Методическая работа:

**«Развитие музыкально-исполнительских навыков**

**на завершающем этапе работы над произведением»**

**Автор: Макарова Екатерина Леонидовна**

Преподаватель фортепианного отделения

ГАПОУ НСО НМК им. А.Ф. Мурова

Тема данной методической работы «Развитие музыкально-исполнительских навыков на завершающем этапе работы над произведением». Эта тема достаточно хорошо разработана в специализированной литературе, по этой проблематике написано огромное количество статей или пособий, но как учитель на практике я регулярно сталкиваюсь со следующим: ученики разного уровня подготовки достаточно часто в процессе выучивания произведения в какой-то момент, когда произведение уже почти выучено (или выучено), начинают снижать темп совершенствования музыки, и, если можно так выразиться, «топчутся» на месте или даже наблюдается определенный регресс в процессе усвоения (это может происходить даже после того, как произведение было обыграно, если требуется длительно держать пьесу в программе).

Естественно, этот факт не мог оставить меня равнодушной. Поэтому в рамках этой методической работы, я хочу еще раз актуализировать, что из себя представляет завершающий этап работы над произведением и как нужно заниматься, чтобы регресса не происходило.

Данная работа может быть полезна преподавателям и учащимся музыкальных школ и школ искусств, а также ССУЗов и ВУЗов.

Как известно в процессе изучения любого музыкального произведения каждый исполнитель проходит несколько этапов работы. В основном выделяют три основных этапа: **первоначальное ознакомление с произведением, детальная работа с текстом и завершающий этап – подготовка к концертному выступлению**. Безусловно, эти градации во многом условны и прохождение стадий определяется личностью музыканта, его индивидуальным набором музыкальных способностей и общекультурным уровнем его развития. Объединяет эти стадии одно: все они связаны с постижением музыкального содержания произведения, с поиском смысла художественного повествования, с построением индивидуальной интерпретации. В рамках данной работы нет возможности рассмотреть все эти этапы подробно, но в нескольких словах напомню, что характеризует каждый из этих периодов.

**Этап ознакомления** с музыкальным произведением исполнитель очень часто начинает с прослушивания произведения в записи или в живом исполнении на концерте. У музыканта складывается общее впечатление о данной музыке. Далее музыкант читает нотный текст с листа и приступает к разбору. Очень хорошо, когда на этом этапе музыкант интересуется еще и стилистикой произведения, творчеством композитора в целом, читает художественную литературу, написанную в этот период, изучает историю того времени. В процессе разбора исполнитель тщательно анализирует нотный текст: усваивает все нюансы развития мелодии, гармонии, ритма, фактуры, аппликатуры, артикуляции, пытается охарактеризовать образный строй. Итогом должно стать осознание музыкантом содержания.

**Второй этап работы** над музыкальным произведением предполагает еще более углубленное изучение авторского текста, дальнейшее погружение в художественные образы сочинения, полное и точное овладение музыкальной фактурой (сначала в деталях, а затем в целом) и выработку соответствующих двигательных навыков. В конце второго этапа работы пианист должен уже исполнять произведение в темпе близком к окончательному.

**Третий этап** – завершающий, где всё ранее достигнутое синтезируется и приобретает новое качество. Эта стадия является наиболее ответственной – в это время произведение полностью «созревает» и выносится на суд слушателей. Наибольшая трудность завершающего этапа заключается в **выявлении идеи композитора и создании целостного художественного образа**.

На этом этапе необходимо добиваться **объединения** выученных деталей **в единое целое**, стремиться к выразительности исполнения, используя для этого все возможности инструмента. Для решения поставленных задач используются следующие методы работы:

* постепенное удлинение музыкальной мысли,
* сопоставление между собой небольших отрезков музыки из разных частей, что способствует достижению единства темпа,
* пробные проигрывания пьесы целиком (укрепляет слуховое внимание музыканта, тренирует сосредоточенность),
* многократные повторения в любой обстановке, на любом инструменте, перед любыми слушателями.

И тут сразу же бы хотелось подчеркнуть, что при этих «обыгрываниях» (на уроках, на прослушиваниях, да и дома в рабочей обстановке) не должна иссякать **творческая воля и инициатива** исполнителя. Когда пианист за инструментом, он должен быть всегда в приподнятом тонусе, должен быть активен, мобилен, исполнен вдохновения. На самом деле, это очень непростая задача – требовать от себя каждый раз немного больше того, что ты уже умеешь, никогда не останавливаться на достигнутом, быть каждый раз максимального внимательным и включенным в творческий процесс несмотря ни на какие обстоятельства. Тут должно действовать **правило**: если пианист сейчас по каким-либо причинам не находится в ресурсном состоянии, если знает, что не сможет играть максимально хорошо, тогда лучше не играть совсем, отложить занятия до следующего раза, а сейчас заняться тем, что его вдохновляет и наполняет. В идеале, должно быть так.

