***Брянский областной колледж музыкального и изобразительного искусства***

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА**

«Особенности работы над устранением типичных недостатков в классе фортепиано»

*(из опыта работы преподавателя Бересневой Е.П.)*

***Автор: Береснева Елена Петровна***

«Нет на земле живого существа

 Столь жёсткого, крутого, адски злого,

 Чтоб не могла, хотя на час один,

 В нём музыка свершить переворота»

(В. Шекспир «Венецианский купец»)

 В настоящей работе поднимаются вопросы, связанные с некоторыми особенностями работы в классе общего фортепиано.

 «Совершенно неизбежен комплексный метод преподавания, то есть учитель должен не только довести до ученика так называемое «содержание» произведения, не только «заразить» его поэтическим образом, но и дать ему подробнейший анализ формы, структуры в целом и в деталях, гармонии, мелодии, полифонии, фортепианной фактуры, короче, он должен быть одновременно и историком музыки, и теоретиком, учителем сольфеджио, гармонии, контрапункта и игры на фортепиано.»

 (Г.Г. Нейгауз)

 Задачи, стоящие перед преподавателем, требуют от него обширных и разносторонних знаний, профессионального мастерства, определённых личных качеств. Здесь определяющим является любовь к своей работе и интерес к развитию каждого студента. Педагогическое мастерство представляет собой не только умение подобрать репертуар, продумать упражнения, примеры, дать яркие ассоциативные сравнения, но и будить творческое воображение студента, вызывать у него интерес к работе. На новый уровень поднимается общение преподавателя и студента по поводу прослушиваемых и исполняемых на уроке произведений – это уже сотрудничество, совместный поиск решения учебно-художественных проблем, при чутком отношении к вкусам, интересам и потребностям студентов.

 Довольно часто мы, преподаватели колледжа, вынуждены заниматься исправлением недостатков, допущенных в работе с учениками в ДМШ. У многих студентов отсутствует развитая культура ритма. Всем известно, что умение играть метрически точно и ритмически ровно – один из важнейших навыков музыканта. Воспитание чувства ритма, точности прочтения метроритмической записи составляет основу работы над развитием музыкального ритма студента. Выработке чувства ритма помогает арифметический устный счёт ( чем мы очень часто занимаемся со студентами в классе), игра с акцентировкой. «Счёт имеет неоценимое значение, ибо он развивает и укрепляет чувство ритма лучше, чем что – либо другое.» (И.Гофман «Фортепьянная игра») Однако, нужно помнить, что равномерная пульсация с её разнохарактерными акцентами - вовсе не «арифметика», что тончайшие взаимосвязи сильных и слабых долей такта придают музыке определённую выразительность. «Ритм в музыке – это пульсация, свидетельствующая о жизни» (А.Рубинштейн «Короб мыслей»)

 Часто встречающийся недостаток, который затрудняет работу – небрежное отношение к аппликатуре. С первых этапов работы над произведением , я совместно со студентами обдумываем аппликатуру в связи с художественной задачей, удобством и свободой в игре. При необходимости можно заменить одну аппликатуру другой, но выучивать надо, как правило, одну, твердо установленную, наилучшую из возможных. Мне нередко приходится обращать внимание студентов на то, что заученная неточная аппликатура переучивается с большим трудом и в дальнейшем может мешать выполнению необходимого движения. Наряду с совместным анализом аппликатуры, я предлагаю студентам самостоятельно решить аппликатурные вопросы.

 Мало уделяется внимания в школе развитию музыкального слуха, чтению нот с листа, подбору по слуху. Не уделяется должного внимания в ДМШ анализу структуры и формы произведения. Студенты не в состоянии разучить самостоятельно музыкальное произведение. Обычно в классе мы, преподаватели, берём на себя все функции организатора процесса обучения (определяем цель работы, содержание, объём и т.д.). Студенты, не обученные в школе приёмам самоорганизации, самостоятельно при домашней работе, полностью зависят от непосредственной помощи преподавателя, регулирующего его творческий процесс. Именно на начальном этапе, в ДМШ, следует отойти от пассивных методов обучения, стимулировать самостоятельность, творческую инициативу ученика.

