**Реферат на тему:**

«Единство художественно-образного и технического компонента в работе над музыкальным произведением в классе специального фортепиано»

 **Автор:** Гаркуша Елена Олеговна

 **Должность-** педагог дополнительного образования (фортепиано)

 **Место работы -** МАУ ДО ДДТ «Созвездие»

**Москва, 2024**

**Содержание**

[Введение 3](#_Toc66204353)

[Глава 1. Работа над художественным образом музыкального произведения 6](#_Toc66204354)

[1. 1. Этапы работы над музыкальным произведением 6](#_Toc66204355)

[1. 2. Первый этап – ознакомительный 8](#_Toc66204356)

[1. 3. Второй этап – детальная работа над произведением. 10](#_Toc66204357)

[1. 4. Третий этап – завершающий 15](#_Toc66204358)

[Глава 2. Работа над техническим компонентом произведения 19](#_Toc66204359)

[2. 1. Основные методы работы. Принцип медленной игры 19](#_Toc66204360)

[2. 2. Метод повторения музыкального материала 21](#_Toc66204361)

[2. 3. Принцип работы «по кускам» 25](#_Toc66204362)

[2. 4. Работа над партией левой руки 26](#_Toc66204363)

[2. 5. Метод вариантов в технической работе 28](#_Toc66204364)

[2. 6. Вопросы аппликатуры и её роль в работе над техникой 31](#_Toc66204365)

[Заключение 34](#_Toc66204366)

[Список литературы 36](#_Toc66204367)

# **Введение**

Сложность фортепианных произведений различных эпох и стилей определяет задачу овладения техническими средствами выражения музыкальной мысли как одну из актуальных в современной педагогике. Уверенное владение игровыми приемами помогает музыканту выразить “внутренний” художественный замысел композитора в ярких звуковых красках и образах, а также адекватно воплотить его в звуковом и техническом плане.

Систематическое и планомерное развитие технических навыков учащихся является одной из главных задач обучения исполнительскому мастерству на любом музыкальном инструменте, включая фортепиано. Современная русская педагогика рассматривает гаммы и упражнения как важное и эффективное средство для технического развития ученика. Их значение в том, что они дают возможность в наиболее сконцентрированном виде работать над основными фактурными формулами, над самым ядром пианистических трудностей, что способствует рационализации процесса обучения. Упражнения и гаммы нужны в повседневной работе как материал, позволяющий уделять значительную часть внимания игровым движениям, чего нельзя делать ни в пьесах, ни даже в этюдах.

Из числа крупнейших пианистов некоторые, как А. Рубинштейн, – работали над упражнениями и гаммами в течение всей жизни; другие, как С. Рахманинов – преимущественно в молодые годы и лишь некоторые, как А. Скрябин, – не придавали им особого значения, что не является образцом для рядового ученика музыкальной школы.

На проблему развития техники существует множество различных теоретических взглядов, издано внушительное количество учебных пособий и работ, однако каждый педагог, столкнувшись на практике с реалиями организации учебного процесса в определенном учебном заведении, вырабатывает свою собственную систему развития технических навыков учащихся.

Помимо технического компонента музыкально-исполнительской деятельности музыканта огромное значение имеет также художественно-образное постижение музыкального материала. Анализ литературы по вопросам теории, методики, истории фортепианного исполнительства показал, что в работе над художественной стороной исполнения можно проследить определенные общие закономерности (последовательность, формы и приемы работы), которых придерживаются в той или иной степени большая часть пианистов-исполнителей и педагогов. Это позволяет нам сформулировать базовые основы технологии работы над художественным образом произведения при его изучении в классе фортепиано.

Данная работа посвящена взаимосвязи технического и художественного компонента в работе над музыкальным произведением, предложены методы работы над каждым из них с практической точки зрения и касательно учащихся класса специального фортепиано в ДМШ и ДШИ.

*Цель работы*: рассмотреть и охарактеризовать роль и значение художественного и технического компонента для исполнительской деятельности пианиста в их взаимосвязи, начиная с ранних этапов обучения игре на инструменте.

В соответствии с целью поставлены следующие задачи:

1. Изучить учебно-методическую литературу по вопросам развития технических навыков учащихся;

2. Осмыслить понятие “техника” и выявить необходимость технического развития наряду с развитием художественно-образных представлений;

3. Определить основные принципы развития техники и эмоционально-смыслового анализа;

4. Описать систему приемов и методов, применяемую на практике в процессе обучения учащихся в классе фортепиано в ДМШ.

В связи с решением поставленных задач возникла необходимость проанализировать методическую литературу, педагогический опыт мастеров исполнительского искусства и опыт собственной педагогической деятельности.

Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Первая глава содержит теоретические сведения о работе над художественным образом произведения, во второй главе рассматриваются принципы, приемы и методы развития технических навыков учащихся в процессе обучения в ДМШ.

# **Глава 1. Работа над художественным образом музыкального произведения**

## **1. 1. Этапы работы над музыкальным произведением**

Главной задачей и сутью деятельности музыканта-исполнителя является творческое «прочтение» художественного произведения с одновременным раскрытием эмоционально-смыслового содержания, которое было заложено композитором. Характер музыки, ее эмоциональный смысл должны быть переданы максимально точно и убедительно: необходимо создать запоминающийся, эмоционально яркий музыкальный образ.

В то же время творческим исполнение становится только в случае привнесения индивидуального, личного опыта понимания и переживания музыки, что придаст интерпретации особую неповторимость и ценность. Это и есть главная цель, на которую должна быть сфокусирована вся работа музыканта, независимо от уровня обучения и сложности произведений.

Работа над художественным образом ведется на протяжении всего курса обучения пианиста и является важнейшим направлением в процессе развития художественно-творческого потенциала юного музыканта. Главное условие – ориентация на размышление о характере, настроении музыки, поиск адекватных образов и ассоциаций. Роль педагога в данном процессе состоит в создании здоровой творческой, интеллектуальной атмосферы в классе, в привлечении ученика к равноправному диалогу и поиску.

