

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования
«Школа искусств № 8 им. Н.А. Капишникова»
Таштагольского муниципального района**

**Начальный этап работы над музыкальным
произведением**

Методическое сообщение

Выполнила:
преподаватель высшей
категории класса домры
Трифонова Нина Анатольевна

пгт. Мундыбаш 2017г

План:

1. Введение
2. Этапы работы над музыкальным произведением
 - *Первый этап работы над музыкальным произведением*
 - *Второй этап работы над музыкальным произведением*
 - *Третий этап работы над музыкальным произведением*
3. Заключение

1. Введение

Работа над музыкальным произведением – интересный, увлекательный и в тоже время трудоемкий процесс, где могут встретиться разные проблемы и задачи. 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 педагога.

2. Этапы работы над музыкальным произведением

• *Первый этап работы над музыкальным произведением.*

На начальном этапе разучивания музыкального произведения основной задачей является создание общего представления о произведении, выявление основных трудностей и эмоциональное восприятие его в целом.

Таким образом, первый этап работы над произведением включает в себя:

- ознакомление;
- разбор текста;
- разучивание по нотам.

Работа над музыкальным произведением начинается с его прослушивания:

- Педагог сам исполняет новое произведение ученику, тем самым вдохновляет и стимулирует его к дальнейшей работе;
- Прослушивание изучаемого произведения в аудио- и видеозаписи в исполнении известных музыкантов;

Следует рассказать обучающемуся:

о создателе произведения (о композиторе или народе), об эпохе (в которую оно возникло), о стиле и требуемой манере исполнения, о его содержании, характере, сюжете, о форме, структуре, композиции. Эту беседу необходимо построить живо, интересно, приводя для иллюстрации произведение в целом и его фрагменты (лучше - в собственном исполнении преподавателя).

Учащимся старших классов можно порекомендовать литературу о композиторе или произведении.

Ознакомившись с произведением, учащийся приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Грамотный музыкально-осмысленный разбор создает основу для правильной дальнейшей работы.

Следует выделить ряд требований к разбору музыкального произведения:

- тщательное прочтение нотного текста в медленном темпе;
- метро - ритмическая точность;
- выбор и использование точной аппликатуры;
- применение верных штрихов;
- осмысленная фразировка и динамика;
- понимание гармонической фактуры.

Правильный разбор является очень важным этапом в работе над музыкальным произведением. Если ребенок «затормаживает» на этом этапе, то меньше времени остается на работу над музыкально-художественным образом.

В качестве материала следует выбирать произведения, доступные учащемуся по трудности, разнообразные по характеру и по техническим задачам и ясные по строению музыкальной ткани.

Знакомство с текстом начинается со зрительного охвата нотной строки.

Просмотр текста без инструмента дает возможность, путем устного анализа:

- охватить общее строение и характер;
- характер частей и соотношение между ними;
- основные моменты трактовки;
- на наличие и разнообразие приемов игры;
- обратить внимание на ритмические особенности, темп, тональность (знаки при ключе), размер.

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

После проигрывания преподавателем произведения или его части, следует предложить учащемуся, глядя в ноты, назвать длительности, которые он там видит, прохлопать ритмический рисунок.

В сознании учащегося создается связь: слышу-вижу-ощущаю-передаю.

Затем учащийся, глядя в ноты, проигрывает музыкальное произведение в медленном темпе, и только в медленном.

Одним из важных моментов на начальном этапе разбора является выбор **аппликатуры (пальцовки)**. Логически правильная и удобная аппликатура способствует максимальному техническому и художественному воплощению содержания произведения, она способствует реализации художественной задачи, удобна для данного ученика, основана на естественном чередовании пальцев и их нормальной растяжке. Поэтому необходимо найти самый рациональный способ решения этой задачи. Могут быть несколько вариантов аппликатурных решений. В выборе варианта приходится смотреть на мелодическую линию, на тембральное строение произведения, и особенности детской руки, а в других – на техническую подготовку конкретного учащегося. Когда аппликатура выбрана, следует использовать только установленную аппликатуру, не допуская даже случайного применения в игре других пальцев, - это послужит залогом быстрого и прочного выучивания технических трудных мест. Правда, прежде чем окончательно установить аппликатуру для данного ученика, можно предварительно испробовать с ним различные её варианты.

При разучивании музыкального произведения так же важен **ритмический контроль**, развивающий чувство единого дыхания и пульса, понимания целостности формы.

