

*С.П. Подвалова*  
преподаватель ГБПОУ РМ  
«Саранское музыкальное училище  
имени Л.П. Кирюкова»

## **О работе над музыкальным произведением в целом.**

### **Основные задачи исполнителя музыкального произведения.**

В книге «Работа актера над собой», К.С. Станиславский процесс создания актером роли характеризовал так: «Мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживляемся в него психически и физически, мы зарождаем в себе «истину страстей», мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица».

Все эти слова вполне применимы к искусству музыкантов-исполнителей. Их задача также заключается в том, чтобы глубоко проникнуть в содержание произведения и затем воссоздать его как можно более правдиво. Именно в этом, а не в изменении замысла композитора ради большой оригинальности или демонстрации своей виртуозности должно проявиться подлинное творчество и мастерство исполнителя.

Правдивое воссоздание (авторского текста) художественного образа предполагает не только верность авторскому тексту, но и эмоциональную насыщенность исполнения. Безжизненная, не согретая теплом человеческого чувства игра не увлекает слушателя.

Л. Толстой говорил: «Более всего увеличивается степень заразительности искусства степенью искренности художника». Нужно чтобы произведение было не только изучено, но и прочувствовано, пережито исполнителем.

Важнейшая задача исполнителя – выявление самых существенных черт художественного образа. Они должны быть раскрыты особенно рельефно, выпукло, заостренно, но и настолько естественно, в такой художественно убедительной форме, чтобы слушатель не ощущал навязывание.

Создание образа не мыслится без учета национальных и жанровых особенностей произведения, исторического своеобразия эпохи, в которой оно

создано, стиля композитора. Исполнение не должно быть в стороне от определенной идейной направленности.

Все эти требования должны быть предъявлены к исполнению учащихся не только училища, но и школы. Игра ученика должна быть не только искренней и непосредственной (качества, особенно подкупающие в талантливом детском исполнении), но она должна быть содержательной, логичной, стильной.

### **Работа над произведением. Проникновение в его содержание.**

В основу работы должно быть положено всестороннее изучение пьесы, стремление как можно глубже проникнуть в содержание. В чем неувядаемость творчества больших артистов? В том, что они могут в течении большого времени все более и более углубляться в образ. Этим поддерживается их интерес к сочинению, сохраняется свежесть отношения к нему. Чтобы пьеса не надоедала ученику с течением времени, не переставала интересовать его, надо поддерживать необходимость неустанного внимания к содержанию сочинения во время всей работы над ним. Это способствует и улучшению качества исполнения.

Прежде педагоги не придавали значения ознакомлению с пьесой в целом. Сразу задавали учить по кусочкам («от сих до сих»), не думая о том, что они не создали у ученика представления о характере музыки.

Это – неправильный метод. Он не соответствует основным принципам, лежащим в основе любой умственной деятельности человека. Ведь в процессе какого-либо труда человек ставит определенную *цель*. Без этого его работа не продуктивна, бессознательна.

Ганс Безеле (автор труда в области теории пианизма) считает, что задача первой степени изучения сочинения – созерцательное проникновение в его эмоциональный и духовный мир. Автор предполагает, что интуиция должна предшествовать деятельности разума. Этот тезис подкрепляется высказыванием Шопенгауэра, что будто бы все самобытное и поэтому все настоящее в человеке проявляется, как таковое, подобно силам природы, неосознанно. Откровенно идеалистическая концепция Шопенгауэра неприемлема для современного музыканта. Отражая неверие в силы человеческого разума, и выдвигая на первый план иррациональное начало, он дает исполнителю неверный ориентир.

Подлинно творческий процесс говорит о *взаимодействии интуиции и сознания*. Мысль Безеле ценна тем, что подчеркивает эмоциональное переживание сочинения при знакомстве с ним. Но резкое разграничение моментов эмоционального и рационального начал не диалектично, ошибочно! Неудачно и применение понятия в отношении процесса ознакомления с пьесой: он должен быть предельно *активным*.

Что значит проникнуть в содержание пьесы? Это значит **вникнуть в особенность:**

- 1) мелодии,
- 2) полифонии,
- 3) ладового и гармонического строения,
- 4) формы,
- 5) фактуры и других средств выразительности.

Вся эта работа ни в коем случае не носит отвлеченно-умозрительный характер. Вслушивание в музыкальный язык сочинения – это процесс поиска **смысла** художественного повествования, раскрытия его эстетической ценности.

Музыка – искусство, раскрывающееся во времени. Поэтому вопросы развития приобретают в ней особое значение. К сожалению, ученики часто не понимают это и одной из ошибок является то, что они не могут понять ход мыслей автора, передать логику исполнения сочинения.

При выявлении развития произведения надо учитывать все элементы выразительности в их взаимодействии и в то же время осознать относительное значение каждого из них, что бы приучить ученика в первую очередь сосредотачивать внимание на самом существенном.

### **Реализация исполнительского замысла.**

Параллельно с проникновением в содержание пьесы и созданием на этой основе исполнительского замысла идет процесс его реализации.