Обращаясь к теме «Работа над художественным образом в классе фортепиано», необходимо подчеркнуть условность данного понятия. Дело в том, что музыка не адекватна слову, образу, идее. В каком-то отношении она конкретнее и одновременно шире их. «Образ и мысль, - по справедливому замечанию С. Е. Фейнберга, - как бы тонут в глубинах музыкального содержания, не в силах заполнить весь его объём, пояснить всё его значение. Конкретность музыкального языка нужно искать не в том, что он заменяет слово. Музыка может многое выразить и раньше, и после слова».

Итак, что же такое образ? С. Е. Фейнберг даёт следующее определение: «Образ – наиболее яркое выражение музыкального восприятия». По словам Н. И. Голубовской: «Музыка – язык образов, она пробуждает в нас образы чувств, настроений, раскрывает сложный духовный мир человека, воплощает и многогранный окружающий человека мир».

Работу над художественным образом необходимо начинать как можно раньше - с первых шагов изучения музыки и знакомства с музыкальным инструментом. Если ученик в силах воспроизвести на клавиатуре простую незатейливую мелодию, то необходимо добиться выразительного исполнения, при котором характер будет соответствовать настроению музыки. В данном случае очень важно стремление к точности передачи эмоциональной составляющей: так, чтобы грустная мелодия звучала печально, бодрая – радостно, торжественная – торжественно. Для достижения этой художественной цели педагогу нужно влюбить ребёнка в прекрасное, вселить интерес, мастерски объединить музыку с жизнью учащегося и привычными играми. При этом очень важно не отпугнуть начинающего музыканта чем-то слишком серьёзным, скучным и непонятным, а, напротив, проводить ассоциации со всем привычным и доступным.

Развитию образного мышления ребенка активно способствует музыкальный материал. Он должен быть ярким и разнообразным, насыщенным музыкальными образами и настроениями, а также соответствовать уровню исполнительской подготовки учащегося, духовной культуре, интеллектуальному кругозору и интересам. Если инструментальное произведение понравилось ребёнку, то он сам сможет сочинить слова и общую сюжетную историю, придумать образы, раскрыть смыслы. На образность восприятия существенно влияет программное заглавие, которое вводит ребёнка в мир исполняемой им музыки. Всё это поможет создать собственный художественно-музыкальный образ и найти целесообразные движения рук и игрового аппарата.

Помимо вышесказанного, педагог «заряжает» ученика своим темпераментом, заинтересованностью, любовью к своему делу, вдохновением, пробуждая ответную реакцию на происходящее. Так создаются предпосылки для развития ярких музыкальных впечатлений, для успешной работы над художественным образом и интерпретацией в целом.

Педагоги-пианисты обычно делят работу над произведением на три этапа, однако работа над художественным содержанием должно присутствовать на всех стадиях – от ознакомления с сочинением до завершения работы над ним: ознакомительный, этап детальной работы и завершающий этап.

## **1. 2. Первый этап – ознакомительный**

Целью данного этапа является создание первоначального общего представления о произведении, о характере, настроении. Этот этап чрезвычайно важен и его игнорирование является огромной ошибкой, так как именно в этот момент в сознании прочно запечатлевается образ и от того насколько он будет ярким и соответствующим авторскому замыслу зависит результат всей работы. "Исполнитель прежде всего должен почувствовать образ сочинения, его архитектонику, – пишет А. Б. Гольденвейзер, – и, начав детально работать над сочинением, иметь этот образ своей путеводной звездой".

Свежесть и яркость первого впечатления являются воплощением личностного переживания, что впоследствии определит индивидуальные особенности интерпретации. Прежде всего необходимо охватить произведение в целом, при этом максимально использовать все имеющиеся исполнительские возможности.

Ведущую роль при ознакомлении с произведением играют навыки быстрой ориентации в нотном тексте, *умение читать с листа*. При чтении допускается значительное упрощение фактуры, гармонии, пропуск технически сложных элементов. В трудных произведениях можно ограничиться воспроизведением мелодической линии. Недостаток умений чтения с листа можно и даже нужно компенсировать активной работой слухового воображения – мысленным воспроизведением музыкального материала, проигрыванием наиболее трудных фрагментов "в уме".

При знакомстве с новым музыкальным произведением полезно также послушать его в исполнении выдающихся мастеров. Чтобы избежать стремления к буквальному копированию, желательно прослушать произведение в исполнении разных музыкантов, познакомиться с различными вариантами интерпретации. Тогда более ясной станет многозначность музыкального образа, многовариантность его прочтения, которые дают исполнителю возможность проявить свою творческую индивидуальность, найти собственную трактовку произведения.

При определении характера произведения следует внимательно изучить имеющиеся в нотном тексте авторские и редакторские указания, обратившись к словарю музыкальных терминов – обозначения темпа, настроения музыки, характера звучания, динамики и других средств музыкальной выразительности.

Итак, отметим наиболее важные моменты первого этапа работы:

1. Целостный охват произведения с использованием навыка чтения с листа и мысленного проигрывания;

2. Прослушивание звукозаписей выдающихся музыкантов;

3. Изучение авторских и редакторских указаний в нотном тексте;

4. Обязательная словесная характеристика художественного образа.

## **1. 3. Второй этап – детальная работа над произведением.**

Основная цель второго этапа – более детальное углубление в образный строй и содержание сочинения. По времени это наиболее протяженный период, совпадающий с техническим освоением музыкального материала и отработкой целесообразных игровых движений.

В раскрытии художественного содержания произведения важнейшую роль играет анализ. "Лишь тогда, когда станет ясной форма, будет ясным и содержание", - писал Р. Шуман.

Анализ произведения должен быть художественным, то есть направленным на поиск общего смысла произведения через выделение и глубокое изучение отдельных компонентов, входящих в целостную структуру музыкального образа.

Основные задачи эмоционально-смыслового анализа:

а) выявить структуру содержания произведения, ее основные разделы, характер построений, а также их выразительное значение;

б) проследить динамику развития художественно-содержательных эмоций, определить линии подъема и спада напряженности, кульминационные точки, моменты смены настроения;

в) проанализировать используемые в произведении средства музыкальной выразительности – гармонию, ритм, мелодию, элементы полифонии, фактуру изложения, исполнительские штрихи с точки зрения выполнения ими художественно-выразительных функций.