На начальном этапе разбора произведения, учащемуся следует считать вслух, приучая себя к ритмической точности и развитию ровной пульсации. Позднее включать в учебный процесс игру под метроном. С помощью метронома проверять умение «держаться» темп, не уклоняясь ни в сторону ускорения, ни в сторону замедления.

Второй этап работы над музыкальным произведением

Второй этап работы над музыкальным произведением включает в себя:

- работа над культурой звука;
- фразировка, динамика, темп;
- техническое овладение произведением;
- выучивание наизусть.

Работа над звуком считается самой сложной.

Исполнительские намерения учащегося должны подчиняться слуховым представлениям, слуховое внимание должно быть чрезвычайно строгим, а общее внимание организованным. Развитие этих качеств поможет обучающемуся замечать неточности в своем исполнении, правильно реагировать на плохое звучание и настойчиво добиваться хороших результатов.

Работа над звуком заключается в освоении тембра, динамики и штрихов. Они также составляют часть технических средств музыкального исполнения, не менее важную, чем беглость.

Штрихи должны выполнять и художественную и техническую сущность, где первое занимает главное значение. В определении штрихов необходимо исходить, прежде всего, из их музыкально - выразительного значения.

Научить выражать с помощью звука самые разные эмоции, самые сокровенные состояния души - одна из главных задач педагога на данном этапе работы.

Одним из важных моментов при работе над произведением является элемент выразительности – ДИНАМИКА.

Она поможет выявить кульминационные моменты произведения и изучить те эффекты динамики, с помощью которых композитор передает настроение эмоционального напряжения или его спад. Учащийся должен выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность местных кульминаций соответствовала их значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте. С их помощью ученик добьется плавного нарастания эмоционального напряжения на пути к центральной кульминационной точке и без резких переходов осуществит спад.

В результате форма произведения окажется охваченной единым эмоциональным порывом, сплошной динамической волной, что приведет к цельности композиции.

Ни один учащийся не может достичь высокого уровня исполнительского мастерства без овладения ФРАЗИРОВКОЙ.

Фразировка является, прежде всего, средством выражения художественного образа музыкального произведения. Освоение фразировки составляет существо всего процесса работы над произведением.

Обучающийся должен глубоко вникнуть и понять все авторские указания, касающиеся фразировки, штрихов, динамики и т.п. все это в комплексе поможет ему раскрыть своеобразие стиля композитора и конкретного произведения.

Одна из основных сторон работы на начальном этапе разучивания произведения - ТЕХНИЧЕСКОЕ овладение произведением.

При работе над технически сложными местами особая роль должна отводиться проигрываниям в *МЕДЛЕННОМ ТЕМПЕ*. Такие занятия весьма полезны для выработки автоматизированных движений. Необходимо сконцентрировать все внимание обучающегося на представлении конечного результата. Ритмическая сторона, фразировка, нюансировка должны вырабатываться с самого начального периода овладения музыкального произведения, с медленного темпа, постоянно доводя до нужного темпа. При этом даже в замедленном темпе нельзя мыслить отдельными нотами: каждый звук должен соотноситься с предыдущими и последующими звуками. В медленных темпах должны автоматизироваться именно те движения, которые будут необходимы в быстром темпе. Необходимо чередовать медленные с быстрыми темпами и наоборот.

Для того чтобы хорошо развить двигательные-технические возможности обучающегося, необходимо тренировать не только руки, но и голову. Когда заставляешь обучающегося «ПРОГОВАРИВАТЬ» каждый звук, пропускать его через сознание и слух, это позволяет добиться: во первых чистой интонации, а во-вторых – хорошей артикуляции при исполнении быстрой музыки.

Для более прочного закрепления трудной фигуры полезно поиграть ее различными ритмическими фигурами, в том числе пунктирными.

Важным периодом в работе над произведением является выучивание НАИЗУСТЬ.

Игра на память: она имеет существенное значение для достижения свободы исполнения, необходима при выступлениях на экзаменах, вечерах и концертах.

Глубокое, вдумчивое изучение текста, внимание к деталям требует сочетания игры на память с игрой по нотам. Учащийся должен это знать, Если ученик обладает неплохой памятью, то часто, разбирая, он многое уже запоминает. Правильно разобранный текст надо тотчас же доучить, а не ждать, пока оно “само” запомнится. В иных случаях произведение следует специально учить на память. Механическое заучивание, достигаемое путём лишь многократного и часто формального, бездумного проигрывания произведения, основано главным образом,

на моторной памяти. Она может изменить исполнителю при волнении; к тому же подобный метод работы лишён почти всякого музыкального смысла и при этом требует затраты относительно длительного времени.

