**"Типичные проблемы при подготовке учащихся к поступлению в колледж".**

Методические рекомендации, представленные в этом докладе, составлены на основе фактологического материала, накопленного отделением специального фортепиано. Речь идёт об организованных мастер-классах при участии преподавателей архангельского музыкального колледжа, о систематической методической работе преподавателей ДШИ, а также о подробных профессиональных обсуждениях экзаменов и академических концертах учащихся пианистов. В течение ряда лет наблюдается очевидный рост профессионализма педагогов, работающих в ДШИ. Но, наряду с отдельными убедительными результатами в этой области, существует ряд устойчивых негативных тенденций, неверные, устаревшие ориентиры в обучении и т.п. Рассмотрим некоторые из них.

**О работе над фортепианной фактурой.** Необходимость слышания различных слоёв фортепианной фактуры теоретически понятна всем. Однако практика показывает, что учащиеся музыкальных школ не обладают в этом отношении необходимыми навыками. Наиболее часто встречается такой вид фактуры, как мелодия с сопровождением, где очевидна двуслойность фактуры: 1) мелодия, 2) аккордовый аккомпанемент. Понятна также исполнительская задача - дифференцировать эти пласты в звуковом отношении для достижения объёма звучания и выразительности мелодии. Однако на практике эта простая и понятная задача оказывается зачастую нерешённой. Дело в том, что ученики, работая над пьесой, сосредоточивают внимание на отработке одновременного взятия нот в аккордах сопровождения, преувеличивая при этом динамический уровень аккомпанемента. Не обладая в достаточной мере точностью тактильных ощущений (ощущений кончиков пальцев), учащиеся подменяют приём лёгкого "выбирания" пальцами из клавиатуры аккордов на способ с фиксированной пальцевой атакой. Ещё одна важная задача - умелое исполнение длинных нот в мелодии и их сопряжения. Если ученик "бросает" слухом долгий звук в мелодии и не следит за его "перетеканием" в следующий, то это неизбежно влечёт за собой смещение слухового внимания с мелодии на аккомпанемент, а значит - дробление мелодии и одноплановую звуковую картину. Мелодия всегда требует отчленения от аккомпанементной фактуры. Подобная дифференциация может быть достигнута различными путями и способами: динамическим, тембровым, регистровым, артикуляционным и т.д. Степень же "возвышения" мелодии над аккомпанементом в различных произведениях может быть различной.

 Во многих пьесах полезно было бы мысленно инструментовать фортепианную фактуру. Метод мысленной аранжировки вообще становится особенно необходим в классической и старинной музыке. В частности, принцип сопоставления оркестрового тутти и звучания солирующих инструментов является одним из характерных приёмов в инструментальной музыке барокко и сохраняет своё значение в произведениях композиторов венского классицизма.

