

УДК 781: 37. 036. 5
ББК 85. 31
Л-88

Лысенко Анна Владимировна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкальных инструментов Института искусств Адыгейского государственного университета, тел.: 89618182822.

ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ В КЛАССЕ ОСНОВНОГО ИНСТРУМЕНТА (рецензирована)

В статье подробно освещен процесс работы над музыкальным произведением в классе основного инструмента: определены и описаны этапы разучивания; подняты проблемы выучивания наизусть, технического овладения произведением; подробно освещены вопросы метро-ритмической точности исполнения, фразировки, интонационного развития как важных условий осмысленности исполнения.

Ключевые слова: студент, исполнение, осмысление, запоминание, музыкальное произведение, музыкальное содержание, умение, способность, метро-ритм, фраза, мелодия.

Lysenko Anna Vladimirovna, Cand. of Pedagogics, senior lecturer of the chair of musical instruments of the Institute of Arts, Adyghe State University.

FEATURES OF WORK WITH A PIECE OF MUSIC IN THE BASIC INSTRUMENT CLASS

The article explains in details the process of working with a piece of music in the class of a basic tool: the stages of learning have been identified and described; the problems of learning by heart, technical mastery of the piece of music have been considered, matters of metro-rhythmic accurate performance have been detailed. Phrasing, intonation development have been noted as important conditions for the meaningfulness of performance.

Keywords: student, performance, comprehension, memorizing, a piece of music, musical content, skill, ability, metro-rhythm, phrase, melody.

Исполнительская деятельность учителя музыки – одно из активнейших средств развития учащихся общеобразовательной школы, важное средство приобщения детей к искусству. В процессе «живого» исполнения музыки учителем устанавливаются особые «токи», идущие от исполнителя к аудитории и обратно, что образует необходимый и важный компонент музыкально-педагогического процесса.

Исполнение музыкального произведения должно донести до слушателя его содержание, сделать его понятным по внутренней логике и структуре, предельно осмысленным по существу музыкальных образов.

Работа над музыкальным произведением будущего учителя музыки в классе основного инструмента чрезвычайно многопланова. В значительной мере она зависит как от самого произведения (сложности его содержания, собственно пианистических трудностей), так и от проблем, связанных с возрастом и психологией студента, его одарённостью, уровнем музыкального и общего развития, творческими взглядами и индивидуальностью педагога. Объединяющим и определяющим в этой работе являются характеризующие её общие положения, отражающие основные принципы отечественной фортепианной педагогики.

Изучение произведения как целостный процесс обычно делится на три этапа: 1) ознакомление с произведением и его разбор; 2) преодоление как более общих

трудностей, так и частных, связанных с исполнением деталей; 3) «собрание» всех разделов произведения в единое целое, работа над ним [2]. Остановимся на некоторых, наиболее важных проблемах, встречающихся в работе над музыкальным произведением.

Ознакомление с произведением – очень важный для студента момент. Чем полнее и ярче начальное представление о произведении исполнителя, тем с большим пониманием стоящих перед ним творческих задач протекает вся последующая работа. Ознакомившись с произведением, студент приступает к тщательному прочтению текста, к его разбору. Значение грамотного, музыкально-осмысленного разбора велико, так как создаёт основу для дальнейшей правильной работы. Очень важно, чтобы на данной начальной стадии работы не было места неряшливости, небрежности. Следует разбирать произведение сначала совсем небольшими частями, относительно законченными построениями, дольше останавливаясь на более трудных.

Весьма важным в работе над музыкальным произведением является проблема выучивания наизусть. По нашему мнению правы те педагоги, кто считает, что значительную часть произведения полезно знать наизусть ещё в начале изучения. Это облегчает и ускоряет ход работы над произведением, так как ученик, не связанный с постоянным чтением нотного текста, раньше приобретает ощущение эмоционального и физического удобства в исполнении. Глубокое, вдумчивое изучение текста, внимание к деталям требует сочетания игры на память с игрой по нотам. Недопонимание учащимся запоминаемого материала зачастую усугубляется его пассивным, безынициативным отношением к работе, бессодержательностью самих приёмов и способов труда. Активное запоминание строится на углублённом понимании образно-поэтической сущности, особенностей структуры, формообразования произведения, которое является основным, первоочередным по важности условием успешного, художественно полноценного запоминания музыки. При этом способы работы над произведением одновременно становятся способами его рационального заучивания наизусть, другими словами, процессы понимания выступают в качестве приёмов запоминания [7].

