

Педагогические основы развития фортепианного исполнительского мастерства у учащихся детской музыкально-художественной школы

Шахноза Камариддиновна Маджидова
Туркестанский университет новых инноваций

Аннотация: Инструменталист может реализовать свой исполнительский замысел только в том случае, если владеет соответствующей физической техникой для его воплощения. В музыкально-исполнительском искусстве есть одна существенная особенность, отличающая этот род деятельности от многих других видов творческой работы. Техника - результат многолетнего труда - требует неустанной заботы о поддержании её на должном уровне, не говоря уже о естественном стремлении к совершенствованию своего исполнительского мастерства. Отсюда - необходимость систематической тренировки того «живого механизма», от которого зависит художественная сторона исполнения.

Ключевые слова: фортепианное исполнительское мастерство, искусства, исполнительская техника, инструменталист, стремления к совершенствованию, педагог, тренировка

Pedagogical foundations for the development of piano performance skills among students of the children's music and art school

Shakhnoza Kamariddinovna Majidova
Turkestan University of New Innovations

Abstract: An instrumentalist can realize his performing idea only if he owns the appropriate physical technique for its implementation. In the musical performing arts there is one essential feature that distinguishes this type of activity from many other types of creative work. Technique - the result of many years of work - requires tireless care to maintain it at the proper level, not to mention the natural desire to improve one's performing skills. Hence the need for systematic training of that "living mechanism" on which the artistic side of the performance depends.

Keywords: piano performing skills, arts, performing technique, instrumentalist, striving for perfection, teacher, training

В музыкально-исполнительском искусстве есть одна существенная особенность, отличающая этот род деятельности от многих других видов творческой работы. Инструменталист может реализовать свой исполнительский замысел только в том случае, если владеет соответствующей физической техникой для его воплощения. Эта техника - результат многолетнего труда - требует неустанной заботы о поддержании её на должном уровне, не говоря уже о естественном стремлении к совершенствованию своего исполнительского мастерства. Отсюда - необходимость систематической тренировки того «живого механизма», от которого зависит художественная сторона исполнения. В художественной деятельности музыканта само понятие талантливости складывается из сочетания музыкальных и технических данных, и только при наличии обоих компонентов возможен успех в области исполнительства. Поэтому развитие технического мастерства должно занимать чрезвычайно важное место в работе с юными музыкантами. И не удивительно, что этому вопросу всегда уделялось много внимания в практической педагогике, в методических пособиях и трудах по теории исполнительства. Фортепианная педагогика в своей эволюции прошла длительный путь от элементарных представлений о развитии техники до понимания этого процесса как сложного взаимодействия умственного и физического труда, подчинённого художественно-исполнительским задачам. Уже в трудах музыкантов-композиторов 16-17 веков уделено место технике игры - посадке, движениям, аппликатуре. Работа над техническими упражнениями описана в работе Рамо «Метод пальцевой механики» (1724 год) и знаменитом трактате Ф.Э.Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (1753, 1762 год).

Среди пассажей главное место принадлежит гаммам, как одному из самых распространенных элементов фортепианной техники. В гаммообразных последовательностях нашла отражение тенденция к расширению звучащего поля инструмента; стремительные гаммообразные пассажи, проносющиеся через всю клавиатуру, явились новым шагом в развитии пианистической виртуозности.

Гаммы - не только превосходный материал для развития мобильности пальцев, воспитания силы, ровности, а также самостоятельности пальцев, но и материал, который позволяет овладевать основными формулами фортепианной техники. Гаммы развивают легкость, беглость пальцев, в них сосредоточены основные правила аппликатуры, благодаря гаммам познаются все лады, и, наконец, если ежедневно играть гаммы «отчетливо, упругими пальцами, то можно стать блестящим пианистом».

Фортепианная техника - это совокупность умений, навыков и приёмов, с помощью которых достигается выразительное художественное звучание. Есть различные виды фортепианной техники. Она разделяется на мелкую и крупную.

К мелкой технике относятся группы, охватывающие не более пяти нот без перемены позиции, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. К крупной технике - тремоло, октавы, аккорды и скачки.

