Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования Кушвинского городского округа

«Кушвинская детская музыкальная школа»

**Методическая разработка**

**«Единство технического и художественного начал**

**на уроках  фортепиано в ДМШ»**

Подготовила:

Раскопина Лада Борисовна,

преподаватель по классу фортепиано,

МАУ ДО КГО «Кушвинская ДМШ»

г. Кушва 2022 г.

**Содержание**

1.Введение

2. О технике

3. Художественный образ в музыкальном произведении

4. Проблемы в техническом развитии пианиста

5. Успех в работе над «художественным образом»

6. Заключение

7. Список используемой литературы

Всякое исполнение состоит из трёх основных элементов: исполняемого (музыки), исполнителя и инструмента, посредством которого воплощается исполнение. Лишь полное владение этими тремя элементами (в первую очередь музыкой) может обеспечить хорошее художественное исполнение. Самым простым примером «трёхэлементности» исполнения является, естественно, исполнение фортепианного произведения пианистом-солистом.

В педагогической практике чрезвычайно часты преувеличения в ту или иную сторону, отчего неизбежно страдает один из трёх элементов, особенно же (и это печальнее всего) – в сторону недооценки содержания, то есть самой музыки (как говорится, «художественного образа»), с преобладающим устремлением внимания в сторону «технического» овладения инструментом. Другое заблуждение, правда, значительно более редкое у инструменталистов и состоящее в недооценки трудности и огромности задачи полного освоения инструментом в угоду, так сказать, самой музыке, неизбежно также приводит к несовершенной, «музыкальной», игре с налётом дилетантизма, без должного профессионализма.

**Несколько слов о технике.** Чем яснее цель (содержание, музыка, совершенство исполнения), тем яснее она диктует средства для её достижения. Эта аксиома не требует доказательств. Что определяет как, хотя в конечном счёте  как определяет что (диалектический закон). Метод Г.Нейгауза вкратце сводится к тому, чтобы играющий как можно раньше (после предварительного знакомства с произведением и овладения им хотя бы вчерне) уяснил себе то, что мы называем «художественным образом», то есть содержание, смысл, поэтическую сущность музыки, и досконально сумел бы разобраться (назвать, объяснить) с музыкально-теоретических позиций в том, с чем он имеет дело.

Усовершенствовать стиль значит усовершенствовать мысль. Слово техника происходит от греческого слова «технэ», что означает «искусство». Любое усовершенствование техники есть усовершенствование самого искусства, а значит, помогает выявлению художественного содержания, «сокровенного смысла», другими словами, является материей искусства. Техника – «технэ» - понятие сложное и трудное, не ограничивающееся овладением отдельных элементов. Обладание такими качествами, как беглость, чистота, даже грамотное музыкальное исполнение, само по себе ещё не обеспечивает артистического исполнения, к которому приводит только настоящая, углублённая, одухотворённая работа. **Из вышесказанного следует, что развитие техники и раскрытие художественного образа в игре на инструменте неразделимы.**

У одарённых людей очень трудно провести точную грань между работой над техникой и работой над музыкой (даже если им случается по сто раз повторять одно и то же место). Здесь всё едино. Старая истина «повторение – мать учения» является законом как для самых слабых, так и для самых сильных талантов, в этом смысле и те и другие стоят на равных позициях ( хотя результаты работы бывают, конечно, различны).

**Что же такое «художественный образ произведения»**, если это не сама музыка, живая звуковая материя, музыкальная речь с её закономерностями и её составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией и т.д., с определённым формальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием? Иногда приходится слышать, как ученики, не прошедшие настоящей музыкальной и художественной школы, то есть не получившие эстетического воспитания, музыкально малоразвитые, пытались передать сочинения великих композиторов. Музыкальная речь им была не ясна, вместо речи получалось бормотание, вместо ясной цели – скудные её обрывки, вместо сильного чувства – немощные потуги, вместо глубокой логики – «следствия без причин».. В соответствии с этим, конечно, и так называемая техника была недостаточна. Такова игра, в которой художественный образ искажён, не занимает центрального положения или даже совсем отсутствует.