 Нередко у студентов, поступивших в колледж, недостаточно развито воображение и образное мышление. Мы знаем, что воображение является особой формой человеческой психики и занимает промежуточное положение между восприятием, мышлением и памятью. Необходимо стремиться развивать образное мышление ученика с освоением средств выразительности, искать такие способы развития ученика, которые бы постепенно превращали его фантазию в звуковое воображение. Ученикам младшего возраста более доступны программные произведения, которые адресованы к конкретным представлениям и образному воображению. Ученикам постарше уже доступны произведения более сложного содержания, требующие абстрактного мышления. Установление ассоциаций с жизненными образами обогащает творческое воображение студента. В тех случаях, когда воображение студента пассивно, я прибегаю к различным ассоциациям, сравнениям из жизни, природы или других видов искусства.

 Родителям, при выборе будущей профессии своего ребенка, помимо чисто музыкальных способностей надо учитывать и склад характера и особенности его мыслительной деятельности . Если он любит уединение, вряд ли ему придутся по нраву публичные выступления на сцене.

 Очень часто у студентов, поступивших в колледж, имеют место такие недостатки, как скованность пианистического аппарата, высоко поднятый плечевой пояс, ограничение кистевых движений, лишние движения корпуса. Здесь важно отметить, что содержательность исполнения, певучесть и красочность звука возможны только при свободе пианистического аппарата. Замечательная русская пианистка и педагог А.Есипова писала: «Прежде, чем извлечь из рояля звук, важно получить ощущение свободы всей руки, как чего – то единого, от плеча до кончиков пальцев». Также хотелось бы вспомнить слова К. Игумнова: «Надо постоянно работать над освобождением всех своих мышц так, чтобы они были абсолютно свободны и подчинялись приказам мозга… Пока мышцы натянуты, как канаты, ничего путного не выйдет». В движениях пианиста участвуют плечевой пояс, плечо, предплечье, кисть и пальцы. В известной мере принимает участие весь корпус (наклоны, покачивания, изменение той или иной позы во время игры). В процессе работы со студентами необходимо для достижения свободы постоянное наблюдение за тем, чтобы ни в одной части пианистического аппарата не появлялась скованность. Такая свобода, обусловленная сменой нагрузки и разгрузки, напряжения и освобождения в пианистическом аппарате, не только ощущается самим исполнителем, но и внешне проявляется в его движениях.

 Одним из недостатков многих студентов является  неумение педализировать . Это выражается либо в злоупотреблении педалью, либо в чересчур малом её использовании . С точки зрения техники педализации ее приемы различают по основным  признакам:
1) по времени нажатия педали - предварительная, прямая и запаздывающая педаль;
2) по глубине нажатия - полная (глубокая — до «дна») или неполная (полупедаль, четверть—педаль );
Овладение приемами педализации не является самоцелью: это — лишь средство, подчиненное задаче воплощения образного содержания в музыкальном произведении. И всегда нужно помнить, что «нога - только слуга, исполнительный орган, в то время как ухо является руководителем, судьёй и высшим арбитром». (И. Гофман)

 Для развития ритмически ровной и быстрой игры возможно применение сольфеджирования, подключение речевого аппарата, что значительно дисциплинирует движения пальцев в смысле ритмической точности и определённости взятия звука. Когда предлагаешь студентам «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.

 К одному из недостатков студентов можно отнести неумение соразмерить силу звучания мелодии и сопровождения. Помочь студенту раскрыть звуковую многоплановость произведения, научиться разделять звуковую ткань на первый и второй план сможет упражнение, которое я предлагаю своим студентам. Упражнение сводится к беззвучному проигрыванию в медленном темпе партии сопровождения, в то время, как мелодию следует играть полным певучим звуком. Это даёт хорошие результаты. Сбрасывается излишнее давление пальцев на клавиши и напряжение руки.

 С большим трудом играют студенты произведения, в которых сочетаются штрих legato в одной руке со штрихом staccato в другой руке. Точность одновременного исполнения различных штрихов воспитывается с первых этапов обучения и требует внимательного вслушивания в звучание каждого вида, способствует развитию слуховых представлений и воспитывает отношение к приёмам, как к средству достижения звукового результата.

