ГБПОУ РК «Симферопольское музыкальное училище
имени П.И. Чайковского»

РАБОТА НАД КРУПНОЙ ФОРМОЙ.

Методический доклад
преподавателя ПЦК
«Общего и специализированного
фортепиано»
Кунгурцевой Е.А.

Симферополь,
2022г.

План.

1. Введение.
2. Становление сонатной формы:
    а) старинная сонатная форма;
    б) классическая соната;
    в) романтическая сонатная форма.
3. Методы работы:
    а) разбор;
    б) интонирование;
    в) ритмическая организация;
    г) техническое развитие;
    д) выучивание наизусть;
    е) концертное исполнение.
4. Заключение.

«Музыкальное воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего человека». В последнее время эти слова Сухомлинского стали, скорее украшением кабинетов, чем смыслом уроков музыки. А ведь цель уроков музыки: влюбить детей в искусство!

Работа педагога - это всегда очень трудный процесс. А в наше время, когда престижность профессии падает, все особенно усложняется. В сфере искусства круг задач, стоящих перед педагогом, особенно широк, отсюда и особая сложность нашей профессии. Вся наша деятельность предполагает творческий подход к работе. В этом, может быть, и состоит основная трудность.

Творчеству нельзя научить, но можно научить творчески, работать. Для этого мы и стремимся воспитать в учениках характер, волю, настойчивость в усвоении знаний. Чтобы научить учащегося творчески подходить к занятиям, педагог должен стремиться не преподносить все в открытом виде, а всегда давать “пищу” для размышления в домашней работе.

Мы должны научить своего ученика слушать и слышать, наблюдать и делать отбор. Прививать ученику общую культуру, открыть ему эстетическую и познавательную ценность музыки, воспитать слух, руководить воспитанием пианистического мастерства. Дарование и мастерство музыканта - педагога проявляются в умении выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Опытный педагог органично сочетает в своей работе воспитание - выявление и развитие лучших задатков ученика - и обучение, т. е. передачу ученику знаний, умений, приемов исполнительской работы.

Как известно, предмет общее фортепиано является дополнительным предметом в учебном плане. Прохождение общего курса фортепианной игры должно содействовать поднятию общей музыкальной культуры учащегося. В свое время педагог Ленинградской консерватории Н.Н.Загорный впервые в музыкально–педагогической литературе сформулировал принципиальные

основы специфики методики общего фортепиано. “Задачи, которые ставит повседневная жизнь музыканту той или иной специальности, являются отправной точкой в определении объема технической программы курса игры на фортепиано для музыканта-непианиста”.

Далее автор называет круг задач, которые призван решить курс общего фортепиано:

- развитие фортепианной техники;
- разучивание пьес разных стилей, фактуры;
- игра в ансамбле; аккомпанементе;
- чтение с листа;

Думается, что вышеназванные задачи остаются актуальные и в настоящее время. И, поскольку условия для их решения не простые (отсутствие инструмента, классов, урок по 45 минут), решение этих задач требует особого внимания и подхода.

Известно, что развитие музыкального мышления зависит, кроме музыкальных способностей, от уровня общего развития от таких свойств личности как уровня интеллекта, способности к анализу, сопоставлению явлений, темперамента и организации нервной системы. В первой беседе преподаватель может убедительно аргументировать необходимость обучения игре на фортепиано как условия профессионального роста музыканта.

Учащийся должен иметь ясное представление о смысле занятий, цели предмета и путях ее достижения. В отношении учащихся к курсу общего фортепиано нередко наблюдается отсутствие настоящего интереса, формальное выполнение требований. Четкая целевая установка обучения – временная предпосылка создания положительного отношения к занятиям, веское доказательство несомненной пользы каждого урока в профессиональном становлении.

Несколько слов о становлении сонатной формы. Она из всех классических форм инструментальной музыки последних трех столетий - наиболее действенная, яркая и драматургически цельная.

Процесс зарождения сонатной формы оказался показательным по установлению нового тематизма, по кристаллизации в нем характерных признаков художественного образа, по качественной закономерности. Не случайно классический вид сонатной формы возник вместе с классическим стилем.

Из композиционных свойств других музыкальных форм сонатная форма вобрала в себя принципы, присущие основным законам движения, - контраст, сквозное развитие и репризность.