В работе над музыкальным произведением особого внимания требует метроритмическая точность исполнения. Восприятие и воспроизведение темпа, акцентов и временных соотношений длительностей объединяются, спаянные диалектическим чувством, в первичную музыкальную способность. Навык восприятия и воспроизведения мерной пульсации равновеликих временных долей выстраивает требуемую «материальную» основу для развития первого из компонентов музыкально-ритмической способности - чувства темпа. Само это чувство предполагает в качестве одного из основных истоков умение ощущать музыку в размеренном ровном единообразном движении [7]. С акцентом пианист практически сталкивается на первых же уроках. Игра на фортепиано, проникнутая в большинстве случаев разнохарактерной и достаточно рельефной акцентировкой, оказывает постоянное и интенсивное воздействие на адекватную сторону музыкально-ритмического комплекса. Ещё Кулак в своей «Эстетике» помимо метрического акцента отмечал важную роль, принадлежащую смысловому или «декламационному» акценту, отмечая, что их совокупное действие открывает путь к выразительному произношению [3].

Соотношение длительностей – последний компонент ритмической способности. Ориентация в ритмических структурах, соизмерение и различие разных по временной «стоимости» длительностей звуков – навык фундаментальный, органически присущий всякой музыкально-исполнительской деятельности. В сущности, ни одно произведение нельзя играть метроритмически ровно, так как это лишает его жизненности. «...Приходится различать живой ритм музыки и нотный метр, являющийся канвой, на которой и развивается подлинная жизнь ритма...живой музыкальный ритм художественно обусловлен нотной записью и тяготеет к определённой метрической системе», - писал С.Е.Фейнберг [6]. Воспитание «живого», подлинно художественного исполнительского

ритма, раскрытие его эмоциональной, образно-поэтической сущности – та основа, на которой строит свою работу квалифицированный педагог-музыкант. В этой работе особо важное значение приобретает роль ритмического пульса. «Ученик осознаёт характер движения музыки лишь с той поры, как он расслышит биение ритмического пульса произведения и сумеет проникнуться этим ощущением, - считал Л.Н.Оборин. О пульсе музыки, его художественной функции, его органической связи с общим эмоционально-выразительным тонусом темпо-ритма говорит и Г.Г.Нейгауз: «Ощутить живое дыхание музыки, её пульс – значит постигнуть самое сокровенное в содержании музыки, ... всё оживает только с постижением пульса музыки» [5]. Сосредотачивая внимание ученика на ритмической фразировке, большинство мастеров музыкальной педагогики учит идти в исполнительском поиске от такого фактора, как внутренняя направленность, устремлённость метроритмического движения, через осознание и «переживание» экспрессивной сущности опорных и неопорных долей в музыке. Иначе говоря, воспитывается умение исполнять не «по тактам», а «по фразам», т.е. исходя из музыкально-осмысленных членений формы. Данное умение противопоставляется «тактированию» которое, в частности Ф.Лист, сравнивает с «унизительной ролью фельдфебеля такта», призывая к тому, «чтобы по возможности была устранена механическая, раздробленная по тактам игра, ... фразировать мелодию по периодам, подчиняя счёт тактовых частей счёту ритмических тактов, подобно тому, как поэт считает не слоги, а строфы»[7]. Важной особенностью развития чувства ритма является его двигательно- моторная сторона, где музыкально-ритмическое переживание человека, так или иначе, опосредуется его мышечным чувством. Следовательно, только хорошо «налаженная», достаточно надежная и прочная музыкально-исполнительская моторика может служить надлежащей опорой для развития чувства ритма.