Технику нельзя создавать на пустом месте. «Для достижения техники, позволяющей исполнять всю фортепианную литературу, необходимо использовать все имеющиеся у человека природные анатомические возможности, начиная от еле заметного движения сустава пальца, всего пальца, руки, предплечья, плечевого пояса вплоть до участия спины, всей верхней части туловища, начиная от одной точки опоры - кончиков пальцев на клавиатуре - и кончая другой точкой опоры - на стуле. Зная и используя свои возможности полностью, пианист только тогда может играть с большим запасом свободы, прочности и уверенности».

Интерес к вопросам развития исполнительской техники возрастает в 19 веке в связи с растущей популярностью нового инструмента - фортепиано и бурного развития концертной жизни. Механика фортепиано требовала иной манеры игры. Клавиатура была более тугой, на фортепиано были возможны яркие динамические эффекты, которые достигались различной силой нажима пальцев на клавиши. Перед пианистами возникла насущная задача выработать силу, ровность и чёткость пальцевого удара, умение регулировать пальцами все 33 необходимые градации звучания от легчайшего пианиссимо до максимального форте. Возникают пианистические школы, культивирующие свои методы и способы овладения инструментом. Лондонская школа во главе с Муцио Клементи, прозванного «отцом фортепиано» и его учениками Крамером и Фильдом внесла большой вклад в развитие пианистической культуры первой половины 19 века. В основе метода Клементи лежит длительная работа над специальными упражнениями для развития пальцев. Клементи явился пионером сочинения особого вида инструктивных этюдов на различные виды техники. Произведения Клементи, так же как и его блестящая игра, поражали смелым новаторством и новизной фактуры. Именно от его школы ведёт своё начало традиция многочасовой чисто технической работы пианистов. Не меньшую роль в создании нового, блестящего направления фортепианного искусства играли парижская и венская школы во главе с Луи Адамом и Карлом Черни. При всём различии исполнительских традиций, все эти школы имели общее: работа над пианистическим мастерством понималась как самодовлеющий процесс тренировки, не связанный с художественной стороной исполнения. Наиболее ортодоксальную позицию занимали Калькбреннер, Герц и другие сторонники применения специальных аппаратов для развития пальцев, при этом техническая работа превращалась в чисто гимнастические упражнения. Более прогрессивные

пианисты - Адам, Черни, Фильд - не прибегали к аппаратам и требовали сознательного контроля над качеством звука при игре упражнений, но они заставляли учеников ежедневно по многу часов играть гаммы и технические упражнения. Школа 18 - первой половины 19 веков основывалась на пальцевой технике при минимальном использовании движений рук. С именами Листа и Шопена связана новая эпоха в истории фортепианного исполнительства, требующая большей силы, свободы и гибкости движений. Но так как основная масса пианистов обучалась у педагогов старой школы, практикующих игру изолированными пальцами при неподвижной руке, то росло число профессиональных заболеваний рук. Возникло анатомо-физиологическое направление в теории пианизма, разрабатывающее рациональные приёмы движений, избавляющих пианистов от напряжения и переутомления. Внимание педагогов было обращено на необходимость отказа от игры одними пальцами без участия более сильных мышц предплечья, плеча и плечевого пояса, призывало к выработке ощущений свободы и гибкости движений с использованием естественного веса руки. Именно такие приёмы были характерны для Листа, Рубинштейна, Рахманинова 34 и др. Представители анатомо-физиологического направления подходили к вопросу виртуозности упрощённо, ставя перед собой задачу, найти наиболее совершенный способ движения, который освободил бы пианиста от труда над упражнениями и обеспечил бы виртуозное владение игрой на фортепиано. Здесь и учение о «весовой игре» Брейтгаупта с подробным разбором суставов и мышц, и принцип «двуплечного рычага» Эдвина Баха («Совершенная фортепианная техника», и изучение роли центральной нервной системы в разработках Штейнгаузена. Но эти исследования были оторваны от художественной практики. Сторонники этого направления считали ненужным играть гаммы и упражнения, развивающие пальцевую беглость. Для обоих этапов характерен взгляд на техническую работу как на чисто физический процесс, не связанный с художественной стороной исполнительского мастерства. Различие же в самом понимании приёмов игры и путей развития техники. Педагоги второй половины 19-20 веков по-новому подошли к вопросу овладения фортепианной техникой. Братья Рубинштейны, Лешетицкий, Сафонов, Гофман, Бузони рассматривали проблемы техники в связи с конкретными музыкально-художественными задачами. Гофман писал: «Добейтесь того, чтобы мысленная звуковая картина стала отчётливой; пальцы должны и будут ей повиноваться» («Цель порождает мышечные ощущения» - Станиславский). Ф. Бузони доказывал, что виртуозность зависит от умения правильно анализировать технические трудности и находить рациональные приёмы их преодоления. Необходимо «приспособить выполнение задачи к собственным возможностям». Штейнгаузен говорил: «Упражнение есть