Схема сонатной формы приблизительно однотипна. Она складывается из:

1) ЭКСПОЗИЦИИ - основных видов контрастных противопоставлений, возникающих в материале (тематизме), тональном плане (Гл. и Поб. тональные сферы и в способах изложения материала;

2) РАЗРАБОТКИ - места развития и доведения контраста до высшей фазы своего противопоставления, вплоть до вызревания нового качества в материале, в способах развертывания материала, в драматургии движения тональных планов;

3) РЕПРИЗЫ - момента разрешения накопившегося энергетического заряда и противоречий, отстранения предшествующих форм развития и одновременно возвращение к исходному, но с перерождением материала как следующей фазы движения тематизма и преобразование его в новое качество.

Три момента - тематизм, развитие, тональный план - показатели композиции. Все они играют основополагающую роль в сонатной форме.

Три фазы развития в сонатной форме - экспозиция, разработка, реприза - вехи в драматургии: они указывают на ступень, стадию драматургического развертывания образа, идеи.

Старинная сонатная форма.

Предыстория сонатной формы - в недрах полифонической музыки, в ее различных жанрах: увертюрах, прелюдиях, аллемандах, курантах, жигах, концертах, и, наконец, сонатах. Предыстория сонатной формы - и в различных формах полифонической музыки: в непрерывном развитии одночастных форм; в логике движения и сопоставления тональностей и в материале старинных двухчастных форм; в тематизме и рациональной композиции фуги; наконец, в непосредственной предшественнице - в старинной сонатной форме.

Необычайно важными этапами были открытия И. С, Баха, обнаружившего в процессе становления многих полифонических жанров и форм ростки новых гомофонных форм и жанров, и Доменико Скарлатти, отрабатывавшего в бесчисленных упражнениях (Exercises) новый тематизм, новые структуры, новую форму - сонатную.

Стержень композиции сонатной формы - в движении тональностей. Собственно на тональном развитии и покоилась первоначально логика сопоставления контрастов, развитие и торможение движения. Костяк тонального движения схематически может быть выражен формулой Т - Д в первой части и Д - Т - во второй (Т - основная тональность; Д - побочная). Такой путь логического разворота произведения надолго утвердился в предклассическом построении сонатной формы, названной старинной и состоящей из двух разделов: экспозиции и репризы (2 часть старинной сонатной формы можно назвать “разработкой - репризой”).

Весь материал, изложенный в экспозиции в основной тональности, получил название Главной партии, а материал, изложенный в побочной тональности, соответственно назвали Побочной партией. Следование тональностей в репризе обратное, но название партий было закреплено и за материалом. Материал Г. П. , таким образом, транспонировался в побочную тональность, а побочной - в главную. Выбор побочной тональности

ограничивался Д тональностью или параллельным мажором к минору, что, безусловно, диктовалось функциональным гармоническим мышлением, уже утвержденным в стилях 18 века.

Намечается путь активного преобразования материала, в котором обнаружение нового качества составляет самую суть развития. Это ступень к овладению таким сложным мышлением в музыке, как СИМФОНИЗМ. Наряду с повторностью, варьированием, симметрией (принцип репризы), контрастом рождается новый метод развития - переосмысление функции материала, качественный скачок в преобразовании основного материала, в его предназначении.

Наряду с тональным развитием начинает формироваться логика тематического развития. Тематический контраст партий экспозиции возник не сразу. На первых порах сонатные формы обладали тематическим единством материала в Г. и П. партиях, и тональности выступали единственной, явно обнаруживаемой формой контрастного сопоставления.

Все более отчетливо нащупывается разница в способах изложения однопланового тематизма, в его фактуре и структуре. По этим каналам - тональному плану, фактуре, структуре - проникает в сонатную форму тематический контраст.

Собирательное значение музыки И. С. Баха для завершения всего полифонического периода одновременно выдвигает его творчество на рубеж открытий новых форм.

Полифоническая двух частная форма у И. С. Баха, как и у его предшественников и современников, опирается на схему Т - Д Д - Т, предваряя тональный план и композицию старинной сонатной формы.

2х - частная композиция с признаками старинной сонатной формы встречается в старинных танцах - аллемандах, курантах, жигах сюит и партит Баха. Нередко форма фуги у него заключает в себе композицию старинной сонатной формы. Бах ограничивается экспозицией контрастов на уровне тональности, лада, способов изложения, развития и, наконец, на уровне

структуры. Тематическое контрастирование в его сонатных формах ограничено.

В отличие от 2х-частной полифонической формы, в экспозициях старинной сонатной формы возникает новая тенденция - краткое, лаконичное, действенное, концентрированное изложение Г. П. и развивающееся вширь, пространное, подробное, повествовательное - П. П. Эта вторая композиционная особенность экспозиции сонатной формы, не менее важная, чем контрастное противопоставление материала, тональностей. К тональному, ладовому, фактурному, тематическому контрастированию подключается структурный контраст партий.