В практической работе эмоционально-смысловой анализ вместе с другими важнейшими методами: приемом дирижерского показа, пропеванием, методами ассоциаций, аналогий, сравнений и сопоставлений. Например, при определении эмоционального настроя главных тем произведения эффективно пропевание голосом мелодической линии, передача жестами музыкальных интонаций, выявление драматургии с помощью дирижирования. В свою очередь, ассоциации и сравнения углубят понимание музыки, помогут осознать различия между частями опуса.

Метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений исполняемой музыки с явлениями жизни и искусства широко используется в практике фортепианного обучения. К этому методу обращались практически все крупные пианисты-педагоги (А. Г. Рубинштейн, К. Н. Игумнов, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг, Э. Г. Гилельс).

Материалом для ассоциаций и сопоставлений могут служить самые различные образные представления: от самых простейших, основанных на ощущениях (световых, пространственных) – до сложных, развернутых ассоциативных образов, приобретающих иногда характер программности. Так, например, произведения П. И. Чайковского часто ассоциируются с картинами русской природы, а музыка Бетховена – с образами революционной борьбы, стремления к свободе.

Многие фортепианные пьесы имеют программные названия, которые упрощают образование этого ассоциативного ряда. Например, такие знаменитые и всеми любимые фортепианные циклы как "Картинки с выставки" М. Мусоргского, "Детские сцены" и "Карнавал" Р. Шумана, "Времена года" П. И. Чайковского.

В особенной степени программность свойственна для детской фортепианной музыки: альбомы пьес для детей П. Чайковского, Р. Шумана, Э. Грига, С. Прокофьева, Д. Кабалевского, Г. Свиридова, которые практически целиком состоят из произведений с программными заголовками. Они тесно связаны с образным и предметным миром, близким и понятным детям, с жанровыми сценками, любимыми играми, сказочными образами, зарисовками природы.

Умение выявлять ассоциативные связи музыки с окружающим миром, способность говорить о музыке метафорическим языком необходима каждому преподавателю музыки без исключения. Удачно подобранные образные сравнения могут с успехом использоваться на уроке – в рассказе о музыкальном произведении, в трактовке его художественного содержания. Однако, применяя метод ассоциаций, необходимо помнить, что неумелое истолкование музыки может привести к грубому искажению авторского замысла, обескровить поэтическую концепцию произведения.

Выразительность и самобытность исполнения также зависит от воспроизведения мелодии, так как именно она является главным носителем смысла музыкального сочинения. Большую пользу в работе над мелодией приносит *метод пропевания*, в особенности с произведениями кантиленного характера, который поможет определить правильную, адекватную авторскому замыслу фразировку, вычленить цезуры и «оживить» музыкальную ткань.

Например, метод пропевания станет настоящей находкой в процессе работы над "Осенней песней" П. И. Чайковского, которая ставит перед исполнителем задачи выразительного и осмысленного "произнесения" мелодии, выражения чуткой музыкальности (рис. 1):



рис. 1

Первые звуки темы – фа, ми, ре – не следуют ровно с метрическими долями, а как бы отстают, запаздывая ровно на одну четверть. Здесь существует вероятность ошибочного смешения звуков сопровождения в правой руке. Избежать этой ошибки можно с помощью метода пропевания темы, обязательно вслух, но сначала без инструмента, а затем уже с аккордами в басовом ключе.

Чтобы добиться максимально слитного звучания темы и при этом избежать её потери среди подголосков, необходимо активное слуховое представление, внутреннее предслышание и слышание. Аналогичным образом следует поработать и над средним разделом, где черты полифоничности проявляются в виде диалога верхнего и среднего голосов.

Полезно представить данное произведение в переинструментовке, а именно в исполнении трио – скрипки, виолончели и фортепиано, где главный мелодический материал распределен между двумя солирующими инструментами, а фортепиано выполняет функции гармонического фона, дополняющего аккомпанемента.

Эффективным методом работы над художественным образом произведения является *дирижирование*. Выдающийся фортепианный педагог Г. Г. Нейгауз писал, что для него понятие "пианист" включает в себя и понятие "дирижер". Он советовал при изучении произведения для овладения его "...ритмической структурой, то есть организации и временного процесса, поступать совершенно так же, как поступает дирижер с партитурой: поставить ноты на пюпитр и продирижировать вещь от начала до конца". Такой способ очень эффективен в работе над произведениями крупной формы – сонатами, концертами, рондо, где необходимым условием является сохранение не только целостности всего цикла, но и единство темпа и метрической пульсации.

В работе над более мелкими элементами ритмической структуры также полезны простые методы с двигательно-моторным началом, которые усиливают свойственные ритмическому переживанию двигательные ощущения, подчеркивают эмоциональную яркость, четкость и определенность ритма, которые в игре на инструменте нередко утрачиваются из-за технических затруднений. К этим методам относится *прохлопывание и простукивание структур*, сложных пунктирных и синкопированных фигураций. Показательными в этом плане являются произведения «Марш деревянных солдатиков» П. И. Чайковского и «Лезгинка» А. И. Хачатуряна, для которых данные методы работы станут очень полезными и даже необходимыми.

Выразительный дирижерский жест – эффективное средство выявления характера, эмоционального смысла музыкальных построений. При помощи взмаха руки создается пространственная модель мелодии, в которой передаётся звуковысотная сторона и эмоциональная наполненность.

Итак, на втором этапе в целях углубления эстетического переживания музыки могут использоваться следующие методы работы:

1. Эмоционально-смысловой анализ;

2. Метод ассоциаций, сравнений и сопоставлений; обращение к другим видам искусств;

3. Метод пропевания мелодической линии;

4. Вслушивание в гармонический план;

5. Дирижирование и воплощение метроритмического аспекта.

## **1. 4. Третий этап – завершающий**

После проведения детальной работы над произведением, его технического освоения и исполнения наступает заключительный этап работы, главной задачей которого является формирование целостного музыкально-исполнительского образа и его реальное звуковое воплощение.

