

Управление культуры администрации города Владивостока
Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Детская музыкальная школа №2 г. Владивостока»

**Основные этапы и методы работы над
музыкальным произведением**

Методическая работа
преподавателя
Степановой Т.Б.

Владивосток 2025

Содержание

Введение.....	2
2. Основные этапы и методы работы над музыкальным произведением.....	3
2.1. Ознакомление с произведением.....	3
2.2. Исполнительский анализ.....	5
2.3. Оформление произведения в единое художественное целое.....	9
2.4. Подготовка произведения к сценическому Исполнению.....	12
Заключение	14
Список литературы.....	15

Введение

Музыкальное произведение как художественная целостность, этапы и методы его освоения – является одной из важнейших проблем музыкальной педагогики. Процессу работы над музыкальным произведением уделяется значительное внимание в трудах выдающихся деятелей фортепианного искусства и педагогики – А. Вицинского, С.Е. Фейнберга, А.П. Щапова, Б. Милича и других. В традиционной педагогике процесс освоения музыкального произведения подразделяется на три этапа. У К. Черни эти этапы именуются «разбором, техническим освоением, художественной отделкой». Г. Гинзбург называет их так: «зарождение образа, элементарная работа, приспособление». Для А. Вицинского это: «первоначальное формирование музыкального образа, техническое овладение произведением, исполнительская реализация музыкального образа». Некоторые представители современной фортепианной педагогики подразделяют процесс работы на четыре этапа, в частности А. П. Щапов характеризует их как «начальный, ранний, срединный, поздний срединный, заключительный».

Цель данных рекомендаций – систематизировать методы и способы работы, актуальные при разборе, разучивании и окончательном художественном оформлении музыкальной пьесы, заострить внимание педагога на важности каждого этапа изучения музыкального произведения.

Задачи при работе над произведением: грамотный анализ нотного текста, подбор правильных методов работы для воплощения технических и художественных задач, а также, воспитание архитектурного чувства – умение охватить композицию произведения и определить место и роль каждого элемента в стройном целом.

Опираясь на данные методической литературы, в этих рекомендациях указана систематическая последовательность работы над произведением, разнообразие способов и методов для конкретной задачи музыкальной композиции. Данная работа предназначена для педагогов ДМШ, которые только начинают свою музыкальную педагогическую деятельность.

2. Основные этапы и методы работы над музыкальным произведением

2.1 Ознакомление с произведением

Начальный этап работы над музыкальным произведением в классе фортепиано, создание учащимся первоначального художественного образа обуславливает необходимость расширения его интеллектуального уровня, развития синтетического мышления, обогащения музыкального багажа. Этап ознакомления с музыкальным произведением имеет свои особенности. Следует помнить, что первые впечатления от знакомства с произведением искусства оказывают немаловажное воздействие на последующее музыкальное развитие ученика. Современная методика обучения игре на фортепиано базируется на таких принципах, которые предполагают воспитание художественных и творческих качеств начинающего пианиста. Согласно этим принципам, приобщение ребенка к искусству начинается с первых уроков, с самого начала должна идти работа по выработке навыков вслушивания в музыкальную речь, проникновения в ее смысл и структуру, формированию умений работы над качеством звучания. При этом слуховое воспитание желательно осуществлять на художественно-ценном музыкальном материале, доступном и интересном для учащегося. Это является одним из сложных моментов в педагогической практике.

В формировании вышеперечисленных навыков и умений заключается цель педагогической деятельности на этапе ознакомления учащегося с музыкальным произведением.

В начале работы преподавателю следует побеседовать с учеником о создателе произведения; об эпохе, в которой оно возникло; о стиле и требуемой манере исполнения. Далее следует проанализировать произведение более подробно: охарактеризовать образный строй, выявить сюжетную линию, если произведение программно, рассмотреть элементы музыкального языка, в том числе обратить внимание на единство или разнообразие темпов, что, как правило, обусловлено художественным содержанием произведения. Задача преподавателя построить с учеником живую интересную беседу, сопровождая и подтверждая те или иные выводы своим исполнением произведения (целиком и фрагментами). Учащимся старших классов можно порекомендовать для чтения специальную литературу о композиторе или произведении, над которым идет работа.