Сонатная форма Баха намечает основные, узловые разделы экспозиции: главную, связующую и заключительную партии, не только определяя качество материала, способы изложения в партиях, но и закрепляя за каждой партией ее логическую функцию. В этом Бах - предтеча классицизма.

В одночастных сонатах Д. Скарлатти вырабатывается новый тематизм, диктуемый логикой гармонического развертывания фактуры, освобожденной от сложного полифонического плетения мелодических линий. Проста чеканная и “утрамбованная” танцевальными нормами ритмика, легко усваивается и структура, всегда опирающаяся на простую или варьированную периодичность с большим количеством разделительных цезур.

Эти новые качества обнаруживают доступность и легкое усвоение тематизма, близость материала бытовой музыке домашнего музицирования, тяготение формы к рациональной простоте и логической ясности.

Сонатные формы Скарлатти постепенно утрачивают монолитность полифонического развертывания. В них - противоположная направленность формы к насыщению ее большим количеством цезур, причем не только на гранях разделов (в полифонической форме самые значительные кадансы возникали в конце разделов) но и на гранях партий и в самих партиях. Более того, сам тематизм содержит все черты множества кадансовых замыканий: он

формируется из кадансов и типичных, простейших гармонических формул. Композиция дробится на основные партии, четкое разграничение которых достигается в первую очередь не тонально фактурными средствами, а гармоническими и структурными: непрерывным кадансированием и повторностью (периодической или секвентной), лежащими в основе тематизма и в каждой новой фазе развития его в партиях или разделах.

Классическая соната.

В творчестве венских композиторов - классиков - Гайдна, Моцарта, Бетховена (перебросившего классицизм в 19 век) - сонатная форма становится господствующей.

Объединить Гайдна, Моцарта и Бетховена в одно творческое направление можно лишь в общих, основополагающих моментах. Это объединение в узкой сфере композиции может быть связано, объяснено, определено одним положением – они явились создателями классической сонатной формы, они способствовали окончательному ее становлению. Тем не менее, объединение следует признать условным, т. к. даже композиция, не говоря о характере, особенностях языка и формы, у каждого композитора предельно индивидуальна.

Ближе всего со старинной сонатной формой соприкасается в своей музыке И. **Гайдн**. Чаще она обнаруживается в его более ранних произведениях, сочинениях до 1770 г., но даже в них старинная сонатная форма уже существенно отличается от сонатных форм И. Баха и Д. Скарлатти. Это не только гомофонный склад фактуры, но и выразительный контурный тематизм.

В большинстве произведений Гайдна утверждается композиция классической, трехфазной сонатной формы с экспозицией, разработкой и репризой.

Органичной и необходимой становится связь образного строя тематизма с жанром и формой. Устанавливается взаимозависимость композиции и

темы: тема отвечает композиции, и композиция обязательно потребует включения определенных качеств в тему. Подобная функциональная зависимость тематизма от композиции, формы – основной признак классического стиля. И он явственен в музыке Гайдна. В темах индивидуализированы не только основные выразительные средства – мелодия, гармония, ритм – но и метр, структура, фактура, регистры, тембры.

Сонатная форма у Гайдна приобрела классически законченные очертания: яркий тематизм, заключающий в себе возможности дальнейшего интенсивного преобразования, исключительно действенные способы тематического развития, содержательность композиции, логическое насыщение и осмысление всех компонентов формы.

Новые стороны обнаруживаются в сонатных формах **Моцарта**. Яркий тематизм с глубоким образным обобщением, контраст между темами, разделами, внутри тем и разделов – характерные свойства тематизма и формы Моцарта.

У него поражает обилие видов сонатных форм: полные сонатные формы, сонатные формы с эпизодом, без разработки, с зеркальной репризой, без репризы, с двойной экспозицией, рондо-сонатные формы.

Сонатная форма Моцарта – это инструментальная драма с темами-образами (характерами), с тремя этапами действия – завязкой, развитием, развязкой. В изменении характера интонаций, в совмещении множественности интонаций в теме, в ее развертывании в любом разделе формы – смысл моцартовской драматургии.

Следующий этап эволюции собственно сонатной формы, а не возникновения различных разновидностей ее и новых видов структур, связан с именем **Бетховена**. Все формы в произведениях Бетховена подчинены логике музыкальной мысли, становлению мысли и раскрытию идеи. Однако в наибольшей степени подчинение формы логическому началу можно наблюдать в его сонатной форме.