На данном этапе происходит целостный охват, характерен синтетический подход, своего рода «сборка» произведения воедино, что является общими чертами с ознакомительным этапом. Однако, на третьем этапе целостное восприятие и воспроизведение сочинения формируется на более высоком художественно-эстетическом уровне, опираясь на все достижения и проделанную ранее работу.

Эмоциональная программа, или *план интерпретации*, должна отражать общую логику исполнения, закономерность изменений палитры чувств и настроений, линию драматургического развития музыкального образа. Продумывание плана интерпретации особенно актуально при работе над произведениями крупной формы – разнообразными не только по тематизму, но и по эмоционально-образному содержанию. Данная программа может быть представлена в виде словесного (устного или письменного) описания общего характера музыки.

Также можно изобразить план интерпретации в виде схемы, условного графического изображения. Такие графические схемы весьма наглядны и способствуют целостному единовременному музыкальному представлению всей пьесы от начала до конца. Эмоциональная программа может успешно использоваться и применительно к циклическим формам для достижения большей целостности, логической взаимосвязи пьес внутри цикла.

Главным условием воплощения эмоциональной программы сочинения является исполнение в надлежащем авторском темпе с полной эмоциональной, технической и интеллектуальной отдачей. В процессе таких проигрываний уточняется исполнительский замысел, происходит обогащение новыми красками и деталями, нюансами и художественно-техническими находками, происходит корректирование программы в соответствии с техническими и артистическими возможностями музыканта.

Отдельного внимания на заключительном этапе художественной работы над произведением заслуживает формирование *эмоциональной культуры исполнения*. Необходимо соблюдать чувство меры в выражении чувств, стремиться к естественности и искренности эстетического переживания. Эмоциональные перехлесты, манерность и преувеличенная аффектация несовместимы с подлинно художественным переживанием музыки. Об этом хорошо сказал А. Г. Рубинштейн: "Чувства не может быть слишком много: чувство может быть только в меру, а если его много, то оно фальшиво".

Исполнитель должен контролировать свои эмоции, проявляя волевые качества, уметь регулировать свое эмоциональное состояние. Известно, что при чрезмерном переживании музыки неизбежно страдает качество исполнения и, как следствие, снижается сила эмоционального воздействия на слушателей. "Верно, конечно, что для любого исполнения необходимо чувство, - писала известная английская пианистка Л. Маккинон. - Однако, чтобы заставить чувствовать других, следует позаботиться о формировании и тренировке эмоциональных навыков, сдерживаемых и направляемых здравым смыслом".

Эти навыки – *исполнительская воля и выдержка*, способность к сознательному контролю над своими эмоциями и действиями – наиболее быстро формируются в условиях ответственного исполнения, ориентированного на слушательскую аудиторию. С этой целью полезно устраивать для себя проверочные проигрывания перед воображаемыми слушателями. При этом произведение должно быть сыграно так же, как и перед реальной аудиторией: один раз и с полной отдачей. Также необходимо использовать любую возможность исполнения перед реальными слушателями – друзьями, родителями, одноклассниками.

Отличным методом работы, позволяющем услышать себя и свою игру со стороны является *игра на диктофон*. Разница между восприятием исполнителя и слушателя велика в такой степени, что иногда при первом прослушивании исполнитель не узнает свою собственную игру. В записи становятся очевидными различные недостатки и технические недочёты, которые в процессе исполнения проходят мимо сознания играющего и негативно влияют на интерпретацию произведения в целом. К подобным недостаткам относится затягивание или ускорение темпа, монотонность игры, эмоциональная холодность исполнения или, наоборот, излишняя неуравновешенность, нервозность.

Часто случается, что при длительной детальной работе над произведением и многократным его повторением у исполнителя возникает своего рода привыкание, музыкант перегорает в эмоционально-эстетическом плане. В таких случаях полезно временно возвратиться к игре в медленном темпе. Также полезно вовсе отложить работу над произведением, дать ему "отлежаться" в сознании на некоторое время.

Итак, главные моменты работы на заключительном этапе:

1. Создание эмоциональной программы исполнения, *плана интерпретации*;

2. Пробные проигрывания в надлежащем темпе и настроении. При необходимости – возврат к медленному темпу или перерыв в работе над произведением;

3. Ориентация исполнения на слушательскую аудиторию;

4. Формирование эмоциональной культуры исполнения;

5. Тренировка исполнительской воли и выдержки.

Стоит отметить, что некоторые педагоги и исполнители выделяют подготовку к концертному выступлению *как четвертый этап работы* над произведением, в котором внимание концентрируется на достижении пика исполнительской формы и психологической устойчивости при ответственном эстрадном исполнении.

**Глава 2. Работа над техническим компонентом произведения**

**2. 1. Основные методы работы. Принцип медленной игры**

В предыдущей главе была дана характеристика общим принципам художественного освоения музыкального произведения, конечной целью которого является раскрытие и воплощение образа, заложенного композитором. Техническое освоение произведения также играет огромную роль и служит этой конечной цели, так как обеспечивает качество звучания, его чистоту и эстетическое совершенство исполнения, без которых никакая работа над образом не поможет создать адекватный авторский замысел. На практике эти два компонента тесно взаимосвязаны, так как художественная задача определяет задачи технологии исполнения. По образному выражению Г. Г. Нейгауза, прежде чем думать «как» сыграть, надо знать «что» сыграть.

Техническое освоение произведения происходит на протяжении всего периода его изучения, но наиболее углубленно оно проводится на втором, детальном этапе работы. Однако это не означает, что в этот период работа над техникой сводится только к мышечной, «спортивной» работе по усвоению различных элементов фактуры произведения. Сам *термин «техника»* происходит от древнегреческого слова «технэ» и означает «мастерство, искусство». В широком смысле техника исполнения – это совокупность пианистических исполнительских средств, обеспечивающих адекватное воплощение музыки во всех ее смысловых и акустических характеристиках – темп, ритм, тембр, динамика, штрихи, агогика, аппликатура, мелодия, гармония.