 Не лучшим образом обстоят дела с терминологией. Начиная с раннего возраста, в ДМШ, надо постепенно приучать ученика к специальным терминам. При разборе произведения важно сразу же обратить внимание студента на исполнительские ремарки, касающиеся обозначения темпа, динамики, характера, педали и т.д. и потребовать от него обязательного перевода этих обозначений на русский язык с помощью «Словаря иностранных музыкальных терминов». Следует обратить внимание студента на то, что все обозначения указывают лишь направление авторской мысли и лишены абсолютности. В различных пьесах и даже в одной и той же пьесе то или другое обозначение может носить разный характер. Воспитание такой грамотности облегчает понимание изучаемого произведения. Постепенно осознание исполняемой музыки становится неотъемлемой частью прочтения текста.

 Часто сталкиваешься в работе с таким недостатком, как незнание, неумение обдумать и выработать динамический план произведения. Исполнители хорошо знают, что воспроизведение авторского замысла в огромной степени зависит от точности в соблюдении динамических оттенков. Г. Нейгауз – выдающийся пианист и педагог - повторял своим ученикам: «Нельзя путать Марию Павловну (mр) с Марией Федоровной (mf), Петю (р) с Петром Петровичем (рр), Федю (f) с Федором Федоровичем (ff)». Эти слова говорят нам не только о живом восприятии динамических оттенков, но и о требовательности замечательного мастера к соблюдению мельчайших нюансов громкости. Студент должен выстроить динамический план таким образом, чтобы напряженность местных кульминаций соответствовала их значимости в общем эмоциональном и смысловом контексте. Задача исполнителя – найти необходимые, вытекающие из смысла произведения нюансы. Известный педагог Л.Николаев указывал, что «нюанс – не украшение, так же как и в разговорной речи он является не украшением, а необходимостью, вытекающей из смысла передаваемого.» В процессе работы вполне возможно введение каких – то новых, ранее не предусмотренных деталей, нюансов, ведь исполнение – творческий процесс, но это не снимает необходимости продумывания и точного установления всего динамического плана исполняемого произведения.

 Одним из недостатков является то, что во время самостоятельной работы над отдельными частями произведения студент, столкнувшись с различными трудностями, прибегает к методу повторений, к сожалению, часто механических. Такой способ работы не возбуждает творческих сил исполнителя, а приобретенные при таком неосмысленном повторении навыки полностью противоречат тому, что музыкант хочет продемонстрировать при своем публичном выступлении. Польский пианист и композитор И.Гофман на вопрос о единственно целесообразном способе работы отвечал, что «работа плодотворна только тогда, когда выполняется с полной умственной сосредоточенностью». Но «помните, что в занятиях сторона количественная имеет значение лишь в сочетании с качественной». А русский композитор и пианист Н.Метнер говорил, что «необходимо перед началом работы как следует сосредоточиться и знать, что и как делать».

 Я часто напоминаю своим студентам слова выдающегося польского пианиста И. Падеревского: « Один процент таланта, девять процентов удачи и девяносто процентов труда».

 Подводя итог сказанному, хотелось бы отметить: современные психолого-педагогические исследования подтверждают необходимость связи со ступенью самого раннего, дошкольного образования, выявляющего одаренных детей 4-6 лет для последующего профессионального музыкального образования. Таким образом, формируются звенья единого воспитательного процесса: детский сад – школа – СУЗ – ВУЗ с единой системой методик на общей методологической основе, чёткой профессиональной направленностью обучающихся, согласованностью критериев оценок, дальнейшим развитием межпредметных связей и совершенствованием методов преподавания.

 Хотелось бы закончить мою работу словами Г.Г.Нейгауза: «Одна из главнейших задач педагога – сделать как можно скорее и основательнее так, чтобы быть ненужным ученику…то есть привить ему…самостоятельность мышления, методов работы, самопознания и умения добиваться цели».

Используемая литература:

1. И.Гофман «Фортепьянная игра»

2.Г.Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»

3.А.Рубинштейн «Короб мыслей»

4.В.Шекспир «Венецианский купец»