Работа над художественным образом должна начаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты. Если ребёнок сможет воспроизвести какую-нибудь простейшую мелодию, необходимо добиться, чтобы это «первичное исполнение» было выразительно, то есть характер исполнения должен точно соответствовать характеру («содержанию») данной мелодии; для этого особенно рекомендуется пользоваться народными мелодиями, в которых эмоционально - поэтическое начало выступает гораздо ярче, чем даже в лучших инструктивных сочинениях для детей. Как можно раньше от ребёнка нужно добиться, чтобы он сыграл грустную мелодию грустно, бодрую - бодро, торжественную-торжественно и т.д. и т.п. и довёл своё художественно-музыкальное намерение до полной ясности.

По свидетельству опытных педагогов детских школ, среднеодарённые дети с гораздо большим воодушевлением играют народные мелодии, чем инструктивную литературу, где преследуются чисто «технические» и умственные задачи (например, игра целыми нотами, половинными и т.д., паузы, стаккато, легато и т.д.); эти задачи, разрешение которых развивает ум и пальцы ребёнка, его действенную «рабочую» энергию и поэтому совершенно необходимые и незаменимые, оставляют совершенно незатронутыми его душу и воображение.

Приобретение техники движений всегда связано с развитием как физических (мышечных), так и психических (волевых) свойств.

В работе над пианистической техникой, кроме указанных свойств, требуются ещё такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, а также слуховое развитие**.** Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, её ограниченности, скованности, неровности, а также «немузыкальности», которая включает в себя и недостатки в звуковой области.

В педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, метричности, «корявости». Ещё больше примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при смене фигураций, позиций, регистров. Техническая тяжеловесность, слабая подвижность, статичность и метричность нередко происходят от отсутствия ощущения горизонтального движения музыки, её развития. Исполнение в этом случае раздроблено на мелкие элементы. И, наконец, двигательная вялость, неточность попадания, несобранность и расплывчатость, как правило, объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексами. Нечего и говорить в этом случае о звуковой стороне, так как звуки, взятые как попало, в последний момент, неподготовленные (даже если они правильные) получают непроизвольную, случайную окраску, ничего общего не имеющую с замыслом.

Из этого ясно, какое огромное значение для успешной работы над пианистической техникой имеет развитие музыкальное.

Однако знакомы и другие случаи неудач, когда все факторы музыкального и технического развития налицо, но развитие двигательной системы идёт своим, особым путём, оторванным от задач выражения музыки. В этом случае ученик приобретает навыки и приёмы, которые развивают его технику в определённом направлении; однако эти приёмы не создают условий для достижения музыкальной и технической законченности и даже зачастую являются основными препятствиями на пути полноценного исполнения.

Известно, что к числу главных недостатков в техническом развитии пианиста относится зажатость, скованность аппарата. Одна из причин этой зажатости заключается в искусственности игровых приёмов, не увязанных с музыкальными задачами.

Например, в гаммах, арпеджио, этюдах ставится узкая цель (скажем, достижение пальцевой чёткости и беглости), а вопросы звучания, фразировки, дыхания, гибкости и пластичности игнорируются. В этих случаях, хотя ученики играют инструктивный материал довольно хорошо, при исполнении художественных произведений у них появляется неловкость, угловатость и корявость.

Все мы знаем, что развитие богатства и разнообразия пианистических приёмов, их точности и тонкости, необходимых пианисту-художнику для передачи всего разнообразия реально существующей, неизмеримо богатой фортепианной литературы, достижимо только посредством изучения именно самой этой литературы, то есть живой, конкретной музыки. Пока ребёнок играет упражнение или этюд, какую-нибудь чисто инструктивную пьесу, лишённую художественного содержания, он может по желанию играть медленнее или скорее, громче или тише, делать или не делать нюансы, то есть в его исполнении неизбежна некоторая доля неопределённости и произвола, это будет игра «вообще», лишённая ясной целеустремлённости (игра ради игры, а не ради музыки), игра, которую можно охарактеризовать так: «играю что выходит» (часто это скорее то, что не выходит). Для того, чтобы выходило, чтобы инструментально-техническая работа (работа над овладением инструментом и тренировка двигательного аппарата) приносила действительно пользу, необходимо ставить ученику ясные определённые цели и неукоснительно добиваться полного их достижения, например: сыграть этюд или упражнение с такой-то, а не иной скоростью, с такой-то, а не меньшей и не большей силой; если цель этюда – развитие ровности звучания, то не допускать ни одного случайного акцента, ни одного запаздывания или ускорения; если они случаются – тут же исправлять неточности и т.д и т.д. (предполагается, что разумный педагог не будет ставить ученику неосуществимых задач).