Основные области фортепианной техники**:**

1. Метроритмическая (беглость, ровность, ритмичность, чёткость игры);

2. Звуковысотная или пространственная (чистая игра, попадание на нужные клавиши инструмента);

3. Красочная или колористическая (проявляется во владении различными тембрами, динамикой, педалью).

Два важнейших методических принципа работы над музыкальным произведением – это проигрывание в медленном, сдержанном темпе и основательная работа «по кускам», разделяя сложные технические элементы на несколько более простых. Итак, рассмотрим данные принципы более детально.

Принцип медленной игры

Стоит обратить внимание, что в медленном темпе слуховое представление предваряет движение, что является важным условием формирования звуковысотной точности исполнения и слухового запоминания музыки. При этом складываются прочные слухо-двигательные связи – основа исполнительской техники музыканта. Также медленное проигрывание, особенно при разборе произведения, позволяет следить за состоянием исполнительского аппарата, контролировать свои двигательные ощущения, избавиться от скованности и, как следствие, избежать многих распространённых ошибок (спотыканий, фальшивых нот), которые быстро запоминаются и закрепляются в сознании исполнителя.

Более того, медленный темп на заключительном этапе является отличным способом проверки качества и надежности запоминания музыкального материала, так как в данных условиях происходит отключение двигательно-моторной памяти. Так как на сцене двигательная сфера подвержена физиологическим проявлениям стресса (дрожание, скованность, влажность рук), то малейший сбой в ее работе приводит к срыву или даже провалу исполнения.

**2. 2. Метод повторения музыкального материала**

Одним из передовых методов работы над фортепианной техникой является *метод повторения*. Он составляет фундамент всей работы пианиста, в том числе и технической. Вместе с тем степень эффективности проведения работы с целью воспитания беглости зависит от выполнения целого ряда условий.

*Первое условие* – отбор материала: упражнение, пассаж из произведения, модификации технически сложных мест, инструктивные этюды. Упражнения должны быть достаточно просты в координационном плане, удобны для исполнения, представлять собой оптимальный материал для проявления скоростных качеств. Более того, упражнения должны быть небольшими, позволяющими максимально сконцентрироваться на скорости исполнения. Работа над ними позволят сосредоточить внимание на ритмической стороне игры, правильных мышечных ощущениях, качестве звука и туше. Поэтому изучение упражнений, с точки зрения технической подготовки, намного рациональнее, чем поверхностное проигрывание этюдов.

*Второе условие* касается способа выполнения скоростного задания. Осваивая упражнения, пианист должен позаботиться о подборе наиболее перспективных движений, которые будут соответствовать особенностям двигательного аппарата музыканта. В противном случае, усилия пианиста будут расходиться не на проявления высших скоростных способностей, а на исправления технических дефектов.

*Третье условие* – продолжительность упражнений должна быть такой, чтобы к концу выполнения скорость не снижалась вследствие утомления. При физически слабом игровом аппарате утомление может наступить настолько быстро, что поставит под угрозу эффективность тренировки скоростных качеств в целом.

Для одновременного развития техники обеих рук полезны симметрично расположенные технические фигуры, исполняемые синхронно совпадающей аппликатурой. Этот приём особенно ценен в работе над гаммами и арпеджио, рассчитанными на разучивание при помощи расходящихся движений рук с соблюдением одинаковой аппликатуры. Современная методика рассматривает упражнения как важное и эффективное средство развития ученика. Они являются основными элементами технических форм, которые вырабатывают у ученика необходимые технические и слуховые навыки.

Главная цель упражнений – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнять музыкально-художественную задачу. Технический аппарат способен развиваться в полном контексте с растущими задачами при развитии определенных необходимых качеств:

1. Гибкость и пластичность аппарата;

2. Связь и взаимодействие всех участков при активных пальцах;

3. Целесообразность и экономия движений;

4. Звуковой результат как итог.

Вопросы овладения техникой учащимися начальных классов должны рассматриваться в связи с общим направлением развития техники пианиста. Игра на рояле, как и всякий труд, требует определённых мышечных усилий.

Совершенно расслабленными руками играть также невозможно, как и выполнять какое-либо другое действие. Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц. Организация движений ученика строится таким образом, чтобы воспитать у него правильное отношение к фортепиано как к поющему инструменту.

Гаммы и этюды

Длительная систематическая отработка гаммаобразных приёмов, начинающаяся уже с конца 1 класса, должна осуществляться по двум направлениям – это преодоление трудностей внутри отдельных позиций и овладение приёмами переходов на новую позицию.

*Цель исполнения гамм* – добиться плавного непрерывного исполнения пассажа без толчков, ровно по звучанию и временным соотношениям. Основная причина толчков и неровности игры заключается в малой подвижности 1-го пальца. Поэтому, чтобы обеспечить ровное и беглое исполнение, необходимо развивать его ловкость и лёгкость, подкладывать его незаметно, не меняя положения кисти. Ровность и полнота звучания достигаются при постоянном ощущении опоры. Наибольшую пользу приносят упражнения, построенные на обыгрывании двух смежных ступеней как бы в виде замедленной трели, исполняемой разными парами пальцев: 1-2, 2-3, 3-4, 4-5 (второй элемент по Нейгаузу).

Упражнения на соединение позиций**:**

а) Играть всю гамму двумя пальцами: 1-2, 1-3, 1-4, 1-5.

б) Звено «ми-фа-соль» в до-мажоре повторяется группой пальцев 3-1-2-1-3 и т.д.; затем добавляем сверху и снизу по одной ноте.

в) Играть стыки позиций: до-ми-фа-си-до-ми-фа-си-до и т.д.

1—3—1—4—1—3—1—4—1

Всякое упражнение основано на многократном повторении одной технической детали. Однако механическое повторение притупляет внимание ребёнка, снижает контроль слуха и сознания над качеством звучания и точностью пианистического движения. Вот почему можно внести в исполнение гамм простейшие, доступные детям и активизирующие их восприятие ритмические, темповые и динамические краски. Например, Сафонов предлагал играть первую половину гаммы медленно, а вторую – быстро. Гольденвейзер применял ритмические варианты – остановка и взлёт при игре однооктавных гамм. Упражнения на соединение позиций начинаем играть медленно и тихо, постепенно ускоряем темп и усиливаем звук, а затем возвращаемся к первоначальному темпу и динамике. Так развивается не только беглость, но и звуковая чувствительность пальцев.

