

Работа над этюдами. Этапы и методы разучивания этюдов

Многие музыканты и педагоги рассматривают этюды как одно из важных средств формирования, развития, совершенствования техники исполнителя.

В творчестве выдающихся русских (советских) и западноевропейских композиторов этюд как форма высокохудожественного сочинения, занимает особое место. К этюдам, как к специфическому жанру фортепианной литературы, необходимо относиться с самым пристальным вниманием и с большой ответственностью.

Метод разучивания того или иного этюда тесно связан с самим материалом (типом и строением этюда), а также зависит от степени подготовленности, возраста и индивидуальных особенностей ученика. Поэтому в методике работы над этюдами не следует придерживаться каких-либо универсальных штампов и приемов.

Успешность домашней работы над этюдами (как и всякой другой работы) зависит от следующих условий:

- **заинтересованности учащегося;**
- **его работоспособности и дисциплинированности;**
- **правильно намеченного плана развития и обучения (в соответствии с индивидуальными возможностями учащегося);**
- **правильного выбора заданий;**
- **четкости поставленных перед учеником задач;**
- **точности указаний на способы работы;**
- **анализа причин встретившихся трудностей.**

1 В начальный период вся работа ведется вместе с учеником и при его активном участии. Непременной задачей педагога является тщательное объяснение ученику самого задания. Педагог должен рассказать:

- **какова основная цель данного этюда как материала для развития того или иного технического навыка;**
- **как построен этюд в смысле формы и развития материала;**
- **каков общий характер его звукового образа.**

Далее необходимо составить ясный и четкий *план* работы над этюдом, указать, как и в какой последовательности следует использовать те или иные приемы разучивания отдельных трудных мест или всего произведения в целом.

Степень детализации таких предварительных объяснений зависит от музыкальной подготовки, а также от общего развития ученика. Естественно, что с начинающими и мало подвинутыми учениками следует уделять этому предварительному этапу работы больше места, чем с более опытными и зрелыми учащимися.

На первом году обучения надо не только самым тщательным образом пояснять задания, но и находить упражнения и приемы, с помощью которых ученику будет легче в дальнейшем разучивать его. Наряду с этим педагог должен постепенно приучать ученика к самостоятельной работе на основании полученного опыта: *Весьма полезно, например, задавать с этой целью время от времени этюды, аналогичные по типу ранее выученным, указывая ученику, что данный этюд следует разучивать тем же способом!*

При работе с более или менее подвинутыми учениками крайне важно развивать в них инициативу. Требуя не только самостоятельной работы, но и нахождения различных приемов и вариантов, помогающих техническому овладению материалом.

2 После предварительного ознакомления с этюдом и определения плана работы над ним, ученик должен, прежде всего, приступить к тщательному разбору нотного текста. С самых первых лет обучения следует приучать ученика к внимательному и точному чтению нот, соблюдению необходимой аппликатуры, выполнению всех авторских указаний.

Разучивая этюд в медленном темпе, соблюдая максимальную точность в выполнении нотной записи, ученик должен попутно обдумывать и запоминать его строение, детали текста, аппликатуру.

Игра в медленном темпе имеет большое практическое значение, так как обычной ошибкой является неправильный взгляд на смысл и задачи медленного проигрывания. Часто можно наблюдать, что ученики, еще не выучив хорошо нотный текст и не выработав необходимых навыков исполнения, пытаются играть этюд максимально быстро, кое-как справляясь с быстрым темпом, заучивая текстовые неточности. А «уметь» играть этюд быстро от начала до конца, такие ученики проявляют полную беспомощность и незнание текста при переходе от быстрого к медленному темпу.

Одно из главных условий работы в медленном темпе заключается в том, чтобы играть было удобно и легко. «Владение медленным темпом, - пишет Г. Коган, - не только неминуемый этап на пути к техническому мастерству, но и вернейший критерий подлинности, неподдельности последнего. Предложите пианисту, исполняющему что-либо в быстром темпе, сыграть ту же пьесу в заданных вами более медленных темпах - вплоть до самого медленного. Настоящий мастер справится с задачей без малейшего затруднения. Пианист же, который окажется не в состоянии это сделать, - «фальшивая монета». Не верьте его «технике»: она построена на «песке». [3, с.85]

Смысл медленного разучивания не столько в «отработке» нужных движений, сколько в том, чтобы заложить прочный «психологический фундамент». Для последующей быстрой игры нужно вникнуть в разучиваемое место, взглянуться в его рисунок, вслушаться в интонации, «рассмотреть» все это в «лупу» и «уложить» в мозгу. Но очень важно не «засидеться» в этом состоянии, так как если очень долго все будет сводиться к медленному проигрыванию, то при попытке сыграть этюд более быстро окажется, что ученик к этому не подготовлен, (не говоря о том, что такое «состояние» может наскучить ему). Поэтому педагог должен обучить не только грамотному анализу исполнения, но и чуткому ощущению перехода из одного состояния в другое.