По окончании беседы преподаватель может поставить перед учащимся следующие задачи:

- описать собственное эмоциональное впечатление, охарактеризовать

художественное содержание произведения;

- в устной форме произвести музыкально-теоретический анализ, определяя в его ходе наиболее заметные элементы выразительности, в том числе рассмотреть звуковысотные контуры мелодии, ритмику, особенности фактуры;

- проговорить и осмыслить авторские ремарки;

- проанализировать основные технические приемы (аппликатура, штрихи).

Итогом решения поставленных задач должно стать осознание учащимся целостности содержания и соответствующей ему формы музыкального произведения. Все эти задания ученик должен выполнить в присутствии своего педагога, который корректирует текст ученика, помогает ему отвечать на поставленные вопросы.

В дальнейшем, передавая в своем исполнении замысел композитора (в конечном варианте исполнения), учащийся должен выражать и свое отношение к музыке, выявлять свое понимание произведения. Бесспорно, это понимание основывается на тексте, заложенных в нем выразительных средствах, авторских указаниях. Любое художественное произведение должно вызывать в учащемся ответные настроения, мысли, чувства, свое отношение и понимание музыки. А помогать ученику «вживаться» в произведение, вчитываться в текст, вслушиваться в самостоятельно воспроизведенную музыку будет педагог. Только он может увидеть, что в каждом конкретном случае требует большего внимания от ученика, что надо подчеркнуть, «произнести» более выразительно. Цель всего сказанного и показанного учащемуся состоит, прежде всего, в том, чтобы разбудить или углубить его собственную мысль и эмоциональное восприятие музыки, вызвать потребность в обязательной внутренней работе, связанной с осознанием произведения и с проникновением в его содержание. С понимания настроения, характера, эмоционального ощущения основных художественных образов начинается изучение музыки.

2.2 Исполнительский анализ

Второй этап работы над музыкальным произведением предполагает углубленное изучение авторского текста. Скрупулезное изучение нотной записи помогает прояснить процесс развития музыкального образа, уточнить внутреннее слуховое представление о каждой его грани, понять и оценить роль отдельных элементов музыкального языка.

Ознакомившись с произведением, ученик приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Грамотный, осмысленный анализ текста создает основу для верной организации дальнейшей работы, поэтому его значение трудно переоценить. Время, занимаемое разбором музыкального произведения и качество его анализа, будут разными для учащихся различной степени музыкальной одаренности и общекультурного уровня развития. Однако во всех случаях на данной начальной ступени работы преподаватель должен следить за тем, чтобы в работе ученика не было неряшливости, небрежности. Следует помнить, что всякая "случайная" неточность игры в самом начале работы ведет к искажению формирующегося музыкального образа, и что ошибки, допущенные при разборе нотного текста, нередко прочно укореняются и тормозят дальнейшее разучивание пьесы.

Знакомство с текстом начинается с его зрительного охвата. Чтение текста с помощью инструмента помогает выявить наиболее сложные в техническом отношении фрагменты, определить приемы работы, актуальные для каждого вида техники. Исполнительский анализ позволяет установить особенности структурной композиции произведения в целом, и в деталях, определить динамическую направленность развития к местной или главной кульминациям.

В музыкальном произведении, являющем собой целостность, все элементы языка взаимосвязаны, но каждый из них играет собственную специфическую роль в создании художественного образа. Выявление роли каждого элемента языка помогает раскрыть содержание произведения. Тщательный исполнительский анализ - путь к верному прочтению и трактовке авторского текста. Ученик должен уяснить, что исполнитель не имеет права переделывать указания автора по собственному желанию.