*Сочетание различных артикуляционных штрихов* способствует достижению независимости и пластичности пальцевых движений. Для детей с неравномерно развитыми пальцами полезен *метод акцентирования* (перегруппировки акцентов).

*Игра пунктирным ритмом* воспитывает самостоятельность и силу удара пальцев, но очень опасна, так как подходит только детям с хорошо развитым чувством ритма.

Для воспитания координации полезна *игра разными штрихами* (например, правая рука – легато, левая рука – нон легато и наоборот).

Развитие техники осуществляется не только на основе гамм и художественных произведений, но и на *этюдах*. Особенно ценны этюды, в которых музыкальные и пианистические задачи слиты воедино (например, это этюды Гедике, Берковича, Лемуана). Образные черты мелодических пассажей и четкая ритмика таких этюдов увлекает детей, а фактурные трудности преодолеваются ими без особых усилий.

**2. 3. Принцип работы «по кускам»**

Работа по кускам – принятый в практике преподавания фортепиано метод, обозначающий все виды разделения фактуры музыкального произведения с целью лучшего ее изучения и технического освоения. Такое разделение возможно как по вертикали, так и по горизонтали. Необходимость работы по кускам связана с особенностями психики и ограниченным объемом внимания и памяти. Чтобы лучше сконцентрироваться на какой-то технической проблеме, надо выделить ее из музыкальной ткани и (или) разделить ее на несколько более простых задач.

Например, во время исполнения длинных пассажей зачастую страдает конец построения, на который обычно не хватает внимания и оперативной памяти. Поэтому его следует разделить на два (или даже три, четыре) фрагмента и проигрывать их по отдельности. Соединение этих фрагментов следует начинать с последнего, постепенно присоединяя к нему все предыдущие звенья.

Деление на куски – общеизвестный прием работы над фразировкой исполнения, над музыкальным синтаксисом. Структурное осознание целостности музыкального построения невозможно без четкого осмысления составляющих его частей (от анализа к синтезу). На этой основе формируется техника фразировки, музыкальное дыхание, агогика исполнения.

Примеры деления «по горизонтали»

Этот принцип работы имеет особое значение для фортепианного обучения в связи с многослойностью, полифоничностью, широким регистровым охватом произведений оригинального репертуара.

Рояль по праву считают королём музыкальных инструментов, на котором можно воспроизвести практически весь диапазон звучания симфонического оркестра. И как в оркестре каждую партию исполняет своя группа инструментов, так и в работе над фортепианной пьесой необходимо отдельно отработать каждый пласт музыки, каждую линию музыкального развития, причем не только на уровне понимания-осознания, но и на уровне технического освоения.

**2. 4. Работа над партией левой руки**

Известно, что по законам акустики мы лучше слышим и воспринимаем звуки в верхней тесситуре, а средние и нижние пласты фактуры остаются в тени слухового внимания. Однако то, что недостаточно хорошо прослушивается, не может быть достаточно хорошо выучено технически, так как в основе техники лежат слухо-двигательные связи, благодаря которым движения пианиста организуются и упорядочиваются слухом, то есть следуют за четким внутреннеслуховым представлением. Чем оно точнее, тем увереннее и лучше фортепианная техника.

Поэтому одна из главных задач в технической работе – вывести на передний план внимания средние и нижние пласты, чего возможно достичь при их вычленении из общей фактуры, а также за счёт проигрывания и отработки независимо от других элементов музыкальной ткани. К основным методам работы в данном направлении относится работа отдельно каждой рукой, по голосам в полифоническом произведении, отдельно над различными пластами в романтической и современной музыке.

Необходимость прорабатывания партии отдельно левой рукой не всегда ясно осознается неопытными педагогами и исполнителями, так как технические пробелы исполнения, связанные с ее отсутствием, не всегда очевидны и выявляются только на окончательном этапе работы.

Факторы, определяющие важность работы над левой рукой:

1. Наше ухо лучше слышит и воспринимает верхний звуковой диапазон, а партия левой руки обычно проходит в среднем и нижнем регистре, поэтому она нуждается в дополнительной проработке слухо-двигательных комплексов.

2. Большинство людей имеют ведущее правое полушарие, то есть являются праворукими. Левая рука в силу психофизиологических особенностей менее ловка, менее сильна, так как меньше связана с мозгом и хуже подчиняется его «приказам». Поэтому на освоение одних и тех же элементов в правой и левой руке требуется разное количество времени и усилий. Один из эффективных способов работы над мелкой техникой в левой руке – поучить это же место правой рукой, которая легче справляется с трудностью, создает в слуховом сознании эталонный образец исполнения и «вытягивает» за собой неповоротливую левую руку.

3. В музыкальной ткани левая рука включает в себя две очень важные функции: дирижера и концертмейстера. Именно в левой руке, как правило, сосредоточена метроритмическая и гармоническая основа музыкальной ткани, определяющая единство темпа и целостность произведения, ее сохранение и сочетание в эпизодах *rubato* с гибким следованием более свободному и выразительному произнесению мелодии. Заметим, что в исполнительском плане партия левой руки требует большего профессионализма и технического совершенства.

4. В партии левой руки сосредоточена основа гармонии в виде баса и части аккордов, которые обеспечивают качество, полноту и красоту звучания фортепианной фактуры. Отметим, что работа над техникой педализации обязательно должна проходить в тесной «связке» с левой рукой.

**2. 5. Метод вариантов в технической работе**

Метод вариантов в технической работе основан на принципе временного изменения (от латинского variantes – меняющийся) тех или иных элементов фактуры в целях их усовершенствования и тренировки техники. Как правило, они либо усложняют, либо упрощают техническую задачу, а также активизируют внутреннеслуховые представления, исполнительское внимание вследствие новых, непривычных звучаний.