 **Работа над мелодией.** Среди типичных просчётов в работе над мелодией необходимо выделить недооценку работы над фразировкой. Одной из главных задач здесь является умение точно определять границы мелодических фраз и предложений, умно расставить в музыкальной речи "точки" и "запятые". Именно такая структурная ясность высказывания даёт возможность яркого, выразительного исполнения. Не менее важной стороной работы над фразировкой является выявление интонационных точек тяготения (по определению Игумнова) и их иерархии. Говоря с учениками об интонационных точках, важно иметь в виду, что в отдельно взятом мотиве они могут располагаться на одной ноте, а в более крупных построениях кульминация часто не ограничивается "точкой", а затрагивает довольно продолжительную зону. Отдельно следует сказать об исполнении длинных мелодических звуков и их соединении с последующими более мелкими длительностями. Умение дослушать длинный звук до конца и перевести его в следующий должно закладываться с первых шагов обучения. Здесь нужно оттолкнуться от закономерностей вокального интонирования, учить ребёнка чутко вслушиваться в каждый звук, чувствовать различную степень натяжения между ними в зависимости от величины интервала, его направления, гармонических и ритмических условий контекста, т.е. обращать внимание ребёнка на сопряжённость звуков, что, собственно, и составляет основу для естественного интонирования фортепианной ткани. Крайне полезной для поиска многообразия возможных выразительных средств, является осознание принадлежности фактуры конкретной пьесы к одному из трёх типов интонирования: вокальному, инструментальному или речитативному. Для вокального типа интонирования характерно наличие мелодии (мелодий) преимущественно плавно-поступенного движения. Нечасто встречающиеся в мелодии широкие интервалы либо подготавливаются, либо после скачка заполняются движением в обратном направлении. Диапазон таких мелодий редко превышает две октавы, что соответствует голосовому диапазону певцов. Кульминации в них чаще приходятся на регистровую вершину (зону головного резонирования у вокалистов). Ритмическая картина чаще достаточно "гладкая", ведь голосу неудобно выпевать частые и быстрые пунктиры, виртуозные мелизмы и неожиданные ритмические изменения. Аккомпанемент для вокальных мелодий часто находится на значительном регистровом расстоянии, имеет контрастную мелодии ритмическую структуру, часто иную штриховую картину и, конечно, сильно отличается динамически. При исполнении подобных фактур можно поведать ученику о таких особенностях классической вокализации, как длительное сохранение и дозирование дыхания внутри фразы, умение пользоваться межфразовыми цезурами для смены дыхания, сохранение высокой позиции при нисходящем движении мелодии, редукция слогов, интонационная и агогическая подготовка широких интервалов. Иногда фактуры вокального типа интонирования представляют собой ансамбли, чаще всего дуэты, что ставит перед педагогом дополнительную задачу: познакомить ученика с разницей в тембровой окраске вокальных голосов, что пригодится, в том числе, и при исполнении многоголосия. Речитативный тип интонирования отличают явное членение мелодического компонента на отдельные мотивы, часто различающиеся с соседствующими по эмоционально - интонационному содержанию; довольно узкий диапазон; откровенное ассоциирование с интонациями устной речи: вопросительными и утвердительными интонациями, призывом, жалобой, просьбой и т.п. В поисках наиболее точной интонации в подобных фактурах полезно анализировать направление и ширину интервалов, составляющих мотивную ячейку. Для учеников младших и средних классов особенно эффективным становится метод подтекстовки, что позволяет расставить в музыкальном тексте "знаки препинания", ударения внутри отдельных "слов"- мотивов и точнее услышать эмоциональную составляющую мотивов и реплик. Фактуры инструментального типа чаще всего можно встретить в фортепианных произведениях эпохи венского классицизма. Связано это, прежде всего, с тем, что основную часть своего композиторского "продукта" авторы предназначали для различных инструментальных составов от небольших ансамблей (дуэтов, трио, чаще квартетов) до оркестров (камерного и симфонического). Привычный тип оркестрово-партитурного мышления композиторов невольно сказался и на фактуре клавирных, а позже фортепианных пьес. В них отчётливо наблюдаются типичные оркестровые приёмы: -использование сопоставлений tutti- solo; партитурная графика в линии каждой инструментальной строки; явное наличие дирижёрского начала, что проявляется в императивности сихронных начал и окончаний построений, управлении цезурами. Интересным и познавательным станет для ученика изучение многообразия и особенностей исполнения инструментальных штрихов - струнных и духовых. Помимо поисков интересной и разнообразной тембровой окраски понимание предполагаемого инструментального состава даёт огромное поле для творческих поисков и усвоения учеником новых знаний об особенностях звучания и артикуляции других инструментов.

**О работе над временем (темп, ритм, агогика).** Хочется сначала отметить наиболее характерные недостатки. Все педагоги сталкиваются с вопросом учащихся: "А в каком темпе надо играть?" Пожалуй, причина этого вопроса кроется в привычке ждать подсказку педагога, невыработанном умении самому работать над определением темпа пьесы, исходя из понимания её музыкального содержания. Вторая типичная ошибка - определение темпа произведения только по словесному обозначению вне связи с конкретным стилем, содержанием пьесы. Или ещё того хуже – определение границ возможного темпа по метрономной шкале, где указаны чёткие границы: 52-58 – Lento, 58-69 – Andante и т.д. Ученики, как правило, не имеют представления о том, что в старинной музыке почти все словесные ремарки обозначали не скорость, а характер музыки, поэтому Allegro следует понимать не как быстрый темп, а как весёлую, жизнерадостную пьесу, скорость которой может сильно отличаться от Allegro романтического периода. Так же указание Adagio обозначает не медленный темп, а протяжную мелодию широкого дыхания, которая, будучи чрезмерно медленно исполненной, начнёт “разваливаться на куски». Отдельно следует сказать о неумелом исполнении авторских изменений темпа. Часто ускорение темпа связывается в ученическом варианте с усилением звучности, а замедлению сопутствует обязательное diminuendo. Надо отметить также и невнимание учеников к точности авторских указаний. Типичной ошибкой является подмена ускорения разовым увеличением скорости и, напротив, вместо постепенного замедления взятие просто более медленного темпа. Здесь может помочь опора на внутреннюю пульсацию, тогда ребёнок будет лучше чувствовать, как этот внутренний пульс ускоряет (или замедляет) своё движение.