Подробный анализ авторского текста целесообразно проводить, используя следующие методические приемы: возврат на определенное расстояние; счет вслух; простукивание или прохлопывание ритмического рисунка каждого из голосов до игры на инструменте; метод «унификации ритмики», представленный С.И. Савшинским в книге "Работа пианиста над музыкальным произведением"; прочтение вслух всех нот; проигрывание

голосов одним пальцем вне ритма; «осторожное» проигрывание» (осмысленная игра, не допускающая никаких ошибочных вариантов), сольфеджирование; игра (вне ритма) с предварительным названием каждого пальца; беззвучное контактирование пальцев с клавишами; вычленение простого из сложного; преувеличенный, гиперболизированный показ отдельных элементов музыкального материала; метод наводящих вопросов; «звук – слово» или подстрочный текст (подтекстовка); метод, предлагаемый Г. Хохряковым "нескучные способы борьбы с трудными местами».

А теперь подробнее рассмотрим наиболее сложные из вышеперечисленных приемов:

1. Суть метода «унификации ритмики» состоит в том, что долгие звуки предварительно дробятся на несколько более коротких повторяющихся звуков, (соответствующих соседним длительностям), а паузы заполняются извлечением какого-либо подходящего тона или аккорда. Таким способом ученик предельно наглядно усваивает временные расстояния.
2. Осознание клавиатурного рисунка вовсе не то же, что расшифровка нотных знаков: ученик младших классов, даже правильно прочитав нотный знак, далеко не всегда находит нужную клавишу. Здесь полезен метод проигрывания мелодии одним пальцем вне ритма, что освобождает ученика от забот о точной реализации аппликатуры. При этом следует называть вслух каждый звук до его извлечения, а не после, как это обычно делают дети.
3. Методы сольфеджирования и свободное от неточностей «осторожное проигрывание» являются основными способами, ведущими к слуховому осознанию высотности мелодического рисунка. При систематической работе в этом направлении можно добиться того, что ученик научится одно время играть всю ткань и сольфеджировать один из голосов.
4. Метод игры с предварительным названием пальца и метод беззвучного контактирования пальцев с клавиатурой способствует лучшему запоминанию нотного текста и устранению желания быстро играть последующие звуки, а, наоборот, концентрируясь на отдельных элементах музыкальной ткани.
5. Руководствуясь методическим приемом вычленения простого из сложного, можно облегчить восприятие музыки, временно фиксируя внимание ученика на одних заданиях и допуская при этом приблизительное выполнение других. Например, при точном прочтении высотности и аппликатуры, можно временно лишь слухом контролировать метрику или же, сохраняя точность и осмысленность исполнения всех трех названных компонентов, постепенно подключать новые (ощущение фразы, динамики, штрихов и т.д.).
6. Велика роль распространенного в практике метода исполнительского

показа как средства, подсказывающего пути овладения конкретными исполнительскими задачами и трудностями. Выше упоминалось о показе-исполнении всего произведения, необходимом для ученика до начала работы над ним. Однако показ всего произведения должен перейти в стадию расчленения произведения на фрагменты, показа отдельных художественных и технических деталей. Одним из таких характерных приемов является преувеличенный, гиперболизированный показ, подчеркнуто демонстрирующий ученику не вполне удающиеся ему звуковые и технические детали исполнения.

7. Для активизации самостоятельности исполнительских решений полезен метод наводящих вопросов. Например, «Что тебе в этой пьесе совсем не удалось?», «Красиво ли это прозвучало?» и т. д. Для воспитания самостоятельности ученика этот метод может быть использован и в таких заданиях, как обозначение учеником аппликатуры в отдельных отрывках произведения или цезур между мелодическими построениями.

8. Суть метода «звук – слово» или подстрочный текст заключается в том, что к музыкальной фразе или к интонационному обороту подбирается словесный текст, что позволяет ученику точнее почувствовать выразительность музыки: интонационные акценты, окончания фраз. Например, для мажорного трезвучия снизу вверх: «По – дой – ди!», для минорного трезвучия сверху вниз: «У – хо – ди!», для пятипальцевой последовательности: «Вот иду я вверх», «Вот иду я вниз». А. Артоболевская в своем учебном пособии «Первая встреча с музыкой» в кратких пояснениях к пьесам приводит примеры стихотворений, помогающие почувствовать настроение произведения, выдерживать точность ритма. К. А. Мартинсен советовал всем педагогам использовать метод «звук – слово», импровизируя «на ходу».

