

**Мишустина Виктория Владимировна**

преподаватель по классу фортепиано,

концертмейстер

МБУ ДО «ДМШ №5»

г. Старый Оскол, Белгородская область

## **РАБОТА С УЧАЩИМИСЯ СТАРШИХ КЛАССОВ ДМШ И ДШИ**

***Аннотация:** в работе рассматриваются проблемы обучения учащихся старших классов. Раскрываются особенности разбора произведений, работы над звуковой выразительностью, техническим развитием, педалью, чтением с листа.*

***Ключевые слова:** звукоизвлечение, разбор произведения, техническое развитие, педаль, репертуар, чтение с листа.*

К старшим классам учащиеся музыкальной школы должны овладеть навыками звукоизвлечения, работы с текстом, уметь слушать себя. Обучение учащихся становится четко дифференцированным, то есть определяется профессиональная направленность обучения или для общего музыкального образования. Надо учесть возрастной фактор, – как раз наступает так называемый подростковый период. И все мы знаем, какой он сложный: одни становятся «колючими», другие замыкаются в себе, третьи переживают первые любовные муки и т. д. Очень важно в этот момент не потерять контакт с учеником и учесть все психологические особенности этого периода. Далее остановимся на некоторых разделах нашей работы с учениками.

Начнем с разбора. Ознакомившись с произведением, ученик начинает разбирать его, то есть приступает к тщательному изучению текста. Грамотный, музыкально осмысленный разбор закладывает основу для дальнейшей правильной работы, поэтому значение его трудно переоценить. Нельзя ни в коем случае допускать небрежного отношения к начальной ступени в работе. В связи с тем, что в некоторых редакциях встречаются ошибки и различные спорные моменты, педагогу надо заранее вносить в ноты, если понадобится, нужные исправления,

точную аппликатуру. Это позволит сразу требовать от учащегося необходимой точности прочтения текста. Воспитание внимательного отношения к тексту еще при разборе должно переходить далее во вдумчивое изучение и тщательнейшее выполнение всех встречающихся в произведении авторских указаний. При разборе произведения сначала почти всегда необходимо добиваться сравнительной полноты звучания и хорошо контролируемой устойчивости звукоизвлечения. Само собой разумеется, что при этом тоже требуется неперенное и постоянное вслушивание в музыку и ее понимание. Игра ученика никогда не должна превращаться в бессодержательное чтение нотных знаков.

Однако точность прочтения нотных знаков, большая тщательность в метро-ритмическом отношении, выполнение указаний, касающихся артикуляции, аппликатуры должны соблюдаться при разборе любых произведений. Необходимо следить, чтобы еще разбирая, учащийся воспринимал каждую фразу (как и любое построение) в развитии, чувствуя направленность этого развития. Конечно, вдумчивая, часто весьма длительная работа над фразировкой будет вестись позже, но важно, чтобы ученик сознательно, как музыкант, и учил, и разбирал новые сочинения.

Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально – художественного замысла. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место во всем процессе обучения. Безусловно, в старших классах более сложные звуковые задачи, в частности, это способность слышать музыку во всем ее объеме (от главных линий до мельчайших деталей). Зачастую, переходя в старших классах к более серьезным и масштабным произведениям, мы сталкиваемся с таким явлением, как недостаточное ощущение горизонтального движения музыки. Примером могут служить сонаты Л. Бетховена (это 5, 6, 8 сонаты), «Импровизация» Э. Грига, когда мелодия, попавшая в «тиски» метричных аккордов, распадается на мелкие части и топчется на одном месте, разрушая общую линию музыкального развития. Только яркая выразительность и активное стремление к горизонтальной целостности мелодии поможет ей освободиться от этих «тисков» и повести за собой сопровождающие

аккорды. Если мы обратимся к пьесам, связанным со стаккато, как, например, двухголосная Инвенция Фа-мажор И.С. Баха, то убедимся, что главные недостатки исполнения чаще всего заключаются в отсутствии горизонтального движения к «опорным точкам» мелодии. Это вызывает вертикальную тяжеловесность, которая препятствует живому развитию музыкальной фразы. Работа над приемами звукоизвлечения в той или иной степени должна проводиться с начала и до конца обучения в школе. Большой диапазон фортепианной литературы в старших классах требует разного подхода к звукоизвлечению. Например, играя ноктюрны Ф. Шопена или прелюдии С. Рахманинова, мы должны по-разному подходить к достижению звуковых задач.

