амура, выпущенная из лука тугой тетивой, должен не только долететь до слушателя, но и пронзить его сердце.

Если же тетива слабо натянута, то звук или не долетит до слушателя, или не сможет проникнуть в его душу».

Шестой прием. Применение всех приемов и способов при изучении произведения способствует также заучиванию на память. Поскольку учить наизусть следует как можно скорее, то надо полагаться не только на слухомоторный вид памяти, но и на аналитическую, зрительную, эмоциональную память. И если придерживаться трактовки Я.И.Мильштейна о музыкальной памяти как понятия объемного, то можно добавить, что «оно включает в себя и слуховой, и логический, и двигательный компоненты».

Известно много методов и способов заучивания нотного текста наизусть. Заслуживает внимания метод, предложенный одним из великих пианистов всех времен Иосифом Гофманом.

Он пишет: «Существует четыре способа разучивания произведения:

1. За фортепиано с нотами.
2. Без фортепиано с нотами.
3. За фортепиано без нот.
4. Без фортепиано и без нот.

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

Так полезно рекомендовать ученикам учить отдельно партию каждой руки наизусть. Такой способ дает возможность лучше прослушать и запомнить все голоса главные, второстепенные всю фактуру в целом. Применение такого метода избавляет от неточностей, обеспечивает максимальное «самослушание», самоконтроль, который способствует точному исполнению всех предписанных

композитором указаний, без чего не может быть хорошего исполнения. С его помощью достигается более глубокое понимание содержание произведения во всех деталях.

Очень полезным способом закрепления запоминания является тренировка в умении начинать игру на память с любого места, например, со второго предложения или со второй части произведения. Можно поиграть произведение на память «с конца». Ученик, умеющий это проделывать, почти целиком гарантирован от всяких «случайностей» в области памяти при выступлении, так как он умеет в любой момент, и охватить ход произведения в целом, и представить себе конкретно любой участок.

Ученику следует напоминать, что после того, как он выучил произведение на память, надо постоянно возвращаться к занятиям по нотам, продолжая его изучение. Только таким путем можно глубоко вникнуть в музыкальное содержание произведения.

Седьмой прием. После того как преодолены технические трудности, произведение выучено наизусть, подробно разобрано, полезно проигрывать его целиком в указанном автором темпе. При определении темпа произведения следует руководствоваться не только темповыми обозначениями (allegro, molto allegro, moderato, andantino и другие), но и учитывать ремарки, касающиеся характера музыки (grazioso, bravura, mesto и другие). Исполняя произведение в указанном темпе, следует осознать и почувствовать непрерывность мелодического развития, постепенно поднимаясь к кульминации, развертывая ее, «последовательно доходя до эпицентра» (выражение Я.И.Мильштейна).

Вместе с тем нужно воспроизводить мысли, чувства автора, его стиль, обогатив свое исполнение умелым использованием выразительных средств, разнообразной динамикой. 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». В то же время, работая над произведением, надо стремиться меньше исполнять его целиком для того, чтобы сохранить остроту эмоционального восприятия и воссоздания художественного образа.

Далее, занимаясь дома, без помощи преподавателя, ученик постепенно достигает самостоятельности, овладевает навыками самовыражения. Идя сначала по пути подражания, он начинает вносить в игру и свое видение, проявляя инициативу в осуществлении собственных художественных намерений, это позволяет развивать у ученика чувство меры и прививает художественный вкус.

Убедившись в том, что ученик достиг определенной исполнительской свободы, преподаватель должен дать возможность играть самостоятельно

и желательно целиком все произведение, не останавливая, не прерывая игру, при этом не переставая следить за точностью исполнения.

Заключительный этап работы над произведением

Задачи заключительного этапа состоят в том, чтобы добиться:

-умения играть произведение совершенно уверенно, убежденно, убедительно;
-умения играть произведение в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

Совершенная уверенность и убежденность исполнения достигается тогда, когда в игре не остается не только каких-то шероховатостей или логических неувязок, но когда устранены и все технические и художественные «сомнения», все затруднения в работе воображения, все двигательные «зажимы».

На заключительном этапе опять же продолжают играть большую роль ранее упомянутые способы «закрепления выучивания»: 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 неточностей в игре.

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. Это позволяет сравнить свою интерпретацию с прослушиваемой записью.

Заключение

Роль преподавателя в процессе разучивания музыкального произведения огромна. Участие его должно быть активно-творческим с самого разбора текста до момента готовности произведения. Во время занятий преподаватель должен тщательно следить за исполнением, обращая внимание ученика на точное прочтение нотного текста и выполнение всех авторских указаний. Показывая приемы игры, следует объяснять, в чем суть и важность их использования.

В процессе работы над произведением преподаватель должен постоянно устранять неточность в приемах игры, исправлять недостатки в постановке рук – ведь не может быть хорошей игры без хороших рук.

Творческое общение преподавателя со своим учеником не укладывается в формат перечисленных этапов работы. Воспитание юного пианиста не поддается регламенту учебного процесса, оно не имеет предела. Начиная с первых

уроков, преподаватель старается вложить в каждого ученика частичку своей души, привить любовь к самому прекрасному из искусств, используя при этом весь педагогический талант и большой опыт.

Список литературы

1. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1986
2. В классе А. Б. Гольденвейзера. – М., 1986.
3. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1986.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Классика XXI,1999
5. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М.: Просвещение, 1984.