**Работа над полифонией.** Недостатки в работе над полифонией в ДШИ встречаются настолько часто, что не было ни одной методической конференции по итогам областных конкурсов, где преподаватели не поднимали бы этот вопрос. Одной из часто встречающихся ошибок остаётся, к сожалению, прямолинейное прочтение редакторских обозначений в текстах И.Баха и произвольное компилирование ремарок, взятых из различных редакций, без учёта их взаимосвязи внутри единой редакторской идеи. Проблема заключается в том, что И.Бах, следуя традициям своего времени, практически не оставил в нотах ничего, кроме обозначений звуковысотности и длительности. Считанные указания, касающиеся артикуляции, динамики, темпов, крайне редки и оттого бесценны для понимания принципов баховской трактовки аналогичных эпизодов. История развития музыки распорядилась так, что баховские творения на несколько десятилетий «выпали» из активной концертной и педагогической практики. Причин этого явления много, но, пожалуй, определяющей стала историческая смена господствующего в европейской музыке полифонического стиля на гомофонно- гармонический и его бурное развитие. Разумеется, имя Баха за эти годы не было совершенно забыто, но большинство любителей и профессионалов вновь «открыли» его для себя лишь после исторического исполнения «Пассионов» под руководством Ф.Мендельсона. За время прошедшей временной «паузы» исчезли поколения музыкантов, равновладеющих искусством импровизации и композиции, исполнительства на нескольких различных инструментах и капельмейстерства, преподавания и хормейстерства, музыкантов, которым не требовались подробные авторские ремарки, ибо они владели знанием этого стиля практически и передавали его ученикам устно. Таким образом, в 19 и 20-х веках появилась потребность в «переводчике» с баховского языка. Такими «переводчиками» стали редакторы, снабжающие баховские тексты привычными для глаза указаниями темпов, штрихов, динамики, аппликатуры, педали, расшифровками мелизмов и другими подробностями. Редакторы сделали нотные тексты привычными для глаза пианистов и учеников, но проблемы не исчезли. Часто можно слышать вопросы, как же «правильно» исполнять то или другое произведение И.Баха, если в разных редакциях у одной и той же пьесы разный темп, штрихи, мелизмы и т.п.? Отвечая на эти вопросы нужно помнить как минимум о двух вещах. Первое – не существует в природе «правильных» и «неправильных» редакций. Все редакторские замечания отражают и личные взгляды редактора, и теоретические знания музыковедения на момент создания редакции, и господствующие в это время культурно – эстетические тенденции, и особенности исполнительской трактовки самого редактора, и многое-многое другое. Именно поэтому опытные пианисты предпочитают работать по уртекстам, обращаясь к редакторским вариантам только как к любопытному сравнительному материалу. Второе – в каждую эпоху существуют общедоступные знания об особенностях стиля, и знания эти, к счастью, постоянно совершенствуются. Не ставя перед собой задачу подробно анализировать мельчайшие нюансы работы над артикуляцией в полифонических произведениях, скажем, однако, что необходимым первоначальным этапом следует считать подробную, тщательную проработку каждого из голосов с целью выявления его мотивно-фразировочной структуры и логики интонационного развития. Именно на этой смысловой базе должны строиться поиски артикуляционной картины произведения. Заниматься этой работой необходимо начиная с первых полифонических пьес в репертуаре ученика, с тем, чтобы к моменту обращения к сложным произведениям имитационного склада юный музыкант имел необходимые навыки артикуляции вообще и штриховой координации голосов в частности.

**Работа над этюдами.** Необходимость повседневной работы над развитием технических навыков учеников ДШИ не подлежит сомнению. Начиная от самых простых инструктивных пьес, следует приучать ученика совмещать техническую и художественную стороны исполнения, что облегчит его последующую работу над виртуозными произведениями.

В современных условиях педагогу очень важно, сохраняя великие традиции русской фортепианной школы, максимально включать в обучение инновационные методы работы, выстроить систему обучения таким образом, чтобы вызвать у ученика живую потребность узнать и полюбить музыку. Необходимо отметить, что первичной основой для преодоления тех или иных недостатков в развитии ученика является воспитание активного, «умного», интонационного слуха ребёнка. Именно опираясь на необходимость вслушивания во все аспекты исполнения, от, казалось бы, узкотехнических задач до потребностей стилистических, можно воспитать в ученике уважение к качеству собственной игры на рояле и, в конечном итоге, вырастить компетентного профессионала или грамотного любителя музыки, что, собственно, и является важнейшей задачей обучения детей в ДШИ.