Одна из очень распространенных ошибок у учеников (даже самых продвинутых), на которую часто приходится обращать внимание, – это динамическое сближение мелодии и аккомпанемента, недостаток «воздушной прослойки» между первым и вторым планом или между разными планами. Выполнить эту задачу поможет ощущение горизонтального развития музыки, а также навыки крупного, объединяющего движения рук. Для сохранения линии развития мелодической волны большой протяженности учащемуся необходимо тонко прислушиваться к тем моментам, где происходит частая ладо-гармоническая перестройка интонационных оборотов. В воспроизведении кантиленной мелодии на фортепиано важно, внутренне услышав ее мелодические особенности, избрать соответствующее ей ощущение прикосновения к клавиатуре. Следует иметь в виду, что тембральные различия звучаний мелодии связаны с комплексным владением пальцевыми прикосновениями и движениями всей руки. Бытующие в исполнительско-педагогическом лексиконе термины «дыхание в движении», «дышащие руки» указывают на естественную связь пианистической моторики с вокальным произнесением мелодии.

Часто появляется опасная тенденция аккомпанемента подчинить себе мелодию. Это выражается как в форсированном звучании аккомпанемента, так и в стремлении «заковать» мелодию в тиски метричного движения. Чтобы этого не

случилось, правая рука должна вести свою мелодическую линию с яркой грузовой выразительностью и ощущением живого развития музыкальной фразы. Левая рука должна играть сопровождение цельно, без промежуточных метрических опор, полностью подчиняясь движению мелодии, дополняя ее звучание и помогая ее развитию.

В старших классах нельзя не коснуться вопроса о педализации. В младших и средних классах учеником уже освоены необходимые навыки работы с педалью. В старших же классах без педали практически мы не обходимся. Полезно, конечно, любую вещь проигрывать без педали, чтобы легче было проследить точность, отчетливость и ясность каждого звука, но еще «полезнее» будет учить произведение с правильной педалью, так как только при ее содействии можно добиться нужного звукового результата.

Необходимо заметить, что педальная запись в нотах очень несовершенна, и нельзя целиком на нее полагаться. Тот, кто слепо доверяет педали, прописанной редакторами, неизбежно попадает впросак. Произведения разных композиторов требуют разного подхода к педализации. То, что подходит к Бетховену, никак не подходит к Моцарту. Если Лист тяготел к густым сочетаниям тембров, к передаче оркестровых эффектов, то для Шопена более характерно стремление к прозрачным краскам, и т. д. Существует такое мнение, что и Баха нужно играть с педалью, но умной и осторожной. И вообще, воспроизвести тот или иной художественный образ без педали практически невозможно. Хорошая педализация должна являться результатом правильного представления о стиле и особенностях звучания того или иного произведения.

Все мы знаем по собственному опыту, что учатся музыке и одаренные и минимально одаренные дети, ну а мы должны учить музыке всех, ибо музыка – оружие культуры наравне с другими. Но в любом случае, беря в работу произведение, мы должны ставить конкретные задачи для воспроизведения музыкально-художественного образа, заложенного в это произведение. Необходимо предложить ученику изучать фортепианное произведение, его нотную запись не только

в целом, но и в деталях, разлагая сочинение на его составные части – гармоническую структуру, полифоническую; отдельно просмотреть главное – например, мелодическую линию, аккомпанемент; особенно внимательно остановиться на решающих «поворотах» сочинения, например (если это соната), на переходе к побочной теме или к репризе, или к коде, в общем на основных вехах фортепианной структуры и т. д. Если произведение уже изучено, усвоено, выучено наизусть, в общем, как говорится, «получается», необходимо стремиться к тому, чтобы исполнение было затрагивающим, интересным, доходчивым. Для этого нужно суметь рассказать ученику многое существенное, что в этом произведении происходит, развивать его фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни. Большое значение имеет качественный показ хотя бы небольших отрывков проходимого произведения.

Нельзя не коснуться вопроса о репертуаре. Мы имеем возможность придерживаться высоких критериев выбора, так как располагаем для учащихся любого уровня необъятной литературой. Из этого не следует, что у нас нет трудностей и сомнений. Чем значительнее произведение по содержанию, совершеннее по инструментальному воплощению, тем оно труднее. Внешне простые произведения нередко оказываются трудными для понимания и для исполнения. Отсюда законный вопрос: давать или не давать ученикам простые по изложению, но глубоко содержательные и тонкие вещи? Мы не вправе лишать ученика радости общения с такими произведениями. Чем выше художественные достоинства произведения, тем больше обогатит работа над ним не только ученика, но и преподавателя.

Классический репертуар, проверенный многолетним опытом, при всей его высокой ценности недостаточен для воспитания учащихся. Мы обязаны изучать, отбирать и включать в репертуар учащихся лучшее из современной музыки. Новые ритмы, лады и гармонии хорошо воспринимаются учениками. Программа каждого ученика должна быть разнообразной. Ученику нужны и легко усваиваемые, и требующие больших усилий произведения. В программе ученика всегда должна присутствовать хотя бы одна соответствующая его склонностям пьеса,

которую он может хорошо исполнить публично, проявив себя с лучшей стороны. Наряду с этим в работе всегда должны быть и произведения, дающие возможность развивать недостающие пока ученику качества исполнения. В любом случае надо придерживаться принципа последовательности и сочетать его с индивидуальным подходом.