Сразу оговорим, что к методу вариантов следует относиться с осторожностью, так как он может не только помочь, но и нанести вред при условии его неоправданного применения. Он должен использоваться только для решения какой-либо конкретной технической задачи в произведении и исключительно до достижения положительного результата, после чего необходимо вернуться к традиционному варианту звучания, чтобы измененный вариант не автоматизировался и не стал привычным. Именно по этой причине данный метод нежелательно применять в первые годы обучения, особенно у начинающих малышей, у которых ещё не сформировались и не окрепли основные технические навыки.

Метод изменения ритмического рисунка

Этот метод основан на варьировании ритма и группировки мелких длительностей в пределах одного взятого такта. Сюда относится игра пунктирным ритмом, группировка нот по четыре и восемь с остановкой на первой сильной доле. Метод способствует активизации пальцев, скорости и четкости удара, уточнению и проработке ритмических и двигательных ощущений.

Данный метод также применим относительно динамики: замена оттенка пиано на форте (и наоборот) со всеми модификациями и вариантами. Игра форте вместо пиано усиливает двигательные ощущения, способствует хорошему моторному запоминанию, эффективно укрепляет исполнительский аппарат, развивает мышечную силу и выносливость. Громкая игра требует затраты усилий, поэтому возврат к нормальному динамическому оттенку порождает мышечный эффект технической легкости и простоты исполнения. Обратный вариант – замена форте на пиано – действенен с целью раскрепощения мышечных зажимов, устранения лишних нецелесообразных движений и избыточного давления на клавиши инструмента. Метод помогает снова восстановить свежесть, новизну звуковых впечатлений, а также поработать над артикуляцией и правильной выразительной интонацией.

Изменение штрихов

Наиболее распространен вариант замены легато на стаккато в исполнении быстрых технически сложных пассажей, когда пальцы исполнителя как будто «слипаются», теряя при этом чёткость артикуляции и произношения каждой отдельно взятой ноты. При исполнении стаккато эта четкость быстро восстанавливается по причине активизации пальцев в отрывистом остром штрихе. Важно при этом следить за положением руки, избегая её тряски. Для этого следует поработать в медленном темпе, обращая внимание на исполнение стаккато исключительно кончиками пальцев.

Замена стаккато на легато применима в местах, где требуется сохранить цельность и ровность исполнения мелодии или пассажа при одновременном исполнении стаккатным штрихом.

Пример – работа над темой фуги Соль мажор И. С. Баха, где длинное мелодическое построение должно сохранять цельность и единство фразы при исполнении отрывистым клавесинным штрихом. Игра легато поможет лучше прочувствовать структурное фразировочное строение этой длинной и изящной темы (рис. 2).



рис. 2

Замена стаккато на легато необходима также для усвоения правильной и рациональной позиционной аппликатуры, так как при этом просто физически невозможно сыграть два соседних звука одним и тем же пальцем (самая распространенная и «вредоносная» по своим последствиям техническая ошибка).

Аналогичным образом можно менять в учебных целях все другие встречающиеся в фортепианной музыке штрихи, но строго в соответствии с поставленными задачами.

Смена регистра

Зачастую текстовые и технические ошибки допускаются в исполнении фрагментов в крайних регистрах – самом высоком и самом низком. Это связано с тем, что музыкальный слух в этих зонах ослабевает и работает не столь активно. Оптимальная и наиболее привычная для его функционирования зона – малая, первая и вторая октава, которая является зоной регистра человеческого голоса. Перенесение технически дефектного элемента в средний регистр, то есть в комфортную для слуха зону, налаживает слуховой контроль, и проблема быстро решается.

Смена регистра эффективна также в полифонии как способ разведения близко звучащих, сливающихся или пересекающихся голосов, для лучшего их дифференцирования слухом и сознанием. Такое разведение голосов партии одной руки происходит за счёт её распределения между двумя руками, когда каждая рука играет свой голос в своей октаве.

Смена регистра, проигрывание в необычном звучании полезна также для освежения впечатлений, позволяет услышать музыку с другой стороны.

Смены лада и тональности

Это достаточно сложный и редко применяемый прием в работе с одарёнными учащимися нашёл своё воплощение в творчестве великого русского пианиста-педагога Н. С. Зверева, учителя С. В. Рахманинова. Он формирует чувство лада, устойчивость техники и аппликатуры при игре даже в неудобных тональностях первым и пятым пальцами по черным клавишам, что создает запас прочности и технического качества исполнения. Смена ладовой характеристики произведения активизирует работу слуха, обостряет слуховое восприятие, обновляет музыкальное впечатление, помогает лучше прочувствовать эмоциональную характерность этих ладов.

**2. 6. Вопросы аппликатуры и её роль в работе над техникой**

Работа над аппликатурой очень важная и ответственная часть технического освоения произведения. Аппликатура самым прямым непосредственным образом влияет на процесс музыкального исполнения. Играть в нормальном темпе с неправильной аппликатурой трудно, неудобно, а иногда и вовсе невозможно. Однако аппликатурные навыки, включая неправильные, очень быстро формируются и прочно запоминаются, а впоследствии и с большим трудом переучиваются.

Поэтому необходимо приучить ребёнка выучивать изначально правильную аппликатуру, которая указана в нотном тексте редактором или подписана самим педагогом заранее. Важно с первых шагов с помощью различных приемов (например, аппликатурные диктанты) воспитать у своих учеников аппликатурную культуру, что значительно облегчит дальнейший процесс обучения, избавляя его от бесполезной работы по исправлению ошибок, которых можно было бы не допустить.

Классические аппликатурные навыки и технические формулы ученик осваивает также в процессе изучения гамм, аккордов, арпеджио. Здесь существуют четкие правила, связанные с подменой первого пальца, использованием в аккордах третьего или четвертого пальца, исполнения хроматической гаммы.

Одно из ключевых понятий в работе над аппликатурой – понятие *позиции*, то есть расположение руки и пальцев на клавиатуре, при котором определенным пальцам соответствуют определенные клавиши. В узкой позиции (пятипальцевой, в объеме квинты) действует принцип «каждой ноте – свой палец», в романтической и современной музыке позиция значительно расширяется, как бы «раздвигается», охватывая иногда две-три октавы.

