

*Ранева Виктория Владимировна,
преподаватель фортепиано ДМШ (г. Армянск)*

Постановка проблемы. Профессиональное музыкальное образование в настоящее время приобретает все большую значимость в области культурного и духовного совершенствования человека. Популярность музыкального искусства, его массовый характер, широкий деятельно-творческий спектр накладывают особую ответственность на систему подготовки специалистов высшей квалификации.

Анализ последних публикаций. Процесс совершенствования исполнительских навыков студентов рассматривается в трудах многих выдающихся деятелей фортепианного искусства – А. Вицинского, Б. Милича, С. Фейнберга, А. Шапова и др. Исполнительские пианистические навыки студентов проявляются на всех этапах работы над музыкальным произведением: ознакомлении, работы над деталями, оформлении (то есть приспособлении и корректировке деталей) и подготовки произведения к сценическому воплощению. В учебной практике зачастую детализируется содержание основного центрального этапа работы, и недостаточно уделяется внимание первому и последнему этапам, в результате музыкальное произведение утрачивает свой стержень, единство мысли, вложенное в него автором. Поэтому одной из задач нашей работы стало воспитание архитектурного чувства студентов – умения охватить композицию произведения и определить место и роль каждого элемента в стройном целом.

Цель статьи – рассмотреть методические основы совершенствования исполнительских навыков студентов в классе фортепиано.

Изложение основного материала. Эффективному развитию исполнительских навыков студентов способствует методика всестороннего воздействия, обогащения их музыкальной эрудиции, овладения навыками сравнения, умениями наблюдать и обобщать причинно-следственные связи в области развития музыкальных идей. Совершенствование исполнительских пианистических навыков студентов осуществляется на всех этапах работы над музыкальным произведением, рассмотрим их подробнее.

Первый этап – ознакомление. На этапе ознакомления с произведением цель педагогической деятельности состоит в развитии синтетического мышления студентов, что потребует расширения интеллектуального фона студентов и обогащения их музыкального багажа.

Знакомство студента с произведением следует проводить с помощью методов, которые предлагает А. Алексеев [1]:

- чтение с листа (эскизное проигрывание);
- краткий музыкально-теоретический анализ произведения;
- показ педагога.

Для выполнения такой работы необходимо вместе со студентом проследить ход становления авторской мысли, разобраться в логике ее развертывания. В связи с этим очень полезно предварить непосредственное чтение с листа просмотром нотного текста и мысленным ознакомлением с новым музыкальным материалом, это даст возможность целиком сконцентрироваться на содержании музыки, ее форме и строении, ее интонационных, гармонических и ритмических свойствах. Огромную пользу во время таких предварительных просмотров принесет исполнителю краткий, лаконичный музыкально-теоретический анализ произведения, углубление которого необходимо продолжать на всем протяжении работы над сочинением. Такой сжатый анализ будет способствовать быстрому ориентированию студента в контурах формы звукового полотна [1].

Второй этап – работа над деталями. Целью второго этапа работы над музыкальным произведением А. Вицинский считает подробное изучение авторского текста. Скрупулезное изучение нотной записи проясняет процессы развития произведения, уточняет внутренне слуховое представление о каждой грани образа, учит понимать и ценить роль отдельных средств музыкальной выразительности внутри художественного целого. Совершенствование исполнительских навыков студентов предусматривает развернутый анализ авторского текста, аналитико-слуховое и исполнительское изучение важнейших „координат” музыкальной формы: мелодии, времени-ритма, гармонии, динамики, тембра, фактуры. Следует направлять внимание студента на рассмотрение всех компонентов музыкальной ткани не изолированно, а в тесной взаимосвязи друг с другом.

Разбор нотного текста является одним из основных способов точного осознания контуров звуковой ткани, он должен обязательно сочетаться и с прочтением и осмыслением ремарок. Необходимо помнить, что всякая „случайная” неточность игры в самом начале работы ведет к искажению формирующегося образа, и что ошибки, допущенные при первом разборе, нередко прочно укореняются и мешают правильному воплощению исполнительского замысла.

Часто приходится слышать мнение, что начальный разбор должен быть настолько медленным, чтобы студент мог, играя подряд целую часть пьесы, не допускать ошибок и остановок. Едва ли это правильно, ибо такой медленный темп приводит к совершенному обесмысливанию игры. Поэтому целесообразно при начальном разборе использование метода дробления на звенья. Суть метода „унификации ритмики”, предложенного С. Савшинским [4, с. 89] состоит в том, что длинные звуки предварительно раздробляются на несколько повторных более коротких (соответственно соседним длительностям), а паузы заполняются извлечением какого-либо подходящего звука или аккорда; таким способом студент предельно наглядно усваивает временные расстояния.

Метод сольфеджирования и свободное от неточностей „осторожное” проигрывание являются основными способом, ведущими к слуховому осознанию высотного рисунка. При систематической работе в этом направлении можно добиться того, что студент научится одновременно играть всю ткань и сольфеджировать один из голосов [4, с. 94].