9. На этапе разучивания произведений с учащимися младшего возраста, следуя принципу ускорения темпов прохождения учебного материала с целью отхода от механической «зубрежки», полезно использовать метод «нескучных способов разучивания», рекомендуемый Г. Хохряковой. Процесс разучивания таким методом состоит из нескольких этапов:

Учитель предлагает ученику «покататься» на руке учителя. Рука ученика должна почувствовать себя пассажиром самолета, задремавшим в удобном кресле. При этом ученик хорошо ощущает движение, сущность штрихов. Чуткость ученика обостряется еще больше, если его глаза будут закрыты.

Игра ансамблем. При игре вдвоем сравнительно легче достигается целостность и хорошее качество исполнения.

Способ игры через «увеличительное стекло» был рекомендован К. Н. Игумновым. Этот способ позволяет «рассмотреть» все переплетения звуков, вслушиваться в звучание, оценивать свои движения в медленном темпе.

Способ «поделим трудности на двоих» (при котором играют учитель и ученик, меняясь на цезурах), позволяет провести соревнование на ловкость (разумеется, учитель нарочно иногда не успевает или промахивается).

Если ученик не соглашается с аппlikатурой, ему предлагается придумать свой вариант и доказать, что он не хуже. Учитель защищает аппlikатуру, поставленную в нотах. В таком честном диспуте может уступить и ученик и педагог – в любом случае это лучше, чем просто потребовать: «Соблюдай аппlikатуру!» - если ученик не понял ее смысла.

Разучивание с конца. Сыграть последнее построение, потом начать «на шаг» раньше, и так приближаться к началу трудного места. Делить не механически, а подчиняясь логике музыкальной речи.

Игра «замри – отомри». Педагог исполняет произведение, а ученик в любой момент говорит: «Замри!». Как только будет сказано «Отомри!» - играет дальше. Потом учитель и ученик меняются ролями. Задача педагога – удачно выбрать момент остановки: момент начала неудобного места, судорожного движения. Между «Замри!» и «Отомри!» проходит несколько мгновений спокойной сосредоточенности, «нацеливания» на движение, предслышания звука. Игра хорошо помогает преодолеть затруднения в моментах, требующих мгновенной смены эмоционального состояния, внезапного изменения фактуры, динамики, темпа, переплетения рук и т. д.

2.3 Оформление произведения в единое художественное целое

Цель третьего этапа работы над музыкальным произведением – достижение целостности исполнения произведения, объединение выученных деталей в цельный творческий организм.

Задачи этапа:

- развитие навыка перспективного слухового мышления и антиципации (умения представлять результаты своего действия еще до его осуществления);
- достижение ровного и незатрудненного исполнения (и по нотам, и на память);
- преодоление двигательных трудностей в сложных пассажах и неудобных элементах музыкального материала;
- сцепление игровых образов с точки зрения единой концепции музыкального произведения;
- углубление выразительности игры;
- уточнение характера звучности (распределение силы звука, педализации);
- уточнение ритмики и достижение единства темпа всего произведения (без учета темповых изменений автора или редактора).

Опираясь на предварительный этап работы, еще раз подчеркнем, что анализ музыкального произведения является неотъемлемой стадией работы музыканта над оформлением звукового образа. Он способствует кристаллизации в осознании исполнителя ясных и четких слуховых представлений о деталях произведения. На основе этих представлений пианист постигает ближайшие логические связи сочинения. Далее, благодаря длинному слуховому мышлению ученик начинает охватывать более далекие смысловые соотношения. Он постепенно начинает предвосхищать, прогнозировать наступление того или иного фрагмента произведения, что свидетельствует об овладении навыками антиципации, т.е. умением представлять результаты своего действия еще до его осуществления.

Для решения поставленных задач используются следующие методы работы: пробные проигрывания пьесы целиком; занятия в «представлении»; дирижирование; сопоставление между собой небольших отрезков музыки из разных частей; многократные повторения; постепенное удлинение музыкальной мысли; варианты (ритмические, силовые, артикуляционные).

Пробные проигрывания позволяют исполнителю определить

пропорции деталей сочинения в целостном полотне и откорректировать их между собой. Благодаря пробным исполнениям пианист сможет выявить степень логичности переходов между построениями, устранить неточности ритмического становления музыки, динамического развертывания исполняемого образа. Пробные исполнения позволяют обнаружить технические недостатки игры.