В учебном процессе, конечно, это правило может быть недостижимым идеалом, но тут можно предложить следующее: если ученик сейчас не может сыграть от начала до конца, тогда лучше заняться с ним какими-то рутинными видами работы (к примеру, учить гаммы, играть упражнения или отрабатывать в рабочем порядке пассажи). Но так как третий этап предполагает, что музыкальный текст уже выучен и технически достаточно хорошо освоен, повторюсь, возможно лучшим вариантом будет отдых исполнителя или переключение его на другой вид деятельности. И это действительно важно!

Такой подход исключает бездумные повторы, является отличной профилактикой «забалтывания» произведений или его фрагментов, он учит исполнителя лучше понимать самого себя, свой организм, свой музыкальный аппарат, учит анализировать свои ощущения, искать различные способы саморегуляции и самонастройки. И, самое главное, этот подход обязывает музыканта, даже еще маленького, брать ответственность за исполняемую музыку на себя (не перекладывать ее на кого-то, на учителя, к примеру, потому что заставил сейчас играть, не искать себе оправдания и прочее[[1]](#footnote-1)…).

Это очень важный психологический момент, без которого развитие музыканта, да и личности в целом практически невозможно. Каждый раз играть свежо, как бы заново переживать исполняемое – это большой труд и настоящее искусство. И вот здесь, мне кажется можно найти ответ на вопрос, поставленный мною в начале этой методической работы, почему всё-таки происходит этот регресс.

Каждому из нас нужно дать себе честный ответ на вопрос о том, действительно ли в каждый момент моего нахождения за инструментом я отвечаю всем вышеперечисленным нюансам, не допускаю ли я некой лености ума и сердца в занятиях, нет ли в моей игре так называемых «белых пятен», где сознание «уплывает» в противоположную сторону от задач, которые ставит передо мной исполняемая музыка…

На этом этапе происходит активное **совершенствование двигательно-моторных навыков**. Важно отметить, что художественное осознание технических задач, способствуя гармонии слуховой сферы и моторики и помогает успешному преодолению пианистических трудностей.

Особенно трудными в освоении оказываются задачи, связанные с выявлением и построением **формы в музыке**. Чувство формы проявляется, в первую очередь, убедительным сопоставлением крупных разделов, логикой развития музыкальной мысли. Нужно найти меру образных и динамических контрастов, должны быть выявлены главная и «местные» кульминации, смысловая взаимосвязь эпизодов, темпо-ритмические соотношения, тембральные, колористические нюансы. Паузы и ферматы следует выдерживать и исполнять в соответствии с характером пьесы. Вывод: исполнитель всегда должен ощущать в своей игре перспективу дальнейшего развития. Без этого музыка мельчает, стоит на месте, форма рушится.

Для убедительной передачи художественного образа важно найти **верный** **темп**. Эта проблема остается актуальной даже у концертирующих исполнителей. Нередки случаи, когда из-за чрезмерного волнения музыкант «хватает» излишне быстрый темп и исполнение комкается. Как же научиться брать верный темп сразу? Над этим рекомендуется специально работать: перед началом игры нужно сосредоточиться, представить темп первых тактов и лишь затем играть. И в концертном исполнении нужно использовать этот же метод. Важно! Не существует единственно верных темпов в том или ином произведении. Каждый музыкант вправе выбирать свой темп, более того, один и тот же исполнитель в зависимости от творческого состояния может играть одну и ту же пьесу в относительно разных темпах. Важно, чтобы темп убеждал, чтобы скорость развертывания музыкального материала способствовала наиболее полной реализации поставленных задач и выявлению художественного образа произведения.

И в заключение несколько слов, связанных с **интерпретацией произведения**. Безусловно, нотный текст дает богатую информацию для выразительного исполнения, но его нужно не только расшифровать – его нужно толковать! И тут на первый план выходят качества исполнителя, связанные с его мировоззрением, жизненным и эмоциональным опытом, интеллектом и ощущениями. Важно, чтобы художественное самообразование, расширение кругозора, развитие воображения, пополнение своего сознания впечатлениями стали нормой для каждого исполнителя. Ведь, не столь важно, если исполнитель где-то споткнулся или зацепил фальшивую ноту. Важно, что выражает он своей игрой, о чем повествует, как лепит художественный образ.

Если музыкант до конца проникся содержательной стороной сочинения, идейным замыслом композитора, если ему есть что сказать и есть чем это выразить, можно точно быть уверенным в том, что родится вдохновенная художественная интерпретация.

**Список литературы:**

1. Бузони Ф. - О пианистическом мастерстве - М., 1962.
2. Келдыш Г.В. - «Музыкальный энциклопедический словарь», М. «Советская энциклопедия», 1990.
3. Нейгауз Г.Г. - Об искусстве фортепианной игры - М.,1982.
4. Станиславский К.С. – Работа актера над собой – М., 1954.
5. Цыпина Г.М. - «Психология музыкальной деятельности», М., 2003.

1. По этой же причине мною приветствуется подход, когда преподаватель учитывает пожелания учащегося относительно выбираемой программы, потому что играть нужно будет именно ученику, музыка должна действительно нравиться и он должен хотеть исполнить ее максимально выверено. [↑](#footnote-ref-1)