Моторная память необходима, но как фактор, дополняющий активное запоминание, которое неразрывно связано с вслушиванием в музыку – в мелодию, сопровождение, гармонические обороты. Необходимо также осознать логику в последовательности разделов произведения (вообще его форму), в строении того или иного эпизода, представлять гармонический план, рисунок фигурации, характерные особенности. Когда ученик усвоит последовательность гармоний, он дополнит её соответствующим мелодическим рисунком. Всегда надо также понять структуру того или иного пассажа, уловить принцип его построения, переходя к последующему и т.д. Чрезвычайно важно, чтобы ученик всегда слышал, видел в нотах, где ошибается, знал, в чём суть данной неточности или затруднения в запоминании, умел в них разбираться, найти те или иные детали в тексте, облегчающие запоминание. Выучивание на память следует вести сначала по отдельным – большим или меньшим разделам, построениям, в медленном темпе; затем переходить к соединению их в более крупные части и далее – к медленному же проигрыванию всего произведения с тщательным вслушиванием и детальным осознанием текста. Такое исполнение должно быть хорошо освоено учеником и прочно закреплено в памяти. Попытки преждевременного перехода к подвижным темпам обычно плохо влияют на качество игры, так как учащийся не может сохранить при этом музыкальную осмыслённость исполнения. При ещё непрочном знании произведения все потребности текста выступают как бы на первый план и о многом надо успевать вовремя, помнить, чтобы даже просто не ошибиться. “Если человеку, когда он играет наизусть, сказать – играй медленнее и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он, собственно, не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал её руками. Вот это «набалтывание» – величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться”. С этими словами А.Б. Гондельвейзера нельзя не согласиться.

Чтобы выученное произведение надолго и прочно сохранилось в памяти, надо уметь играть его без нот, начиная с любого места, по требованию педагога, а также исполнять его в замедленном темпе и также проигрывать его мысленно. Техническая отделка произведения, усвоение его содержания и выучивание наизусть происходят почти одновременно. Таким образом, к концу данного этапа работы ученик должен вполне овладеть произведением, т.е. понять его художественное содержание (играть выразительно), преодолеть технические трудности и выучить произведение наизусть.

И еще заслуживает внимание метод, предложенный И. Гофманом. Он пишет:

«Существует четыре способа разучивания произведения:

1-ый – За инструментом с нотами.

2-ой – Без инструмента с нотами.

3-ий – За инструментом без нот.

4-ый – 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» произведения.

Техническая отделка произведения, усвоение его содержания и выучивание наизусть происходят почти одновременно. Таким образом, к концу данного этапа работы обучающийся должен вполне овладеть произведением, т.е. понять его художественное содержание (играть выразительно), преодолеть технические трудности и выучить произведение наизусть.

Результатом работы должно быть свободное и уверенное владение учащимся всеми средствами выражения художественного содержания произведения.

Третий этап работы над музыкальным произведением.

На третьем этапе синтезируется всё, что сделано ранее: устанавливается смысловое отношение фраз внутри предложений, предложений – внутри периодов и периодов – внутри более крупных построений; выявляется главная кульминация, а отсюда – определяется единая линия развития музыкального материала. Для этого нужно работать над всем произведением либо над его крупными разделами, объединяя их затем в законченное целое.

Одной из важных предпосылок целостности исполнения является ощущение общей линии развития произведения. Подобно тому как мелодия в какой либо фразе идёт к опорному звуку, а большее построение – к своей смысловой вершине, целенаправленно и развитие всего произведения. Ученик должен это знать и чувствовать. Ни одно сочинение нельзя сыграть с должной выразительностью и осмысленностью, если не ощущать объединённым в одно целое его развёртывание во времени; общая линия развития является как бы “стержнем” этого развёртывания. Обычно чем крупнее и богаче произведение по кругу образов настроений, тем больше в его развитии отклонений, “побочных ветвей”, тем труднее почувствовать и провести его основную линию.