Сонатная форма у Бетховена подчинилась закону жизни – движению. Форма стала непрерывным становлением мысли. Сам процесс развертывания формы у Бетховена необычайно активен, он сопровождается поисками основного, ведущего в мысли и идее, в теме и композиции, в становлении характера образов и в общем содержании произведения. Возникает обязательное подчинение деталей целому – этому главному и всегда искомому началу.

Романтическая сонатная форма.

Дальнейшее развитие сонатной формы пошло по одному из предначертанных Бетховиным путей – романтические признаки в форме становятся все более отчетливыми, определенными.

Произведения существеннее отличаются друг от друга по содержанию и жанру. Структура сонатной формы управляется порой программными признаками или особенностями жанра (сонатные формы в симфонических поэмах или программных симфониях, балладах, концертах, баркаролах, скерцо, токкатах, фантазиях).

При этом во всех произведениях, написанных в сонатной форме, обнаруживается одна тенденция – повествовательность, проявляется ли она в эпичности общего развития или в пределах конкретности и концентрации характерного в художественном образе, в наличии ли авторской темы или общем балладном тоне повествования, в ясно проступающей сюжетности в драматургической действенности. Важно, что повествовательность влияет на форму, способствует образованию новых свойств в сонатной форме и позволяет выделить, как действительно существующий, тип романтической сонатной формы.

В этом смысле показательны сонаты **Шуберта**. Сонатная форма становится не последовательными стадиями развернутого действия; разделы сонатной формы не несут в себе внутреннего конфликта и не осуществляют функцию развертывания музыкального процесса, они не включаются и в

моменты переосмысления функции материала в новом разделе формы. Наоборот, материал всюду выступает фактически в одной – экспозиционной функции (в самом широком значении), иногда в совмещении ее с заключительной. Шуберт вдруг вовсе отказался от динамики разработочности, от моментов завязки драматургического конфликта в материале или форме. Даже собственно разработка насквозь пронизана устойчивостью экспозиционного изложения.

Следствием подобного подхода к сонатной форме, а значит, и первой чертой романтической формы, становится некоторая разобщенность, внутренняя замкнутость разделов и их обособленность, коснувшаяся не только основных разделов, но и Г. и П. Партий, более того, сказавшаяся в замкнутости и обособленности волн разработки.

Другая особенность романтической сонатной формы – возросшая образная завершенность тематизма. Нередко темы – это готовый, законченный, завершенный, не требующий развития художественный образ, тем более не требующий процесса становления и выявления характерных его качеств.

Третья особенность романтической сонатной форы – это метод развития материала. Готовая образная замкнутость и законченность темы приводит к тому, что основным способом развития становится варьирование, причем особого рода – с переосмыслением образного содержания, – так называемая образная трансформация или образное перерождение, переосмысление тематизма. Происходит она в любом разделе формы и на любой протяженности материала (отбирается целиком тема или ее наиболее характерный элемент). Сонатные формы у Шумана насыщаются импровизационными вставками – эпизодами, нарушающими равновесие формы.

Сонатная форма у **Шопена** сохраняет наибольшую связь с классическими принципами развертывания формы. Шопен – не только продолжатель классических традиций, но и подлинный новатор. Следует

подчеркнуть, что новаторство формы – чрезвычайно редкое явление, дающееся композиторам великим трудом.

Тенденции программных произведений Шопена типа романтических поэм с названием Баллада, Фантазия, Баркарола те же, что и в симфонических поэмах: с одной стороны стремление насытить содержание программным развертыванием образов, с другой – воплотить в форме большой замысел, философскую концепцию с грандиозной, облагораживающей человечество идеей. Это приводит к монументальности композиции, к совмещению в ней признаков цикличности и сонатности.

Тенденция обособления образов, разделов формы нашла свое углубление и обоснование в Сонате h – moll **Листа** (1857). В ней – почти конкретная программность с определенными литературными ассоциациями и близкое сюжетному развертывание действия.

Существенно изменяется тематизм. Концентрация образной характерноти в основном зерне темы настолько велика, что оно стало выполнять роль всей темы, не требуя развертывания структуры в законченную мысль, в законченное логическое построение. Эмоциональная насыщенность зерна перехлестывает его структурную незавершенность и его малые масштабы, а символическая значительность и многозначность, “втиснутого” содержания приближает тематическое зерно к понятию лейттемы оперного плана.

Романтические тенденции надолго утвердились в сонатной форме середины и конца XIX века и проникли в музыку XX века.

