

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ
СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО В ДМШ
(ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ
СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО)

ДМШ №1 г. Волгограда

ТКАЧ СВЕТЛАНЫ ГРИГОРЬЕВНЫ

Методическая разработка

*I. Основные педагогические установки в работе с учениками в классе
специального фортепиано ДМШ.*

1. Индивидуальность ученика и искусство педагога.
2. Работа над произведением.
3. Техническая база и вопросы пианизма.
4. Работа над звуком.
5. Интерпретация.

*II. Основные принципы методики преподавания специального
фортепиано в ДМШ.*

1. Принцип работы от целого к деталям.
2. Принцип комплексного подхода к решению проблем.
3. Принцип постепенности и этапности развития.
4. Принцип постоянства развития, креативного отношения к своей профессии.

I. Основные педагогические установки в работе с учениками в классе специального фортепиано ДМШ.

Профессия педагога-пианиста сложна и многогранна. Педагог-пианист должен в совершенстве владеть инструментом, быть всесторонне образованным человеком, разбираться в искусствах живописи, поэзии, литературы, театра. Обладать знаниями в области музыкальной психологии, теории исполнительства, истории эволюции взглядов музыкантов-исполнителей на фортепианную методику от эпохи барокко до наших дней. Однако *фундаментом* профессии педагога-пианиста является знание и *владение методикой игры на фортепиано*, которая включает в себя многогранную систему овладения пианистическим мастерством, систему педагогического процесса, тонкие вопросы психологии.

Проблема преемственности методики поколений пианистов-педагогов была всегда актуальной. Актуальна она и в наши дни.

Закончив Волгоградский колледж искусств в 1991г. по классу профессора кафедры специального фортепиано В.И. Лесенко, я следую его педагогическим установкам, творчески переосмыслив их для работы в классе специального фортепиано ДМШ.

1. Индивидуальность ученика и искусство педагога.

Я считаю, что педагогический процесс - это совместная работа ученика и учителя, в которой необходимо максимально приблизить понимание педагога, его слышание произведения, сделав его близким и доступным для ученика, и стремление ученика постигнуть концепцию педагога и применить её в собственном исполнении. Именно встречные поиски общего русла и есть самый плодотворный вариант взаимоотношений индивидуальностей педагога и ученика, ведущий к успеху в работе.

Уроки – это всегда импровизация, где темой являются особенности индивидуальности ученика. Уроки так же не похожи друг на друга, как и

личности учеников, кроме этого, для меня урок - это искусство и творческое вдохновение, вызванное общением с музыкой великих композиторов. Главное – это стремление до конца разгадать индивидуальные качества ученика, максимально развить его способности, научить работать самостоятельно, творчески, планомерно, с постоянным достижением положительных результатов. Атмосфера на уроках должна быть всегда приветливая, доброжелательная, педагог всегда должен стремиться подчеркнуть уже имеющиеся достижения, но так, что при этом появляется желание не останавливаться на достигнутом, а работать и работать. Второй роляль – обязательное условие занятий с учениками, на котором как в «кривом зеркале» в процессе работы должны отражаться недостатки в исполнении и прочтении текста учеником, помогая ускорить процесс усвоения материала, а иногда и «посмеяться» над непонятливостью ученика.

2. Работа над произведением.

В работе над произведением я следую тщательно продуманной системе. Первый этап: грамотное и точное прочтение нотного текста, где исследуются подробно все авторские указания.

Второй этап: исполнительское отражение в тексте средств выразительности Артикуляции, Динамики, Агогики и Педализации.

Третий этап: анализ пианистического воплощения этих средств, где придается приоритетность стилистическому туше артикуляции, чтобы слушатель смог отличить эпоху и язык автора исполняемых произведений.

Четвертый этап: практического исполнительского совершенствования и эстрадной готовности, где отдается главная роль приданию яркости, содержательности, убедительности, артистизму и совершенству исполнения. Большое значение в работе над произведением я придаю принципу ОТ ЦЕЛОГО К ДЕТАЛЯМ, где начинается осознание учеником *архитектоники* и структуры построения произведения. *Фактура* фортепианного произведения – это *живой, целостный организм*. Вся музыкальная ткань и каждый голос в

отдельности, независимо от их количества, с учетом и ритмической, и технической стороны каждого из них и их метроритмических взаимоотношений, а также интервальное (тесное или широкое) взаиморасположение, - ВСЕ ИМЕЕТ СВОЮ ЦЕННОСТЬ и подлежит тщательному изучению и согласованию друг с другом. По своему строению *фактура*, как в записи, так и в звучании, складывается из *горизонтали* и *вертикали*. Части горизонтали – мотивы, фразы, периоды, части вертикали – аккорды, интервалы, которые *учащемуся необходимо проанализировать с карандашом* в руках.