приспособление к определённой цели (приспособление психического и физиологического порядка)». В формирование советской теории пианизма внесли свой вклад Станиславский, разработав вопросы художественного воображения, памяти, внимания, свободы движений и других элементов техники актёра; физиологи Павлов и Сеченов в исследовании высшей нервной деятельности анализируют физиологические стороны процесса развития исполнительских навыков («Физиологический механизм так называемых произвольных движений»). Таким образом, мы видим, что фортепианная педагогика в своей эволюции прошла длительный путь от элементарных представлений о развитии техники до понимания этого процесса как сложного взаимодействия умственного и физического труда, подчинённого художественно- исполнительским задачам. Нельзя думать, что педагогика прошлого была целиком ошибочной. Нельзя отрицать пользу специальных технических упражнений, необходимых пианисту как вспомогательное средство, 35 развивающее исполнительские навыки. Упражнения, подчинённые конкретным звуковым задачам и физически автоматизированные, воспитывают профессиональные навыки и совершенствуют весь аппарат пианиста. Различные типовые упражнения, проверенные многолетней практикой (игра гамм, аккордов, арпеджио и т. д.) не только укрепляют мышцы и развивают пальцевую беглость, но и вырабатывают привычку к исполнению ряда технических формул, встречающихся в художественных произведениях. Овладение этими «полуфабрикатами» (по Нейгаузу) значительно облегчает труд исполнителя в работе над художественным произведением. Чем раньше учащийся приобщится к «умственной» технике, тем успешней и продуктивней будут его занятия за инструментом. Необходимо, чтобы ребёнок приучался к сознательной работе, понимал поставленные перед ним задачи, умел вслушиваться в свою игру и критически разбираться в собственных действиях. Основная тенденция современной методики начального обучения - это: приобщение к музыке, развитие музыкальных представлений и постепенная выработка простейших приёмов игры, необходимых для исполнения маленьких пьес, составляющих репертуар первого года обучения. С самого начала обучения внимание ученика направляется на музыкальные цели, которые ставит перед ним педагог. Этим задачам подчиняются и все указания, касающиеся игровых навыков. Техническое упражнение даётся с тем, чтобы улучшить и сделать привычными движения, необходимые для выполнения музыкального задания. Упражнение приобретает конкретную практическую цель, связанную с музыкой, а не направленную только на физическую сторону движения. Ведь, начиная свои занятия, ребёнок, прежде всего, хочет «делать музыку», воспроизводить на инструменте что-то красивое и знакомое ему по слуху. Если задание педагога

совпадает с этим желанием, то тут рождается осознанная и понятная цель, и педагог своими пояснениями помогает с ней справиться. Уточняются соотношения звуков, их названия, усваиваются другие понятия. Попутно возникает задача исполнения, но оказывается, что это не так легко: руки не слушаются, «не знают», что надо делать. И здесь возникает момент, когда надо заняться первичными приёмами игры, нахождением тех форм игры и тех физических ощущений, которые дадут возможность справиться с этой задачей. Начинается длительный путь приспособления к инструменту и развития фортепианной техники. Заключение. Умение виртуозно играть упражнения, гаммы и арпеджио чрезвычайно облегчают преодоление трудностей в художественных произведениях и этюдах. Ведь хорошее исполнение музыкальных сочинений - главная цель каждого пианиста. Стремясь к этой цели и овладевая конкретными 36 исполнительскими задачами, пианист отшлифовывает и свою технику. Но для этой отшлифовки нужен хорошо подготовленный материал, и чем лучше он будет отработан, тем совершеннее он сможет быть преобразован ввысшего порядка художественную технику.