Они отражены в симфонических поэмах Ф. Листа, Ц. Франка, К. Сен – Санса, Р. Штрауса, в произведениях И. Брамса, Г. Малера. Они проникают в русскую классическую музыку, насыщаясь более объективным содержанием, конкретностью реальных жизненных ситуаций. Они получили отражение в отдельных школах, особенно в национальных, возникающих во второй половине XIX века – в чешской у А. Дворжака, Б. Сметаны, в норвежской у

Э. Грига, в украинской – у С. Людкевича, В. Лятошинского. Господство романтических тенденций в сонатных формах живы и в экспрессивной музыке XX века у А. Скрябина, Н. Метнера, у Н. Мясковского и А. Хачатуряна.

Особую трудность изучение курса «Общее фортепиано» представляет для студентов, которые приступают к основам фортепианной игры, не имея предварительной подготовки. Поэтому немаловажным условием успешности фортепианного обучения является органичная связь между теоретическими знаниями и непосредственной практической исполнительской деятельностью студента. Каждый пианистический приём, штрих, способ должен не просто демонстрироваться педагогом, а тщательно разъясняться, так как то, что для студента является сложным чисто с исполнительских (практических) позиций, теоретически не представляет для него ощутимой трудности. Поэтому, можно определённо утверждать, что процесс фортепианного обучения студентов без фортепианной подготовки должен опираться на рациональные и эмоциональные способы приобретения знаний. Не стоит фиксировать внимание студента на физических неловкостях и недостатках исполнения, они психологически ещё больше сковывают и тормозят его пианистическое развитие. Следует постараться, чтобы он как можно более свободно и уверенно чувствовал бы себя за инструментом, чтобы он почувствовал удовольствие и радость музицирования за роялем и осознавал бы всю ответственность и серьёзность своей работы за инструментом.

Творчеству нельзя научить, но можно научить творчески работать. Для этого мы и стремимся воспитать в учениках характер, волю, настойчивость в усвоении знаний. Чтобы научить учащегося творчески подходить к занятиям, педагог должен стремиться не преподносить все в открытом виде, а всегда давать “пищу” для размышления в домашней работе.

Самое главное - побуждать учащихся самостоятельно знакомиться с произведением, помогать им в этом. Для тех, кто плохо читает с листа,

ознакомление идет обычно параллельно с разбором текста. Пусть учащийся, если не сразу, то как можно раньше отважится сыграть произведение целиком, в темпе, без поправок и остановок, стремясь схватить и передать в общих чертах характер музыки, не пугаясь неудач. Это создаст перспективу для дальнейшего детального разбора - изучения текста.

Нотная запись психологически сложна. Необходимо проверить понятны - ли ученику музыкальные термины, разъяснить неизвестные.

В работе над произведением нельзя торопить учащегося, забегать вперед. Пусть он вначале выразительно сыграет хотя бы отдельные фрагменты произведения, но сделает это сам. А уже задача педагога развить первые проблески выразительности. Но не следует показывать и разъяснять учащемуся то, что он в состоянии сделать сам.

Иногда в работе с малоспособными учащимися, особенно в самом начале работы с ними, желательно давать такие произведения, которые тронули, вызвали интерес у него. Неясные эмоции, которые вызвало произведение, не всегда могут быть выражены словами, какими - то сравнениями, эпитетами. Пусть предложения учащегося незрелы, субъективны и не всегда адекватны содержанию произведения, тем не менее, они дороги педагогу: ему остается лишь развить, углубить, может быть незаметно, по-иному осветить образ, возникший в представлении учащегося и опираться на него в дальнейшей работе над произведением. Стоит педагогу свысока или насмешливо отнестись к образам, возникшим у учащегося, - и контакт нарушен, учащийся перестанет делиться с педагогом, замкнется, контакт будет нарушен.

Возьмем такой пример: все учащиеся знают, что надо играть точной аппликатурой. Но одного этого знания оказывается мало. Надо объяснить, что от аппликатуры зависит насколько полно, технически совершенно и точно передает он характер произведения. Начинать такую работу надо с более легкого, для данного учащегося, материала.

Можно попробовать дать для самостоятельного разбора нетрудную часть репризы, предварительно на уроке разобрав аппликатуру такого же места в экспозиции. Затем, на следующем уроке, подробно разобрать продуманную и выученную студентом самостоятельно аппликатуру. Причем, отметить и достоинства, и недостатки этой работы. Такая схема, в принципе, подходит к любому произведению.

Если учащегося нацелить сразу на такой стиль работы, то он быстро поймет, что это наиболее короткий путь грамотного разбора и выучивания произведения наизусть. В дальнейшем, он сам не захочет усложнять работу переучиванием аппликатуры и сразу будет творчески подходить к такой работе.