«Партитурное» видение и слышание, дирижерский жест, момент *предслышания* необходимого звучания перед непосредственным взятием звука, оркестровое звучание фортепианной фактуры – неотъемлемые компоненты в работе над произведением.

3. Вопросы пианизма и техническая база.

Я считаю, что достижение пианистического мастерства, без которого немислимо адекватное художественное раскрытие авторского текста, невозможно без развитой и надежной технической базы, работа над которой продолжается на протяжении всего времени обучения в классе, а также и в дальнейшей самостоятельной работе учеников. Техническое оснащение мною рассматривается лишь как *обязательный инструмент и средство* для достижения *художественного воплощения* авторского замысла, а не самоцель.

Постановку руки я рассматриваю как *положение руки, которое легко изменить*. Процесс пианистического воплощения – как *систему диалектического взаимодействия* кинематической цепи аппарата, использующую все источники силы руки, дарованную человеку природой. *Качество* такого взаимодействия определяется *художественной необходимостью* раскрытия авторского замысла исполняемого произведения. К игре изолированными пальцами, фиксации руки моё отношение

отрицательное, как и к высокому поднятию пальцев, к шлепкам изолированной кистью при фиксированной руке. Пальцы можно поднимать не очень высоко вместе с поворотом руки, но не изолированным от руки движением. «Давить» не нужно. Рекомендует пользоваться *естественными*, природными свойствами пальцев в сочетании со вспомогательными «приспособленными раскрытиями» кисти, предплечья, руки. Это с наименьшими затратами энергии компенсирует силу, недостающую пальцам, обеспечивает качество звукоизвлечения. Так же я против застывших «постановочных форм», необходимо развивать эластичность, гибкость, «рессорность» кисти. *Естественность движений* должна напоминать *дыхание* хорошего вокалиста. «Дышать должна вся рука».

Наиболее *целесообразны* те *технические приемы*, при которых и руки, и корпус *наиболее свободны*, а движения мягки и бессознательны, т.к. *напряженные приемы игры* ведут к *резкости*, грубости звучания.

Подобно педагогам предшествующих поколений, я уделяю внимание выработке *хорошей пальцевой техники* при помощи *разнообразных упражнений*. Здесь упражнения Шарля Ганона, Карла Таузига, Иоганнеса Брамса, Маргариты Лонг и др. Главным условием исполнения упражнений является *интонирование формул*, где *слуху придается большое значение*, где в процессе «художественного» исполнения происходит перераспределение работы различных групп мышц, позволяющей руке «дышать» и не уставать, а мозгу управлять всем процессом. Обязательное место в технической работе по преодолению трудных мест занимают варианты: «дублирование», ритмические перегруппировки, сочетание различных артикуляционных формул, динамические комбинации перефразировки и ряд других способов, помогающих ученикам успешно справляться со сложными техническими местами в произведениях. *Конечной целью* такой технической работы должна быть *художественная цель*, с соответствующим художественным звучанием, определяемым содержанием изучаемого произведения. Количество времени, потраченного на техническую работу, находится в

прямой зависимости от умения сосредоточиться, т.к. при отсутствии внимания к своим действиям может закрепиться некачественный и «вредный» навык, т.е. войти в автоматизм с «печальными» последствиями.

Воспитание и всестороннее техническое развитие учеников осуществляет мною в строгой *последовательности и постепенности*, начиная с упражнений, гамм, гаммового комплекса, этюдов Черни, Крамера, Клементи, Мошковского. При исполнении *этюдов* я требую превращения их в *художественные произведения – пьесы*, являясь врагом формального технического воплощения фактуры, добиваясь тщательной *звуковой ровности, ровности пальцевого удара, четкости, легкости* при развитии *мелкой техники*, которой придается большое значение.

В *крупной технике*, в частности, аккордовой, я придаю решающее значение взаимодействию плеча, поддержанного мышцами спины и предплечья с уже «готовыми» в представлении аккордами. Свободное, эластичное падение кисти руки, «свернутой» в мягкий кулак, перескакивающей с аккорда на аккорд без подготовки, путем мгновенного схватывания скачком от предшествующего аккорда на свободно падающей руке.