Помочь ученику в этом может, прежде всего, привитое ему с ранних лет восприятие музыки в развитии и, в частности, ощущение не только “местных” опорных звуков, небольших вершин, но и крупных кульминаций произведения. Они позволяют объединить как бы тяготеющие к ним разделы, части сочинения. Иногда эти кульминации малозаметны для слушателя, но исполнителем они всегда должны ощущаться.

Если в произведении содержится ряд кульминаций (иногда и весьма ярких), необходимо обратить внимание на их соотношение по значимости.

“Слушатель устаёт, когда он слышит исполнителя, у которого все эпизоды равновысокие, напряжённые» – говорил К.Н. Игумнов. «Это способствует тому, что и кульминации перестают действовать как кульминации, а только мучают своим однообразием... Кульминация лишь тогда хороша, когда она на своём месте, когда она является последней волной, девятым валом, подготовленным всем предыдущим развитием”.

Достижение необходимой выразительности, нужного темпа исполнения далеко не всегда позволяет считать произведение выученным. Как принято говорить, ученик должен ещё хорошо в него “виграться”: для этого подготовленное произведение следует больше играть целиком и в требуемом темпе. Это касается всех произведений, звучащих в любом движении, от самых медленных и спокойных до быстрых. Иногда учащиеся настолько привыкают к работе в замедленных темпах, что почти не пробуют играть технически трудные для них произведения в настоящем темпе, не пытаются, по существу, их исполнять. Подобных явлений допускать нельзя: учащийся ни когда не освоится с исполнением произведений подвижного характера, если не приучит себя слышать и мыслить в нужном движении, если не будет над этим работать.

Врождённая исполнительская яркость – признак несомненной артистической одарённости. Она свойственна не каждому учащемуся, но в её развитии педагог может добиваться положительных результатов – хотя и не равноценных при работе с различными учениками. Развивать это качество невозможно, если учащийся не испытывает глубокого интереса к музыке вообще и к изучаемым произведениям в частности.

“Исполнительская яркость” включает неперенное умение воспринимать и передавать с не меньшей внутренней наполненностью лиричность, задушевность, философскую углубленность, бесконечное разнообразие состояний. Иными словами, содержание понятия “яркость исполнения” включает самый широкий диапазон характеров, настроений, определяется интенсивностью, глубиной восприятия выразительности, красоты любого исполняемого сочинения.

С приближением окончания работы над сочинением учащийся должен свободно чувствовать себя в этой музыке и, соответственно, её исполнять. Здесь имеется в виду, прежде всего то состояние внутренней раскрепощённости, творческой свободы, особого сближения с миром образов изучаемых произведений, которое является необходимым условием для полноценного исполнения учащегося.

Ни исполнительская свобода и яркость, ни какие – либо другие исполнительские качества не смогут развиваться в полной мере, если ученик будет мало выступать на эстраде. Разумеется, любое сочинение должно

быть хорошо выучено, и исполнено, но именно публичное выступление как бы подводит итог всей проделанной в классе работы, обязывая учащегося и педагога к возможно более высокому её качеству, требуя особой законченности и рельефности выявления замысла, заставляет учащегося максимально использовать свои исполнительские возможности. Выступление на эстраде предстаёт, таким образом, и в качестве одного из весьма действенных факторов, стимулирующих их развитие.

Нужно учитывать, конечно, и индивидуальные склонности ученика, обязательно выпуская его на эстраду и с любимыми произведениями – это и стимул для работы, и творческая радость, и лучшая форма обучения публичным выступлениям, обычно в таких случаях чаще приносящим с собой удачу.

3. Заключение.

Цель музыканта (начинающего или профессионала) вложить душу в разученное произведение и «вынести на суд» слушателя, исполнив его на сцене. Концертным исполнением подводиться итог всей проделанной работы учащегося-музыканта, и если все этапы прошли плодотворно, то и отличный результат подтолкнет его на дальнейшие успехи. А вообще, любой результат, даже неудачный, является важной творческой вехой в обучение, надо делать выводы и двигаться дальше, совершенствуя свою игру!

Список методической литературы

1. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л.: Музыка, 1986.
2. Л.Гинсбург «Работа над музыкальным произведением. Методические очерки».-М.1961г.
3. Л.Гинсбург «О работе над музыкальным произведением».-М.1968г.
4. Игумнов К.Н. Проблемы исполнительства. //Сов. искусство, 1932.
5. Любомудрова Н.А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1986.
6. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. – М.: Классика XXI,1991г
7. Р.Сапожников «Основы методики обучения игре на виолончели»- М.1967г