Часто в произведениях крупной формы встречаются полифонические места, где голоса развиваются не гомофонно-гармонически, а линеарно, особенно в разработке, где элементы тем пересекаются между собой, вычленяются отдельные мотивы, которые в дальнейшем развиваются, изменяются, «дискутируют» между собой.

В работе над полифонической тканью возникают вопросы не только связанные с соотношением голосов, но в первую очередь - проблем легато, выразительного интонирования каждой линии. Прослушать и провести каждый голос - задача трудная. Особо следует слушать долгие звуки, проследить за тем, чтобы последующие мотивы плавно из них вытекали, следить за гибкостью ведения голоса, доводить мысль до ее логического завершения. Особое внимание уделить моментам перекрещивания голосов. Можно использовать динамическое противопоставление, а так же игру голосов попарно двумя руками.

Верхний голос или тему большинство студентов слышат. А вот всю ткань, в которой сложным образом переплетаются развитые линии, слышат неясно. Когда студент не слышит, он и не понимает, что от него требуется. Необходимо на уроке слушать вместе со студентом, заставлять его услышать,

требуя наибольшей концентрации внимания. Ведь именно слух управляет движением. Слыша себя, исполнитель корректирует движения.

Осмысленность, сознательное отношение к работе необходимы учащимся самого различного уровня подготовки. Достигнуть этого можно только в том случае, если ученик понимает произведение, знает свои задачи и внимательно вслушивается в сою игру.

Слышит каждый ученик, а вслушивается или ярко одаренный от природы, или тот, кому помогли понять, почувствовать выразительность звучания, у кого воспитали это умение.

Даже при многократном проигрывании технически трудного места в медленном темпе, большим звуком учащемуся необходимо следить за ровностью звучания, его наполненностью, хорошим ведением мелодической линии. Малоспособному ученику надо не только показать, но и убедить его, что и при такой узкотехнической задаче обязательно вслушивание в игру, придирчивое отношение к качеству звука, умение уловить все его неточности. Не позволять ученику играть с рассеянным вниманием. А для этого необходимо провести предварительную работу по концентрации внимания. Сначала - на небольшом мотиве, потом - на двух мотивах, предложении и т. д.

В постепенности - залог успеха такой работы. Педагог должен объяснять, какой вид движения оптимален для данного пассажа, для встретившихся трудностей. Учащийся должен знать, каким путем реализовать свое звуковое представление. Придется помочь ему разобраться в строении, аппликатуре, показать на инструменте, и обязательно добиться нужного результата на уроке.

С малоспособными учащимися нельзя в своей работе сразу насыщать свои уроки большим количеством информации. Учащемуся, представляющему в общих чертах конечную цель работы, обязательно должны быть понятны ее ближайшие, частные задачи.

Чрезвычайно важно научить любить хороший звук - полный, мягкий, сочный, стараться привить потребность в таком звучании. Как правило, у малоспособных учащихся нет умения пользоваться возможностями фортепиано и собственными руками. Это умение достигается путем показа, объяснений, работы на уроках, внимательных самостоятельных занятий.

Научить ученика опустить пальцы и руку в клавиши, в “рояль”, хорошо почувствовать клавиатуру, как бы преодолевая ее сопротивление, прислушиваться к тому, как звучит инструмент.

Учащемуся необходимо овладеть умением "слушать вперед”, то есть, играя и прослушивая звуковую линию, целенаправленно вести ее слухом, несколько предвосхищая появление реального звучания каждой последующей ноты, интонации, мотива.

При свободной руке подготовленные пальцы без лишних движений и напряжения поочередно опускаются на клавиши и спокойно переходят с одной на другую. Внимательное вслушивание в плавность звучания, то есть переход одного звука в другой, помогает обеспечить хорошее качество всей звуковой линии. Если палец, взявший звук, погружен в клавишу его "подушечка” прикасается к клавише не пассивно, а с ощущением большой упругости и устойчивости.

Степень насыщенности и характер звучания зависит от содержания музыки, от плотности фактуры, от регистра. Даже быстрые эпизоды нужно проигрывать в медленном темпе, более плотным, чем понадобится впоследствии звуком. Естественный певучий, насыщенный звук, который возможен лишь при свободном аппарате, - не только одно из важнейших средств выразительности - это фундамент звукового мастерства.