В *октавной технике* использую вибрационное сочетание плеча, предплечья и кисти с берущими пальцами близко к клавишам, с поверхности в дно, исповедуя движение сверху «к себе» или «от себя», добиваясь гибкости и рессорности взятия звуков (аккордов, октав).

4. Работа над звуком

В классе ведется постоянно, на всех этапах работы над произведением. *Работе над звуком придаётся решающее значение*, т.к. общеизвестно, что музыкальное произведение, существуя объективно как написанное (в виде нотного текста) и может быть прочитано внутренним слухом, тем не менее, должно быть донесено слушателям как реально звучащее, т.е. исполнено пианистом = посредником между автором и слушателем. *Музыкальная речь –*

это *речь «живым» многокрасочным звуком*, передающим оттенки человеческой речи, богатой различными динамическими и агогическими оттенками.

Средством достижения многогранности звучания, способного передать колорит тембров различных инструментов оркестра, стилевые особенности артикуляции, динамики, эмоциональной энергетике в процессе пианистического воплощения авторского текста, является *туше*. Именно в результате различных способов касания клавишей можно добиться артикуляции от *staccatissimo* до *legatissimo* и динамики от *pianissimo* до *fortissimo* и различных эволюций и инволюций энергетике звучания (*crescendo* и *diminuendo*), вытекающих из образно-художественной необходимости пианистического воплощения авторского текста.

Начало работы над звуковой палитрой заключается в *анализе художественно-образной системы произведения* и выбора необходимой *артикуляции, динамики, агогики и педализации*.

Затем происходит *детальный анализ приемов и способов их пианистического воплощения*, где отрабатывается технология взаимодействия всех частей кинематической цепи пианистического аппарата, включающей мышцы спины, веса плеча и плечевого пояса, передача энергии через гибкое запястье в осязающие или работающие как молоточки фортепиано пальцы. Звук «в бронзе» - Бетховен, звук «в мраморе» - Моцарт, колокольность – Рахманинов, хрупкая прозрачность – Скрябин, вокальность – в кантилене и многое другое – вот неполный перечень ассоциативного ряда воздействия на воображение ученика, используемого мною в процессе работы над звуком. Особое место в этом ряду занимают *стилевые особенности артикуляции и пианистического туше*. Именно только учитывая их можно добиться отличия звучания произведения в стиле Барокко, Классицизма, Романтизма и современных авторов. *Развитию слуха как основного условия контроля исполнения*, предслышания необходимого качества звука и соответствующих пианистических действий придается

определяющее значение. Научиться слушать и слышать себя в деталях, и не только то, что хочется, но и то, что конкретно на деле прозвучало, умение услышать себя со стороны – постоянное требование к ученикам на уроках.

Вся техника пианиста может быть *художественной* только в результате *многотембральности, многокрасочности звучания*. Только «звук» является единственным средством реального воплощения авторского замысла.

5. Интерпретация.

Последним, итоговым актом творческого воплощения авторского замысла является **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ** музыкального сочинения. Толкование, суждение, раскрывающее авторский замысел произведения, *интерпретация* музыкального произведения – *итог* масштабной *подготовительной работы*. Сюда входит ряд объективных факторов: исследование истории создания произведения, место музыкального произведения в ряду сочинений данного автора, тщательный подбор исполнительских средств выразительности, опирающийся на стилевые особенности эпохи и музыкального языка автора, структурный анализ формы. Поскольку интерпретация – это, прежде всего, *индивидуальное, личное видение* и исполнительское воплощение авторского замысла, вопрос *самобытности, яркости, убедительности раскрытия содержания* является ведущей и *итоговой целью всего комплекса воспитания ученика*. Бережное и внимательное отношение к творческим поискам ученика – обязательное условие создания исполнительского плана.

Высокое качество интерпретации предполагает наличие высококачественных компонентов ее реализации, таких как: *развитая техническая база, владение колористикой звучания, разнообразной артикуляцией туше, пианистической виртуозностью, богатством художественного воображения, яркостью артистизма подачи музыкального материала*. Все вышеперечисленные компоненты воспитываются изначально с учетом будущей интерпретации. Я постоянно указываю ученикам *конечную, художественную цель их работы над звуком*,

пианистическим аппаратом, структурой формы и др. компонентами как *необходимых условий создания будущей интерпретации*, требуя полной отдачи, яркости, убедительности, артистизма исполнения, способного увлечь слушателя и повести его за собой. Ради этой высокой и благородной цели исполнитель и должен совершенствовать свое мастерство. *Интерпретация – это венец творческих поисков* исполнителя и возможность реализации собственной *индивидуальности*. Необходимость *интеллектуального* постижения авторского замысла является изначальным условием создания интерпретации.