С помощью правильно подобранной аппликатуры устраняются многие технические проблемы. (В качестве примера следует вспомнить известный прием «технической фразировки» Ф. Бузони с исполнением последовательных децим и октав).

Важнейшие факторы, влияющие на выбор аппликатуры:

1. В быстрых пьесах моторного характера более логична аппликатура с меньшей сменой позиций (подмены пальцев), так как она позволяет быстрее мыслить. Аппликатурная позиция воспринимается мозгом как одна единица мышления, и чем она крупнее, тем их меньше, и, соответственно, легче играть быстро. Ф. Лист в самых быстрых гаммообразных пассажах предпочитал не трех-четырех, а пятипальцевые позиции, то есть через пятый палец, что значительно прибавляет скорость исполнения.

2. Любая аппликатура, выбранная педагогом или исполнителем, обязательно должна опробоваться в быстром темпе, так как не всегда то, что удобно играть медленно, бывает удобно и в быстром темпе. Также следует ее опробовать в игре двумя руками. Обычно это связано с совпадениями или несовпадениями смысловых акцентов и смены позиций.

3. Следует отметить, что аппликатура в классических нотных изданиях, в редакции известных педагогов, строго выверена, прошла испытание на практике преподавания и исполнения, и чаще всего бывает оптимальной. Поэтому следует относиться к ней внимательно, с уважением, даже когда она на первый взгляд кажется неудобной.

Разнообразие форм и методов работы над техникой и художественным воплощением бесконечно, в них проявляется индивидуальный опыт, мастерство и стиль деятельности каждого педагога. Однако перечисленные выше положения являются основополагающими и наиболее распространенными в практике преподавания игры на фортепиано.

# **Заключение**

Итак, в работе были рассмотрены основные принципы и методы художественной и технической работы над произведением. В заключение стоит отметить, что предложенная система предполагает гибкий, творческий подход к ее применению. Неизменными должны оставаться лишь общая последовательность работы, цели и задачи каждого этапа, однако время и длительность, степень подробности, выбор тех или иных методических приемов могут быть индивидуальными в зависимости от сложности произведения, исполнительских целей (выступление на концерте или в классе), от уровня владения инструментом, и индивидуальных предпочтений педагога, особенностей его педагогического стиля и мастерства. Необходимо помнить, что художественное осмысление произведения и его техническое освоение неразрывно связаны: от замысла до его реального воплощения прокладывается огромный путь, преодолеть который можно только при условии каждодневного, систематического и упорного труда за инструментом.

В данной работе представлены различные способы работы над фортепианной техникой и художественным осмыслением произведения. Изучение различных видов техники способно принести огромную пользу для технического и музыкального развития того, кто обучается фортепианной игре. Оно позволяет овладеть основными формулами фортепианной техники, познакомиться с основными аппликатурными приёмами, выработать пальцевую четкость, ровность и беглость, мышечную свободу игровых движений.

Техника является мощнейшим средством музыкальной выразительности. Она требует непрерывного совершенствования и постоянной работы, которая должна быть качественной и целенаправленной, вестись каждый день.

Немаловажен вопрос посадки за инструментом, которая должна быть прочной и удобной, но в то же время и гибкой. Главная цель – воспитать «слышащую» и «говорящую» руку, научить «петь» на фортепиано, подражая человеческому голосу – его естественности и свободе.

Ежедневная работа над гаммами, арпеджио, двойными нотами, октавами, а также над многочисленными упражнениями К. Черни, П. Шмидта, Ш. Ганона, Ф. Листа, И. Брамса, А. Карто позволяет успешно овладеть различными видами техники, которые неизбежно применяются в программных и разножанровых произведениях.

В данной работе широко раскрыты цели и задачи, поставленные автором во введении: тщательно изучена учебно-методическая литература, касающаяся развития технических навыков и художественного осмысления музыкального материала, рассмотрено понятие техники и художественного образа, а также выявлена необходимость единства технического и художественного развития не только в вопросах работы над музыкальным произведением, но и в общемузыкальной сфере.

С позиции вышеизложенного необходимо подвести итоги работы. Следует отметить, что для гармоничного развития музыкально-исполнительских способностей учащихся необходимо с первых уроков воспитывать любовь к музыке и своему инструменту, вырабатывать дисциплину, уважительное отношение к труду и педагогу, уметь гибко применить те или иные методы работы над художественным и техническим компонентом музыкально-исполнительской деятельности в их неразрывной взаимосвязи для достижения учениками высот в избранной сфере, при этом не забывая об индивидуальности и мотивированности каждого отдельного юного музыканта.

#

# **Список литературы**

1. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности. – М.: Музыка, 1991.

2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – М., 1979.

3. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Л., 1969.

4. Вицинский А. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением (Секреты фортепианного мастерства). – М.: Классика-XXI, 2004. – 98 с.

5. Выготский Л. С. Педагогическая психология. – М., 1998.

6. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением: Метод, очерк. – 2-е изд. – М., 1960.

7. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. – М., 1993.

8. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Классика ХХI, 2007.

9. Каузовa А. Г., Николаева А. И. Теория и методика обучения игре на фортепиано: Учеб. пособие / Под общ. Ред. Г. М.Цыпина. – М.: Владос, 2001.

10. Коган Г. У врат мастерства. М, 1969. Коган Г. У врат мастерства. М.: Классика XXI, 2004. – 13 c.

11. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2003.

12. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: Теоретический очерк. – М., 1983.

13. Маккинон Л. Маккинон Л. Игра наизусть. – М.: Классика ХХI, 2006.

14. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – М., 1966.

15. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976.

16. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: Страницы из записной книжки. – 2-е изд. – М., 1979.

17. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972.

18. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Изд. 7-е, исп. и доп. – М., 1967.

19. Николаев А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М., 1980.

20. Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М., 1997.

21. Психология музыкальной деятельности: теория и практика / Под ред. Г. М. Цыпина. – М., 2003.

22. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М., Л., 1964.

23. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано. – М., 1984.

24. Шуман Р. О музыке и музыкантах. – М., 1979. – Т. 2-Б.