Необходимо сочетать пробные проигрывания целиком с непрекращающимся углубленным трудом над деталями и частями произведения. Помимо пробных проигрываний, одним из звеньев в овладении формой сочинения должны стать занятия музыканта без инструмента, работа «в уме», "представлении" (внутреннее слышание музыки).

Карл Лаймер, видный педагог XX века (Ганноверская консерватория), считал, что отстранение от реальных игровых проблем, отклонение от пальцевых (мышечных), автоматизмов приводит к активизации фантазии музыканта. Другой видный представитель фортепианной педагогики Й. Гофман говорил, что этот метод необходим для того, чтобы вновь достигнутые результаты «могли созреть в мозгу и как бы войти в вашу плоть и кровь».

Таким образом, методика формирования навыка исполнения произведения вне опоры на реальное звучание должна быть построена исходя из уровня индивидуальной подготовки учащихся, и носить характер постепенно возрастающей сложности. Вначале это будут представления небольших произведений, затем более крупных разделов, вплоть до объединения частей в цикле.

Для достижения целостности произведения широко распространен «Дирижерский метод работы», который является уникальной формой занятий, т.к. позволяет объять одним круговым движением как отдельные музыкальные построения, так и все произведение в общем. Такой охват поможет музыканту прервать безостановочность течения звукового потока, что несомненно будет способствовать развитию стройности формы произведения. Иными словами, дирижерский метод поможет выявить степень овладения учеником навыками горизонтального мышления и антиципации. Особое значение приобретает дирижирование при организации временной структуры пьесы, в укреплении чувства ритма музыканта. Дирижирование поможет музыканту услышать тишину, превратить «беззвучие» в музыку. Сопоставление между собой выхваченных небольших отрезков музыки из разных частей способствует достижению единства темпа.

Существуют методы многократных повторений и постепенного удлинения пассажа «влево», например, присоединение к последующему звену последовательно одного, двух, трех и т. д. предыдущих звеньев; постепенное удлинение «вправо», например, присоединение к начальному звену пассажа последовательно одного, двух, трех и т. д. дальнейших звеньев.

Вторая разновидность значительно более распространена в практике, чем первая, однако первая, будучи для ученика более трудной, часто дает больший эффект.

В плане закрепления технической работы на третьем этапе большую роль может сыграть применение «метода вариантов» в его различных видах.

В практике пианиста-исполнителя широко распространены «ритмические варианты», применяемые при проработке звуковых линий из ровных мелких длительностей (проучивание пунктирным ритмом); «силовые варианты», например, замедленная игра ровным форте или (реже) предельно слабым звуком, или варьирование нюансировки (в этюдах), или варьирование относительной силы голосов (в полифонии) и т.п.; «артикуляционные варианты», например, игра нон легато или стаккато взамен легато.

2.4. Подготовка произведения к сценическому исполнению

Цель заключительного этапа работы музыканта над произведением состоит в достижении уровня «эстетической завершенности» интерпретации. Для достижения этой цели важно, чтобы музыкант смог «подняться» над реальностью и превратиться из непосредственного участника событий в режиссера музыкального действия. Такой подход позволит исполнителю достичь в интерпретации равновесия между интеллектуальным началом и силой непосредственного чувства, добиться необходимого соотношения между рационально-логическим и эмоциональным.

Таким образом, на этапе подготовки пьесы к сценическому воплощению ставятся следующие задачи: совершенствовать способности ученика к синтезированию; играть пьесу в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

Достигнуть этого возможность благодаря дальнейшему укреплению навыков перспективного слухового мышления и антиципации с помощью следующих методов: исполнение произведения целиком, приобретающее характер сценического выступления; занятие в «представлении».

Игра целиком перед воображаемыми зрителями укрепляет не только горизонтальный слух исполнения (перспективное мышление) и умение создавать предваряющее слуховое представление (навык антиципации).