Использованная литература

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики. – К., 1984.
2. Гринштейн С. Очерки по истории фортепианной педагогики. – Спб., 1996.
3. Грум-Гржимайло Т. Искусство фортепиано. – М., 1979.
4. Друскин М. Клавирная музыка. – Л., 1960.
5. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. – М., 1973
6. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. – М., 1980.
7. К.Б. Холиков. Локально-одномерные размеры, основа динамично развитого произведения музыки. *Science and Education* 3 (11), 1007-1014
8. К.Б. Холиков. О соответствующих последовательности трех аккордов - тоники, субдоминанты и доминанты. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1068-1073
9. К.Б. Холиков. Краткая характеристика месторождения хора. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1074-1079
10. К.Б. Холиков. «Колесо навыков» как универсальный инструмент помощи соискателям для подготовки к управлению хором. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1080-1086
11. К.Б. Холиков. Преобразования в музыкальной деятельности Узбекистана по сфере хорового искусство. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 722-727
12. К.Б. Холиков. Характерная черта голоса у детей, певческая деятельность. *Science and Education* 3 (2), 1195-1200

13. К.Б. Холиков. Вокал, вокалист, вокализ. Ария, ариозо и ариетта. *Science and Education* 3 (2), 1188-1194
14. К.Б. Холиков. Новые языковые тенденции музыкального образование ввремя пении хорового коллектива. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 1025-1031
15. К.Б. Холиков. Обучение хоровому пению в рамках кружковой деятельности. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 715-721
16. К.Б. Холиков. Модульная музыкальная образовательная технология как важный фактор развития учебного процесса по теории музыки. *Scientific progress* 2 (4), 370-374
17. К.Б. Холиков. Роль электронного учебно-методического комплекса в оптимизации музыкального обучение в общеобразовательной школе. *Scientific progress* 2 (4), 114-118
18. К.Б. Холиков. Структура физических упражнений на уроках музыки. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1060-1067
19. К.Б. Холиков. К вопросу вокальной музыке об адресате поэтического дискурса хора. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1087-1093
20. К.Б. Холиков. Некоторые методические трудности, возникающие при написании общего решения диктанта по предмету сольфеджио. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 734-742
21. К.Б. Холиков. Музыкально театральные драмы-опера, оперетта. *Suicide-as a global problem facing humanity* 1 (№ 3), 1242 - 1247
22. К.Б. Холиков. Некоторые задачи, сводимые к вокальным управлениям голоса, при кантрапунктной музыки. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 697-704
23. К.Б. Холиков. Актуальные задачи высшего профессионального образования и стратегии обучения по направлениям музыки и музыкальное образование. *Science and Education* 2 (11), 1039-1045
24. К.Б. Холиков. Строительство уникальных знаний и сооружений по музыке в высшей, учебных заведениях. *Scientific progress* 2 (6), 958-963
25. К.Б. Холиков. Обширные знания в области музыкальных наук Узбекистана и порядка функционального взаимодействия в сфере музыки.. *Scientific progress* 2 (6), 940-945
26. К.Б. Холиков. Воспитание эстетического вкуса, исполнительской и слушательской культуры. *Science and Education* 3 (2), 1181-1187
27. К.Б. Холиков. Область применения двойные фуги. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 686-689
28. К.Б. Холиков. Компетенция и компетентностный подход в обучении детей дошкольного возраста. *Science and Education* 3 (2), 1208-1214
29. К.Б. Холиков. Необходимые знание в области проектирования обучения музыкальной культуры Узбекистана. *Scientific progress* 2 (6), 952-957

30. К.Б. Холиков. Теоретические особенности формирования музыкальных представлений у детей школьного возраста. *Scientific progress* 2 (4), 96-101