Воплощение художественного замысла идет в неразрывной связи с поисками необходимого звучания. Естественно, что эта работа не должна быть оторвана от замысла, поставленной цели.

Красота звучания – это всегда содержательная красота, выражающая сущность художественного образа.

Г.Г. Нейгауз указывает, что влечение к «красивому звуку» иногда вызвано теми же побуждениями, что и погоня за внешними виртуозными эффектами; когда подлинная красота подменена внешней красотой звучания. Из-за бессодержательности исполнения многие артисты оставляют слушателя равнодушными. Успешная работа над звуком и другими компонентами художественного образа возможна тогда, когда исполнитель имеет представление не только о том, к чему надо стремиться, но и о том, что ему не удастся.

Практика показывает, что при исполнении ученики не могут показать в каком месте они ошиблись или не сумели выполнить стоящие перед ними задачи. Необходимо с детских лет приучать *слушать* тщательно свое исполнение, запоминать его в малейших деталях, отдавать себе отчет в том, что удалось сделать и что не удалось. Направлять внимание надо

посредством вопросов после проигрывания пьесы на уроке. Необходимо не только констатировать факты неудач, но и приучать ученика видеть, понять их *причину*. Разъяснять ему в доступной форме, в чем сущность трудностей, приучить его к их анализу. После выяснения трудности ученик должен уметь найти наиболее рациональный путь ее преодоления. Для этой цели удобно вычленивать сложные построения, работать над ними отдельно. Часто и эти построения возможно расчленивать на элементы, с тем что бы дойти, так сказать, до *зерна трудности*. Если ученик не может сыграть мелодический голос в обрамлении всей фактуры, нужно упростить задачу – поиграть мелодию отдельно, без других голосов, а может быть и саму мелодию расчленивать и найти в ней трудные места. Если не выходит длинный пассаж – его надо поучить по отрезкам и потом объединить эти отрезки.

Обычно приходится работать не только над отдельными построениями, но и над отдельными элементами ткани и голосами на протяжении больших разделов, а иногда и всего сочинения в целом. Нередко целесообразно сосредоточится на какой-либо одной стороне исполнения – на звуковой, метро-ритмической.

Для преодоления различных трудностей и закрепления достигнутого приходится много проигрывать как отдельные построения и голоса, так и всё сочинение в целом. Это может привести к хорошему результату в том случае, если качество исполнения с каждым разом улучшается. Поэтому к каждому проигрыванию нужно относиться внимательно. Иногда проигрывание идет без должного внимания, не сосредоточенно, просто механически, что сказывается неблагоприятно на результате работы.

В каком темпе нужно упражняться. Темп должен зависеть от задач, стоящих перед исполнителем. Надо работать в таком темпе, который даёт возможность ученику наиболее *отчетливо услышать* все детали своей игры, и преодолеть имеющиеся недостатки. Конечно, многое зависит от степени музыкального развития ученика. Мало продвинутому рекомендуется больше упражняться в медленном и умеренном темпах; подвинутые ученики могут чаще проигрывать сочинение в средних темпах.

Последний этап работы над произведением характеризуется окончательным выяснением художественных задач. При этом на первый план становится задача «собрания» отдельных построений в единое целое и овладение этим целым в такой степени, чтобы исполнитель мог свободно осуществить свои намерения. Выполнение этих задач требует систематического проигрывания пьесы в целом в настоящем темпе. Злоупотребление игрой в темпе приводит к «забалтыванию, заигрыванию». Для предупреждения этого нужно постоянно возвращаться к медленным темпам. Если «заигрывание» всё же произошло, то нужно выяснить, что именно перестало выходить и работать над этим местом отдельно.

На последнем этапе важно вместе с проигрыванием целиком продолжать работу над отдельными, наиболее трудными деталями, так как иначе в исполнении появляются неточности (голосоведения, фразировки и др.).

При завершении работы над пьесой нужно сосредоточить внимание на рельефном выявлении формы. Обычно стоит подсказать ученику, какие построения нужно выдвинуть на первый план, какие «убрать» на второй. Большую роль имеет значение выявления кульминации построения и главной кульминации всего произведения.

Итак, в работе над произведением учащийся должен чувствовать, понимать и выразительно передавать внутреннее содержание пьесы, исходя из формы, стиля, жанра и, конечно, замысла композитора.

#### Список использованной литературы:

1. Баренбойм, Л.А. Путь к музицированию. / Л.А. Баренбойм. – Л.: Советский композитор, 1980.

2. Спиридонова, В.М. К проблеме творческого прочтения авторского текста / В.М. Спиридонова // Современные проблемы курса фортепиано. Материалы Всероссийской межвузовской научно-практической конференции. – Казань: Казанская гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2012. – С. 43-50.

3. Алексеев, А.Д. Творчество музыканта-исполнителя. / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1991.

4. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепиано игры. Записки педагога. / Г.Г. Нейгауз. – Изд-во: Планета музыки, 2017.

5. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства. Учебник. В 3-х ч. / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988.