Главной задачей становится проблема органической взаимосвязи слухового представления конкретной звуковой цели и особой тонкости, чуткости реализующих его концов пальцев играющего. Надо воспитывать не только “предслышанье” звучания, но и своего рода “предощущение” в конце пальца как бы самого звука - его характера, окраски, всего комплекса

выразительных качеств. Способ “произнесения” звука, то есть характер самого прикосновения пальцев, к клавишам позволяет добиться нужного оттенка звучания. Чем тоньше и точнее ощущения, выработанные в концах пальцев, тем реальнее достижение представляемой слухом звуковой цели. “Вся точность - то в них сосредоточена… Ведь решающим для звука является прикосновение кончика пальца к клавише” - писал Г. Г. Нейгауз.

Работа над осмысленностью и выразительностью исполнения как бы вбирает в себя все необходимые средства, позволяющие выявить творческий замысел композитора - это фразировка, динамические краски, штрихи.

Школа динамических градаций бесконечна. С ней неразрывно связана и тембровая сторона звучания. Нередко при исполнении пиано учащиеся начинают бояться самого звука инструмента, теряют точность прикосновения, ощущение опоры на клавиши, и в результате звук становится неясным, неопределенным, лишенным тембра: пиано “не звучит”. Следует разъяснять учащимся, что пиано требует особой точности прикосновения к клавишам и добиться правильного прикосновения на уроке.

Еще одной проблемой в изучении крупной формы с малоспособными учениками является «чувство внутренней пульсации». Темповое единство является одной из самых сложных задач. Часто, увлекаясь хорошим интонированием тем, учащийся не может контролировать точную пульсацию, без которой крупная форма разваливается на куски. Для этого обязательно нужно объяснить строение, протактировать вместе с учащимся все произведение, поиграть начало каждой темы и отдельные места при четкой ритмической организованности. Существуют разные мнения об использовании метронома. Некоторые считают, что он портит внутренний слух и чувство ритма. Но для малоспособных студентов это незаменимый помощник. «Музыка без метра – это мертвая музыка»,- говорил на своих уроках В.Макаров. Также для ритмической организации небольших фрагментов можно использовать подтекстовку.

От преподавателя, у которого есть малоспособные учащиеся, требуется большая выдержка, терпение и большое желание развить, пусть скромные, задатки своего ученика.

Когда мы приступаем к работе с такими учениками необходимо учитывать влияние предшествующего обучения. Следует внимательно изучить личность ученика, тщательно проверить его навыки и знания. Необходим более или менее продолжительный испытательный срок, в течение которого на основе первой “пробной” программы педагог всесторонне проверяет музыкальный “багаж” ученика, отсеивает лучшее от худшего, проявляя при этом гибкость и доброжелательность.

В своей работе педагог должен формировать интонационное мышление в развитии виртуозной техники ученика.

“Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать”, - пишет в своей книге “Работа над фортепианной техникой” Е. Либерман. Некоторые педагоги, создавая некую отвлеченную “техническую базу” игнорируют сознание и слух учащегося, не прививают ему умение осмысливать исполнительский процесс в виртуозных произведениях, полагаясь лишь на тренаж. В таких случаях техническая оснащенность ученика не помогает раскрыть содержание музыки, а становится самоцелью. “Техника без музыкальной воли - это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству” - писал Иосиф Гофман.

Прежде всего, пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, понять стилистические особенности произведения, характер, темп.

“Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать” - говорит Г. Нейгауз. О том, что работа над техникой - это умственный процесс, говорили

и писали в своих работах выдающиеся педагоги - пианисты - Тальберг, Лист, Н. Рубинштейн, Нейгауз. На что же необходимо обращать внимание, воспитывая интонационное мышление в работе над техникой. Издавна фортепианное интонирование связывалось главным образом с исполнением мелодии ее динамико - фразировочной выразительностью. Но и в виртуозных произведениях “Выпеваться должна не только кантилена, но и техника в узком смысле слова” - пишет Л. Гинсбург. Певучей техники требуют инструментальные сочинения Листа, Шопена, Чайковского, Глазунова, Рахманинова, Равеля, Шостаковича, Прокофьева. Таким образом, в работе над любым технически сложным материалом необходимо, прежде всего, выявить в нем мелодическую взаимосвязь звуков. Не забывая при этом, что очень важно наличие хороших пальцев, а кисть, плечо, предплечье и корпус помогают им. О пальцевой тренировке никогда не следует забывать, но вести ее необходимо на другом уровне, ставя в зависимость от смысла произведения. Задача педагога - помочь учащемуся объединить звуки в интонационно - правильные микро структуры, найти в них точки тяготения, определить моменты дыхания, т. е. сделать исполнение грамотным и осмысленным.