Исполнение произведения от начала до конца укрепляет слуховое внимание музыканта и в первую очередь такое его качество, как сосредоточенность. Способность концентрироваться на исполняемом позволяет инструменталисту с помощью активного слухового контроля объективно оценивать реальное звучание и корректировать исполнение в желаемом направлении.

На заключительном этапе большое значение имеет «метод раздвинутых проигрываний», как всей пьесы в целом, так и отдельных эпизодов частей. Это значит, что проигрывания следуют одно за другим не сразу, а через некоторый промежуток времени, достаточный для того, чтобы непосредственные следы от игровых ощущений успевали сгладиться и, таким образом, следующее проигрывание происходило как бы «заново», т.е. носило характер «первого», а не «второго» проигрывания. В промежутках можно проигрывать другие эпизоды пьесы или же производить текущую работу над другими пьесами.

Регулярная тренировка синтетической способности, осуществляемая на заключительном этапе работы над произведением с помощью методов исполнения целиком и занятий в «представлении», приводит к рождению в сознании ученика «свернутой» (сжатой) модели интерпретации. Эта модель хранит в себе звуковой эталон формы пьесы и необходимый для его

воплощения на инструменте арсенал пианистических движений. Под контролем творческого сознания музыканта такая модель способна развернуться в выстроенное повествование, отражающее логику становления художественной идеи произведения.

Заключение

В данных методических рекомендациях в последовательном порядке были указаны основные этапы работы над музыкальным произведением. Каждый из них включает в себе определенные трудности и требует длительной и кропотливой работы, как над отдельными деталями нотного текста, так и над воплощением художественного целого.

Еще раз подчеркнем важность самого первого этапа работы, так как именно на этой стадии разучивания произведения ученик имеет первые представления о том, что ему предстоит сыграть. Поэтому очень важно с самого начала дать учащемуся нужные знания о данном произведении, чтобы в дальнейшем он смог уже самостоятельно разучивать и другие пьесы. А «ключом» к воплощению художественного замысла музыкальной композиции является нотный текст, который содержит в себе указания темпов, динамики, штрихов, фразировочных лиг и других средств музыкальной выразительности.

Существенно отрабатывать отдельные моменты нотного текста, пользуясь вышеперечисленными методами и приемами работы. Нужно помнить, что дети по своей природе реалисты. Поэтому они не всегда прилежно выполняют задания, если не видят перед собой ясной и достижимой цели. Серьезная задача педагога – убедить ребенка поверить, что все рекомендуемые приемы разучивания приведут к желаемому результату.

Отметим, что приведенный комплекс методов работы следует рассматривать как примерный, каждый педагог должен сформировать свою личную схему методов, согласованную с его педагогическим опытом и конкретизировать ее соответственно индивидуальности каждого ученика и стадии его музыкального развития. Ни одна из рассмотренных здесь установок и форм работы не будет просто освоена учеником, если он не будет достаточно часто практиковаться в ней на самом уроке под наблюдением педагога.

Список литературы:

1. А. Артоболевская «Первая встреча с музыкой», учебное пособие. – М.: «Советский композитор», 1986
2. А. В. Вицинский «Процесс работы пианиста – исполнителя над музыкальным произведением». - М. Классика - XXI, 2003
3. Л. О. Гинзбург «О работе над музыкальным произведением», 4-е издание. – М.: Классика - XXI, 1981
4. Й. Гофман «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре». - М.: Классика – XXI, 2002
5. А. И. Николаева, А. Г. Каузова «Теории и методика обучения игре на фортепиано». - М. Гуманитарное издание
6. К. А. Мартинсен «Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано». - М.: Классика – XXI, 2002
7. Б. Милич «Воспитание ученика – пианиста». - М.: Кифара, 2002
8. С. И. Савшинский «Работа пианиста над музыкальным произведением», М. – Л., 1964
9. С. Е. Фейнберг «Пианизм, как искусство». - М.: Классика - XXI, 2001
10. Г. Хохрякова «Фортепиано: возможно ли обучение без мучения?» - на правах рукописи, 1998
11. А. П. Щапов «Фортепианный урок в музыкальной школе и училище». - М.: Классика – XXI, 2001
12. Г. Коган У врат мастерства – М.: Классика – XXI, 2004