Что же происходит, если ученик играет не инструктивно- этюдную пьесу, а настоящее художественное произведение, пусть даже простейшее? Во-первых, его эмоциональное состояние будет совершенно иное, повышенное по сравнению с тем, какое бывает при разучивании полезных упражнений и сухих этюдов ( а это решающий момент в работе). Во-вторых, ему с гораздо большей лёгкостью можно будет внушить – ибо его собственное понимание будет идти этому внушению навстречу, - каким звуком, в каком темпе, с какими нюансами, с какими замедлениями и ускорениями и, следовательно, какими «игровыми» приёмами надо будет исполнять данное произведение, чтобы оно прозвучало ясно, осмысленно и выразительно, то есть – адекватно своему содержанию. Эта работа, работа ребёнка над музыкально-художественно-поэтическим произведением (то есть над над художественным образом и воплощением его в фортепианном звучании), будет в зародышевой форме той работой – богатой, целеустремлённой, направленной, точной и разнообразной в отношении приёмов.

По возможности необходимо прямолинейно, не сбиваясь с пути и не слишком задерживаясь на его этапах, стремиться к цели**,**а цель эта – художественное исполнение художественной литературы, воскрешение к жизни звука немой нотной записи.

Интересен педагогический метод Л. Годовского. Как известно, он слыл «волшебником техники» (таково было единодушное мнение немецкой и мировой критики), а потому многочисленные молодые пианисты разных стран стремились к нему главным образом в надежде получить рецепт для достижения «виртуозной техники». Но увы! Годовский почти ни слова не говорил о технике в том смысле, как её понимали эти молодые люди; все его замечания во время урока были исключительно направлены на музыку, на исправление музыкальных недочётов исполнения, на достижение максимальной логики, точности слуха, ясности, пластики на основе точнейшего соблюдения нотного текста и пространного толкования его. Больше всего он уважал в своём классе настоящих музыкантов и относился с явной иронией к пианистам, у которых пальцы работали быстро  ловко, а мозги медленно и туго.

Итак, чем ниже музыкально- художественный уровень, то есть данные интеллекта, воображения, слуха (!), темперамента и т.д., а также чисто технические способности ученика, тем большую, тем более сложную проблему представляет для него и его педагога так называемая «работа над художественным образом», то есть тем труднее добиться от него художественно удовлетворительного, заинтересованного, волнующего и захватывающего исполнения. Даже если он владеет хорошей техникой исполнения, дающей пищу и уму, и сердцу.

Вывод из всех этих соображений напрашивается сам собой: достигнуть успеха в работе над «художественным образом» можно лишь непрерывно развивая ученика музыкально, интеллектуально, артистически, а, следовательно, и пианистически, иначе воплощения-то не будет!

Полезно предлагать ученику изучать фортепианное произведение, его нотную запись, как дирижёр изучает партитуру – не только в целом ( это прежде всего, иначе не получится целостного впечатления, цельного образа), но и в деталях, разлагая сочинение на его составные части – гармоническую структуру, полифоническую; отдельно просмотреть главное, например, мелодическую линию, «второстепенное», например, аккомпанемент; особенно внимательно остановиться на «решающих поворотах» сочинения, например (если это соната), на переходе ко второй теме (побочной), или к репризе, или к коде, в общем, на основных вехах формальной структуры и т.д. При такой работе ученику открываются удивительные вещи, не распознанные сразу красоты, которыми изобилуют произведения великих композиторов. Кроме того, он начинает понимать, что сочинение, прекрасное в целом, прекрасно в каждой своей детали, что каждая «подробность» имеет смысл, логику, выразительность, ибо она является органической частицей целого. Такую работу рекомендуется проводить гораздо усерднее, чем общепризнанную работу отдельно левой и правой рукой. Она нужна так же, как нужны запасные выходы в здании на случай пожара или других неприятностей.