Работая над отдельными фразами, ученик должен учить их не только двумя руками, но и *отдельно каждой рукой*. Изучение партии каждой руки отдельно закрепляет в памяти нотный текст и дает возможность правильно наладить движение, обеспечить нужный характер звучания. Такого рода работа, несмотря на кажущееся усложнение процесса разучивания материала, чрезвычайно себя оправдывает, способствуя большей уверенности и точности исполнения.

Учащиеся, не работающие над партиями каждой рукой отдельно, часто играют небрежно, что особенно сказывается на исполнении аккомпанирующих голосов. Например, в этюдах, построенных на непрерывной мелодической фигурации на фоне аккордового аккомпанеента, аккордовое сопровождение бывает весьма неточным и неровным по звучанию. Специальная работа над звуковой и технической отшлифовкой партий аккомпанеента в этюдах и пьесах, над фоном, оттеняющим мелодический рисунок, имеет огромное значение для реализации художественного замысла исполнения. К такой работе необходимо приучать ученика, начиная с первых же классов музыкальной школы, воспитывая в нем умение вслушиваться в отдельные голоса и партии, составляющие музыкальную ткань произведения.

3 Когда этюд уже хорошо разобран, следует приступить к разучиванию его *на память*. Крайне важно требовать от ученика не механического, основанного на моторной памяти запоминания материала, а сознательной аналитической работы, которая строится на:

- ✓ **гармоническом осмыслении нотного текста;**
- ✓ **анализе структуры рисунка;**
- ✓ **тщательном разборе деталей партий правой и левой руки (и т.д.).**

Благодаря проделанной работе, ученик быстрее и тверже усваивает текст произведения. Необходимость развития памяти для исполнителя-музыканта не приходится доказывать, но в отношении этюдов это особенно важно, так как, играя долго по нотам, ученик не сможет

сосредоточить свое внимание на технической стороне исполнения, на выработке нужных двигательных ощущений.

4 Осознание музыкально-художественных задач, как известно, всегда предшествует выполнению технической работы. Учащийся должен представлять характер произведения, его частей и тем и стараться задуманное претворить в конкретное звучание. Как и при изучении художественных музыкальных произведений, внимание обращается на тембр, темп, соотношение отдельных различных фактурных пластов.

Когда ученик уже может сыграть этюд в медленном темпе на память, следует порекомендовать обратить более пристальное внимание на динамическую сторону исполнения. Почему «более пристальное»? Потому что в начальной стадии разучивания этюда уже крайне важно приучить ученика к двигательным ощущениям, которые связаны с выполнением динамической линии звукового рисунка, иначе даже хорошо выученный этюд будет звучать тускло и однообразно. Таким образом, уже при игре этюда в медленном темпе следует требовать от ученика яркого выявления динамических оттенков, а не на заключительном этапе работы, что нередко наблюдается в педагогической практике. Добиваться ярких динамических оттенков в этюдах можно различными способами, вот один из них: если, например, в том или ином пассаже движение идет от *piano* к *forte*, то следует предложить ученику начинать такой пассаж *pianissimo* и делать яркое *crescendo*! Такая несколько утрированная фразировка сгладится при быстром исполнении и уже не будет чрезмерной.

Концентрация внимания на динамической стороне и на качестве звука способствует техническому овладению материалом и закреплению его в памяти. Направляя внимание на звуковой результат своих действий, (не вмешиваясь сознанием в то, как он делает те или иные движения, а думая лишь о том, что у него получается) ученик подсознательно будет совершенствовать движения, физически приспосабливаясь к выполнению намеченной цели. Таким путем налаживается выработка свободных, автоматизированных движений, необходимых для виртуозного исполнения этюда.

Важнейшим музыкальным требованием исполнения этюда является, конечно, *темп*. Он зависит от технических возможностей исполнителя, индивидуальных качеств ребенка, он может быть больше или меньше предложенного, но целью должно быть выступление в настоящем темпе.

Следует отметить, что вышеназванные стадии работы над этюдом, должны привести (при соблюдении требуемой звучности, динамических и других указаний автора) к уверенному исполнению этюда в медленном и, затем, в среднем темпе. Только после такой тщательной работы целесообразно приступить к различным заданиям тренировочного характера для дальнейшего технического совершенствования исполнения.

Способы совершенствования исполнения этюдов.

Все сказанное выше относится к этюдам самых разнообразных типов. Но, в зависимости от фактуры этюда, от степени подвинутости и индивидуальности учащегося педагог в добавление к той основной работе, которая описана, может давать ученикам и соответствующие указания, касающиеся способов совершенствования исполнения. Такого рода дополнительные задания технического порядка не следует рассматривать догматически как нечто обязательное. Какие-либо варианты текста и разные приемы звукоизвлечения целесообразно вводить лишь после того, как этюд достаточно хорошо выучен и, только в тех случаях, когда это действительно необходимо. Для конкретного представления о содержании такой дополнительной технической работы приведем несколько примеров.

Одним из распространенных видов технических этюдов являются этюды на развитие пальцевой беглости, построенные на фигурационном (часто гаммаобразном) рисунке в партии правой или левой руки в сопровождении аккордового аккомпанемента, иногда с переходом фигурационного движения из одной руки в другую, или же с использованием такого движения в обеих руках.