2. Основные принципы методики преподавания специального фортепиано.

Анализируя педагогические установки, изложенные выше, следует выделить основные принципы методики преподавания специального фортепиано.

1. Принцип работы от целого к деталям.

- Необходимость воспитания исполнителя-профессионала обязывает педагога к созданию у учащегося развитой технической базы, владения художественными средствами исполнения (Артикуляцией, Динамикой, Агогикой, Педализацией), учитывающими стилистические особенности владения звуком, как единственным художественным средством пианистической реализации авторского замысла.

- *Воспитание учащегося как музыканта-художника, пропагандиста, требует рассматривать все технологические средства пианизма, как инструмент реализации художественного замысла автора (а не самоцель) для создания убедительной интерпретации. В свою очередь, видение интерпретации, как конечной цели всей работы пианиста, предполагает работу педагога по воспитанию качественных деталей, ее составляющих, как в области пианистического совершенства, так и интеллектуального постижения*

содержания произведения. Цельность и убедительность интерпретации требует от педагога воспитания у учащегося артистизма, яркости исполнения.

2. Принцип комплексного подхода к решению проблем.

- Понимание взаимозависимости и интеграции исполнительских средств выразительности направляет работу педагога на восприятие учеником невозможности *артикуляции* – без *агогики* и *динамики*, *интонирования* – без *артикуляции* и *агогики*, *агогики* – без *артикуляции* и *интонирования*.

- Необходимость воспитания художественной техники пианиста обязывает педагога работать параллельно над динамикой, агогикой, артикуляцией в процессе освоения технических навыков (гаммы, арпеджио, скачки, аккорды, двойные ноты, крупная техника).

- Понимание учеником интерпретации как итога творческих поисков убедительности и адекватности раскрытия авторского замысла направляет его работу в решении возникающих проблем на комплексное их рассмотрение. Это и анализ формы, драматургии, исполнительских средств выразительности и их стилистического пианистического воплощения, и возможные технологические проблемы реализации (возможны так же психологические компоненты).

- Осознание учеником себя как музыканта, исполнителя-пропагандиста, обязывает его к постоянному самосовершенствованию личных нравственных человеческих качеств.

- Процесс звукоизвлечения рассматривается как система комплексного взаимодействия своей кинематической цепи пианистического аппарата на основе естественных движений, подаренных человеку природой. Отсюда необходимость выстраивания соответствующей методики организации игровых движений ученика и дальнейшего технического развития.

2. Принцип постепенности и этапности развития.

Строгое соблюдение принципа постепенности возрастания нагрузок и объема информации *обеспечивает надежность усвоения знаний и умений*, т.к. *только будучи доведенными до подсознания и автоматизма умения перерастают в навыки*. Качество и количество получаемых навыков должно развиваться поэтапно, что обеспечивает общую эффективность развития. Это касается получения качественной технической базы учащегося, роста его музыкального интеллекта, развития исполнительского мастерства, умения самостоятельно работать над музыкальным материалом и над произведением в целом, артистично и убедительно интерпретировать на эстраде. Этот принцип касается также репертуарной политики. В противном случае *несоблюдение этих принципов приводит к поверхностности усвоения знаний и умений*, хаотичности, скачкообразности развития и как следствие – некачественному образованию в целом. Последствия могут носить и вовсе негативный характер, такие как «переигранные» руки, неумение работать над произведением, неумение самостоятельно разобрать текст, отсутствие необходимой эрудиции. Соблюдение этих важных принципов – залог получения необходимых профессиональных знаний.

3. Принцип постоянства развития, креативного отношения к своей профессии.

Критическое отношение к своей игре, к своему педагогическому методу необходимо, как средство, предохраняющее от застоя и отставания от развития науки о музыкознании и исследований в области теории исполнительства и педагогики. Постоянный поиск, неудовлетворенность уже достигнутым, желание улучшить качество исполнения или методики преподавания – необходимый принцип самосовершенствования и завоевания новых рубежей познания. Только постоянное движение вперед позволит педагогу (исполнителю) идти в ногу со временем. В противном случае –

застой и отставание, нередко приводящее к деградации педагога как профессионала, как личности. Воспитание в ученике качеств пытливости, поиска нового, жажды преодоления трудностей, желания стать умнее, образованнее, лучше, интереснее и т. д. – необходимое условие эффективности воспитания будущего поколения.