Если произведение уже изучено, усвоено, выучено наизусть, в общем, как говорится на ученическом жаргоне, «выходит» или «получается», то в чем же будет состоять та особенная работа, которая может придать исполнению настоящую художественную ценность? Что сделать, чтобы это исполнение было затрагивающим, волнующим, интересным, доходчивым?

Итак, что же нужно исполнителю, чтобы «глаголом жечь сердца людей», ну, а если не жечь, то хотя бы разогреть, расшевелить немного?

Одни говорят: терпение и труд; другие – страдания и лишения; третьи – самопожертвование и многое, многое ещё.

Наше дело маленькое (и очень большое в то же время) – играть так нашу изумительную чудесную фортепианную литературу, чтобы она нравилась слушателю, чтобы она заставляла сильнее любить жизнь, сильнее чувствовать, сильнее желать, глубже понимать…

Задача укрепить и развить талантливость ученика, а не только научить «хорошо играть», то есть сделать его более умным, более чутким, более честным, более справедливым, более стойким есть реальная, если не вполне осуществимая, то диктуемая законом нашего времени и самого искусства, в любое время диалектически оправданная задача.

Воздействие должно быть не только интеллектуальное, но и эмоциональное. Талант есть страсть плюс интеллект. Главная ошибка большинства «методистов от искусства» состоит в том, что они понимают только интеллектуальную, вернее рассудочную сторону «художественного действия» и стараются на неё только влиять своими умозрительными советами и рассуждениями, забывая совершенно о другой стороне.

Одним из главных требований Г.Нейгауза для достижения художественной красоты исполнения является требование простоты и естественности выражения. Вся работа, протекающая в его классе, была посильной работой над музыкой и её воплощением в фортепианной игре, другими словами – над «художественным образом» и фортепианной техникой. Никуда не годится тот педагог, будь он хоть о семи пядей во лбу, который удовлетворяется рассказами об «образе», о «содержании», о «настроении», об «идее», о «поэзии» и не добивается конкретнейшего, материального воплощения своих высказываний и внушений в звуке, фразе, нюансировке, совершенной фортепианной технике. Так же никуда не годится педагог, который видит ясно одну лишь фортепианную игру, фортепианную «технику», а о музыке, о её смысле и закономерностях имеет лишь смутное представление.

Не рекомендуется «иллюстрировать» музыку. Всякая музыка есть только данная музыка. В силу того, что музыка – законченная речь, ясное высказывание, что она имеет определённый смысл и поэтому для её восприятия и понимания не нуждается ни в каких дополнительных словесных или изобразительных толкованиях  пояснениях. Для её понимания, как известно. Существует целый ряд дисциплин: теория музыки, учение о гармонии, о контрапункте, о строение музыки (анализ форм) – дисциплины, вечно развивающиеся и разветвляющиеся, как всякий вид познания при наличии нового познаваемого. Но ведь у нас в мозгу работает некий «фотоэлемент», умеющий переводить явления одного мира восприятия в другой. Ведь синусоида, начерченная на плёнке, звучит! Неужели человеческий дух должен быть беднее и тупее им же созданного аппарата?! Вот почему для людей, одарённых творческим воображением вся музыка целиком в одно и то же время и программна (так называемая чистая, беспрограммная музыка тоже!), и не нуждается ни в какой программе, ибо высказывает на своём языке до конца всё своё содержание.

Тот, кто бывает до глубины души своей потрясён музыкой и работает, как одержимый, на своём инструменте, тот, кто страстно любит музыку и инструмент, тот овладеет виртуозной техникой, тот сумеет передать художественный образ произведения, и он будет исполнителем.

**Список использованной литературы:**

1. Нейгауз Г.Г. «Об искусстве фортепианной игры» 1982; 6-е изд. — М., 2000.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М , 1971
3. Либерман К. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М., 1988.
4. [Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961; 2-е изд. — М . 2000](https://notkinastya.ru/gofman-i-fortepiannaya-igra/)
5. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л , 1986
6. Рахманинов С. Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности
7. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Л , 1986