Если способный ученик и ученик со средними данными сам может выучить произведение наизусть, то с малоспособным учеником приходится заниматься этим на уроке. Научить его ориентироваться в тональности, может быть, поучить наизусть каждой рукой отдельно, внимательно вслушаться в мелодию, пропеть ее, изучить и проанализировать гармонические тяготения.

Иногда полезно, чтобы учащийся играл наизусть правой рукой, а педагог - левой, потом поменяться партиями. Это дает возможность учащемуся четко выполнить все задачи, играя одной рукой, но слышать всю фактуру. То есть “снять” пока, временно, контроль над координацией рук. А потом, постепенно усложнить задачу.

Мастерство музыканта - педагога проявляется в том, насколько точно он может выявить и развить лучшие задатки каждого учащегося, способствовать формированию его индивидуальности. Этому может способствовать атмосфера творчества, взаимопонимания, доброжелательности, которую необходимо создать у себя в классе.

Как правило, у одного преподавателя может быть несколько учащихся с разной степенью подготовки и дарования. Поэтому, необходимо создать в классе обстановку здорового соперничества и бережного отношения к личности учащегося. Особенно ранимы менее способные учащиеся, поэтому в работе с ними надо соблюдать особый такт и ни в коем случае не допускать насмешек и упреков, относящихся или к их скромным данным, или к недостаточной в прошлом подготовке. Это может выработать у студента комплекс неполноценности и тогда не может быть и речи ни о какой работе с ним. Он замкнется, будет все время внутренне “зажат”, что не даст возможности его роста и может привести к тому, что такой учащийся бросит работать.

Выступления малоспособных учащихся надо обязательно включать в общие классные концерты. Это придает им уверенности в своих силах и побуждает к работе над более сложными произведениями. Таким учащимся надо точно и четко объяснить их достоинства и недостатки. Достоинства всячески развивать и поощрять каждую, даже самую маленькую удачу. А недостатки тщательно анализировать и планомерно стремиться от них избавиться.

У малоспособных учащихся существует своеобразная “боязнь” плохой оценки. Если они получают тройку, то настроение у них падает, заниматься начинают с неохотой. Ну, например, нужно объяснить учащемуся, что хорошую, крепкую тройку тоже нужно заработать упорным трудом. И если педагог доволен занятиями данного учащегося, то тройка - это этапная оценка. Надо спокойно работать дальше и результат будет выше.

Можно поощрять добросовестных учащихся несколько завысив оценочный балл (это может быть даже полбалла).

Есть учащиеся, игра которых изобилует “срывами”, они часто из - за ошибок не могут доиграть произведение до конца. Такие учащиеся очень боятся сцены (я подчеркиваю - не волнуются, а именно боятся). Поэтому не могут реализовать себя на сцене. Боятся они потому, что чувствуют неуверенность, а неуверенны они потому, что не могут играть без ошибок. Надо помочь преодолеть этот “комплекс ошибок”. Учащиеся боятся даже не самих ошибок, а того, что не смогут доиграть до конца произведение, не смогут после ошибки дальше вспомнить текст. Для этого нужно найти опорные моменты и уметь начинать с них играть. В идеале, конечно, надо постараться выучить так, чтобы уметь начинать с любого такта.

Для педагога в классе «Общее фортепиано» важно заинтересовать своего студента, прежде всего фортепианным репертуаром. Его выбор для конкретного студента является важной составляющей успешности всего процесса фортепианного обучения. Именно правильный выбор учебного репертуара может активно стимулировать интерес к занятиям фортепианной игрой и способствовать воспитанию самостоятельного музицирования за роялем, проявлению творческой инициативы и активности. Формирование самостоятельной и сознательной работы за инструментом является необходимым условием в преодолении тех трудностей, связанных с приобретением навыков фортепианной игры, которые стоят перед студентами. Работа над крупной формой позволяет развить грамотность, умение расчленять и объединять разные тематически фрагменты в единое целое, преодолевая трудности, встающие на пути освоения такого замечательного инструмента, как рояль.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Алиев Ю.Б. Настольная книга учителя-музыканта. – М., 2000.
2. Астафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении. – Л. 1973.
3. Кабалевский Д.Б. Как рассказывать детям о музыке. – М., 1978.
4. Холопов Ю. О прототипах функций музыкальной формы. – В кн.: Музыка и современность. – М., 1974.
5. Спутник учителя музыки / Сост. Г.В. Челышева. – М., 1995.
6. Пуйман С.А. Педагогика: основные положения курса. – Мн., 1999.
7. Очертовская Н. Содержание и форма в музыке. – Л., 1985.