В первые 1-2 года обучения такого типа этюды наиболее целесообразно учить в среднем и ровном движении и, как указывалось выше, соблюдать динамическую нюансировку,

добиваясь хорошего качества звучания и постепенно увеличивая темпа. Какие-либо ритмические варианты, (например, часто применяемый способ игры «с толчками») не только не принесут пользы мало подвинутым ученикам, но и могут дать отрицательный результат, вызывая напряжение руки, толчкообразные движения, приводящие к неровности звучания. Ученикам, уже обладающим определенной пальцевой беглостью, можно порекомендовать следующие способы:

- ✓ *произгрывание крепким или легким staccato (внимательно следя за тем, чтобы не уставала кисть), что способствует укреплению пальцев;*
- ✓ *целесообразно играть в разных степенях силы: сплошным forte , сплошным piano;*
- ✓ *с динамикой по Лешетицкому (чередую crescendo и diminuendo), добиваясь ровности звучания;*
- ✓ *рекомендуется преувеличенно акцентировать те ноты, которые приходятся на слабые пальцы: иначе в быстром темпе эти звуки будут «изуродованы звуковыми «провалами».*

В быстром темпе от этих подчеркиваний останется только след, который слегка скорректированный слухом, в итоге и даст как раз нужную меру звучания;

- *большую пользу приносит ученикам транспонирование этюдов в разные тональности с сохранением первоначальной аппликатуры. Этот способ весьма труден и требует от ученика большой сосредоточенности, мобилизации внимания и слуха, теоретических познаний, но результат затраченных усилий себя целиком оправдывает;*
- *полезно «изменить» структуры фигурации для более ясного осмысления. Например, рисунок фигурации (в которой вторая и пятая ноты в каждой секстоли образуют как бы мелодическую линию верхнего голоса) построен на четком разделении каждой секстоли на две триоли:*

Такого рода упражнения способствуют достижению быстроты, яркости звучания и виртуозности исполнения.

В добавление к сказанному можно также порекомендовать такие способы, как «игра через несколько октав», «накрест» (если мы имеем дело с параллельным движением обеих рук), «игра на столе» (для более четкого «проговаривания» каждой ноты), «игра наоборот» и т.д. Работа над произведением (в данном случае над техникой) *без инструмента* является одним из средств интенсификации пианистического труда. Обращая внимание на роль слуха в технической работе пианиста, не отрицаются другие слагаемые: зрение, эмоциональный тонус, мышечное чувство, но в единстве всех механизмов игры на инструменте слух является ведущим. Реальная игра отвлекает часть внимания от звучания на физические движения и не нуждается в особой сосредоточенности, ведь слышать реальное звучание гораздо легче, чем мысленное, поэтому данный способ не приобрел широкого распространения. Хотя мысленная работа предполагает высокий уровень профессиональной настроенности, отдельные ее элементы можно вводить и в школе. Слуховой и мысленный способы занятий помогут сократить сроки приобретения двигательных навыков и уменьшить количество затраченного времени на работу за инструментом.

Когда Гофман настаивает на непродолжительных домашних занятиях, на включение перерывов, он имеет в виду работу «с внутренним напряжением», т. е. с особенным слуховым вниманием, потому, что от такой работы неизбежно устает и слух и психика. Учащиеся, не устающие заниматься по три-пять часов (иногда без перерыва), скорее всего, занимаются плохо, малоэффективно. К тому же, длительные занятия (особенно через силу) также неэффективны. Они могут способствовать закреплению ошибочных навыков. Метнер писал: «Помнить, что утомленный слух так же, как утомленные пальцы, не может контролировать звук и вообще не только не способен работать, но вызывает общее

раздражение и тошноту к работе». [4, с.84] Мысленное проигрывание, обдумывание, слышание невозможно без крайней сосредоточенности слухового внимания.

В случаях отставания в развитии пальцевой беглости, или ученикам со слабыми пальцами, различные ритмические варианты приносят несомненную пользу, но такого рода варианты не следует рассматривать как обязательное упражнение при разучивании этюдов. Пользоваться ими надо в случае особой необходимости.

Следует помнить, что нужно применять лишь те варианты, которые непосредственно помогают усвоению структуры технического рисунка и овладению данной трудностью, или даже подумать, что вместо того, чтобы на материале одного этюда придумывать множество новых вариантов, иногда полезно заставить ученика выучить несколько других этюдов разнообразного характера.

Таким образом, можно сделать вывод: при разучивании любого этюда требуется индивидуальный подход, а при выборе тех или иных способов, необходимо выбирать те, которые наиболее полезны и всего быстрее ведут к осуществлению намеченной цели.

Список рекомендуемой литературы

1. Гофман И., Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., «Классика-XXI», 2003.
2. Гат Й., Техника фортепианной игры. М., «Музыка», 1973.
3. Коган Г., Работа пианиста. М., Гос. муз. изд-во, 1983.-С.78-84.
4. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. М., «Классика-XXI», 2003.
5. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., «Классика-XXI», 1999.
6. Тимакин Е., Воспитание пианиста. М., «Советский композитор», 1989.
7. А.Д.Алексеев., Методика обучения игре на фортепиано «Москва 1978г