Эти и другие проблемы в работе над музыкальным произведением возникают на протяжении всех лет работы со студентом, захватывая постепенно более широкий круг задач, которые требуют, прежде всего, от самого педагога художественной тонкости, вкуса и развитого чувства меры. Помогая студенту вникнуть в авторский замысел, работая над различными частными задачами, добиваясь разнообразия и красочности звучания, надо следить за тем, чтобы в исполнении не было никакой нарочитости, чтобы используемые учеником приёмы выразительности органично сливались с музыкой. Особое значение в работе приобретает фразировка. Правильно определить фразировку, т.е. расчленить музыкальную речь на составные ее части – мотивы и фразы, а затем найти верное средство для выражения всего этого, является первостепенным делом в исполнительском освоении произведения. Одно из основных условий раскрытия содержания – ощущение направленности развития любого построения, умение выявить эту направленность при исполнении и довести мысль до её ближайшей «вершины». «В каждой фразе есть известная точка, которая составляет логический центр фразы», - считает К.Н.Игумнов, Я. Мильштейн добавляет: «Интонационные точки – это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе центральные узлы, на которых всё строится»[4]. Надо приучать ученика слышать фразу, воспринимать каждую в развитии и «вести» её. Работа над фразировкой всегда неразрывно связана с работой над мелодической линией. Очень важно воспитывать линейное восприятие мелодии, ощущение перехода её звуков одного в другой, следует напомнить о том, что звуки мелодии, как и слова речи, имеют различное значение, что есть звуки более значительные, к которым движутся, «текут» все остальные звуки. Понятие фразы уместно связать с дыханием. «Особенно важно осознать природу живого дыхания как основу музыкальной речи и помнить о том, что слушать музыку без этого живого дыхания мучительно»[1]. Ощущение дыхания и выявляющих его цезур, понимание значения этих музыкальных «знаков препинания» и целенаправленность развития музыки – одно из главных условий осмысленности исполнения.

Одной из весьма важных сторон работы музыканта-исполнителя является техническое овладение произведением. Рассматривая эту проблему, можно условно выделить два основных типа задач. Первый – преодоление трудностей, не связанных с подвижным темпом исполнения, но требующих тщательной, вдумчивой проработки. Второй – область, собственно технической работы, подготавливающей ученика к овладению не только нужным характером звучания, но и быстрым темпом исполнения. Важно понимание того, в чём заключается данная техническая трудность, в чём состоит её художественное значение, каков характер пианистических движений и самого звукоизвлечения. «Все технические приёмы рождаются из поисков того или иного звукового образа. Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения... нельзя отрывать приёмы исполнения от той звучности, которую надлежит получить...от уха к движению, а не наоборот...»[4]. Великий композитор и исполнитель Р.Шуман так писал об исполнении музыкального произведения: «Подумать только, сколько условий должно объединиться, чтобы прекрасное предстало во всем достоинстве и великолепии. Нам необходимы для этого: 1) широта и глубина замысла, идейная устремлённость произведения; 2) вдохновенное воплощение; 3) техническое совершенство исполнения – гармоническое воздействие, исходящее как бы из единой души; 4) внутренняя потребность выразить и воспринять наиболее благоприятное для данного момента настроение (с обеих сторон – у слушателей и у художника)» [8]. По мнению другого великого музыканта А.Г.Рубинштейна, важную роль в процессе исполнения музыкального произведения должны играть понимание, прочувствование, проникновение в сочинение, творческое воплощение его художественного смысла.

Исходя из вышеизложенного, педагог вуза должен так построить работу над музыкальным произведением в классе основного инструмента, чтобы студент смог в достаточной мере осознать характер композиторского замысла произведения, а затем отобразить его в своём исполнении.

Литература:

- 1.Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1978. 170 с.
- 2.Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие. М.: Музыка,1982. 143с.
- 3.Малинковская А.В. Фортепиано – исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в методико-теоретической литературе XVI – XX веков: очерки. М.: Музыка, 1990. 191 с.
- 4.Мильштейн Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства. М., 1983.
- 5.Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 5-е изд. М., 1988. С. 17.
- 6.Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М.: Классика – XXI, 2003. С. 294.
- 7.Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2119 «Музыка и пение». М.: Просвещение, 1984. 176 с.
8. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 270.