Художественная игра должна рука об руку идти с техническим развитием. В 5–7 классах все явственнее прослеживаются индивидуальные различия в овладении учащимися пианистической моторикой, гибкостью, техническими навыками и приемами. Систематическая работа над этюдами, гаммами является обязательной стороной комплексного развития техники. Этюдной литературе придается наибольшее значение в этой работе. В зависимости от степени податливости пианистического аппарата количество и характер подбираемых этюдов могут быть неодинаковыми для разных учащихся. Для детей, обладающих средними музыкальными способностями, работа над этюдами, в основном, восполняет пробелы в их текущей технической подготовке. Исполнительски же перспективный учащийся приобретает навыки владения виртуозностью, необходимые для будущего профессионального развития.

При обучении в старших классах большое внимание уделяется развитию гаммообразной техники. Важную роль в ее освоении играет работа над различными видами позиционных поступенных группировок.

Для работы над пианистически сложной фактурой особенно эффективна форма работы, при которой учащийся применяет временные изменения фактурных средств. Среди них темповые, динамические, ритмические, артикуляционные варианты используются в наибольшей степени. Нередко наблюдаемое длительное проигрывание технически сложных эпизодов произведения только в медленном темпе притупляет исполнительское внимание ученика. Важно также предостеречь учащегося от частого проигрывания в надлежащем темпе уже удавшихся ему технических мест. Это приводит к частичному разрушению усвоенного приема.

Использование динамики в работе над техническими трудностями должно быть таким же гибким, как и отношение к темповым вариантам. Однотипному использованию динамики следует противопоставить прием сочетания контрастных сопоставлений динамических уровней с применением пластичной волнообразности звучаний.

Особенно бережно следует подходить к использованию метроритмических вариантов.

В репертуаре старших классов мы сталкиваемся и с крупной техникой (это двойные ноты, аккорды и октавы), что представляет немалую трудность особенно для учащихся с маленькими руками. Необходимо напомнить, что главное в двойных нотах – точность созвучия. В октавах борются с опасностью зажима кисти.

Работа над полифонической литературой является одной из наиболее сложных областей обучения учащегося. Недостаточная отработка с учеником навыков осмысленного владения голосоведением часто приводит к малоинтересному, нередко формальному исполнению полифонических произведений. Одной из первых задач является уяснение учеником формы произведения и заключенного в ней мелодического материала. Приступая к разбору, ученик должен уяснить для себя образно-интонационный характер темы. В исполнительской трактовке тем, предлагаемой различными редакторами, педагогу необходимо руководствоваться их жанровым происхождением, мелодико-ритмическим и гармоническим составом, полифоническим окружением и, в связи с этим, избирать соответствующие выразительные средства исполнения. В первую очередь следует выделить артикуляцию и динамику, являющиеся наиболее яркими средствами исполнительского раскрытия полифонической ткани.

Важную роль в развитии учащихся играет чтение с листа. Не всем учащимся мы можем предъявить одинаковые требования относительно умения читать с листа, но работать в этом направлении все-таки необходимо, так как мы выпускаем, в основном, учащихся, не связывающих свою дальнейшую судьбу с профессией

музыканта. А умение работать с текстом – большая предпосылка к тому, что ученик, окончивший школу, все-таки будет садиться за инструмент.

Нельзя не коснуться вопроса о волнении ученика в предконцертный период и на самом выступлении. Возросшая ответственность ученика старших классов неминуемо связана с желанием показать себя на концерте с наилучшей стороны, что у многих учащихся отрицательно сказывается на эстрадном самообладании. Подготовка к концерту происходит как в процессе классных занятий, так и на репетициях в зале. Полезно не фиксировать свое внимание на отдельных деталях игры ученика, а необходимо услышать главное – единство темпа, выразительность интонирования. Невзирая ни на какие погрешности ученика, не прерывать игру ученика. В числе главных задач предконцертной репетиции становится необходимость больше играть при большой аудитории, используя классные концерты и любые выступления на публике.

### ***Список литературы***

1. Музыкальная педагогика. – М.: Музыка, 1980. – 336 с.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1979. – 286 с.
3. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. – М.: Музыка, 1985. – 143 с.
4. Киртава И.Р. Основные принципы работы над звукоизвлечением в процессе обучения в музыкальной школе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2017/02/16/metodicheskoe-soobshchenie-osnovnye-printsipy-raboty> (дата обращения: 06.03.2017).