Метод игры с предварительным названием каждого пальца и метод беззвучного контактирования пальцев с клавиатурой способствуют устранению желания скорее услышать следующие звуки, которое является одним из основных препятствий к тщательному разбору текста вообще [4, с. 105].

Для активизации самостоятельности исполнительских решений, анализа, рефлексии исполнения полезен метод наводящих вопросов, например: „Что тебе в этой пьесе совсем не удалось?”, и т. д. Для воспитания самостоятельности студента этот метод может быть использован и в таких заданиях, как обозначение им аппликатуры в отдельных отрывках произведения или смысловых цезур между мелодическими построениями.

Третий этап – оформление. Целью третьего этапа является достижение целостности исполнения произведения, объединение выученных деталей в единый организм. Анализ является неотъемлемой стадией работы музыканта над созданием звукового образа. Он способствует выкристаллизовыванию в сознании исполнителя ясных и четких слуховых представлений о деталях произведения. На основе этих представлений пианист постигает ближайшие логические связи сочинения. Далее, благодаря длинному слуховому мышлению студент начинает охватывать более далекие смысловые

соотношения, которые не являются последовательными звеньями в одной логической цепи. Он постепенно начинает предвосхищать, прогнозировать наступление того или иного фрагмента произведения, что свидетельствует об овладении навыками предслышания, то есть умением представлять результаты своего действия еще до его осуществления [2]. Пробные проигрывания позволяют исполнителю определить пропорции деталей сочинения в целостном полотне и откорректировать их между собой.

Благодаря пробным исполнениям студент сможет выявить степень логичности переходов между построениями, устранить неточности ритмического становления музыки, динамического развертывания исполнительского образа. Пробные исполнения позволят обнаружить технические недостатки игры. Необходимо сочетать пробные проигрывания целиком с непрерывающимся углубленным трудом над деталями и частями произведения.

Помимо пробных проигрываний, одним из звеньев в овладении формой сочинения должны стать занятия музыканта без инструмента, работа „в уме”, „в представлении” [3, с. 90].

Методика формирования навыка исполнения произведения вне опоры на реальное звучание должна быть построена исходя из уровня индивидуальной подготовки студентов, и носить характер постепенно возрастающей сложности. Вначале это будут представления небольших произведений, затем более крупных разделов, вплоть до объединения частей в цикле. Сопоставление между собой выхваченных небольших отрезков музыки из разных частей способствует достижению единства темпа. Методы многократных повторений и постепенного удлинения полезны в работе над двигательными участками произведения. Метод „постепенного удлинения” имеет две разновидности: постепенное удлинение „влево”, например, присоединение к последнему звену пассажа последовательного одного, двух, трех и т. д. предыдущих звеньев; постепенное удлинение „вправо”, например, присоединение к начальному звену пассажа последовательно одного, двух, трех и т. д. дальнейших звеньев.

Пожалуй, самым сложным навыком является навык тембро-динамического ощущения музыки. В научно-методической литературе педагоги обращают внимание на то, что эффективным способом его развития может быть слово педагога, словесная характеристика цвета, тембра, колорита. Как известно, тембро-динамические градации не поддаются точному количественному измерению. Если звуковая динамика еще позволяет оперировать количественными признаками (громче, тише), то про музыкальный тембр можно только рассказать (или проиллюстрировать его на музыкальном инструменте). Одним из эффективных приёмов развития навыка тембро-динамического ощущения является „оркестровка” фортепианной фактуры. Таким путем, достигается особенная обостренность, конкретность тембро-динамических ощущений молодого пианиста.

Четвертый этап – подготовка к сценическому воплощению произведения. Цель заключительного этапа работы музыканта-пианиста над произведением состоит в достижении уровня „эстетической завершенности” его интерпретации. На этой стадии мобилизуется мышление студентов на достижение синтеза высшего порядка, который строится на базе анализа, проделанного в период работы над деталями, и включает его в себя как бы в сфотографированном виде.

Охват формы возможен лишь в том случае, если музыкант сможет подняться над реальностью и превратиться из непосредственного участника событий в режиссера музыкального действия. Такой подход к форме позволяет исполнителю достичь в интерпретации равновесия между интеллектуальным началом и силой непосредственного чувства, добиться необходимого соотношения между рационально-логическим и эмоциональным.

Хороший результат совершенствования исполнительских навыков музыкантов на заключительном этапе работы над произведением дает рекомендуемый А. Щаповым метод „раздвинутых проигрываний” [5, с. 101] как всей пьесы в целом, так и отдельных эпизодов, частей. Это значит, что проигрывания следуют одно за другим не сразу, а через некоторый промежуток времени, достаточный для того, чтобы непосредственные следы от игровых ощущений успевали сгладиться и, таким образом, следующее проигрывание происходило бы опять как бы „заново”, то есть носило характер „первого”, а не „второго” проигрывания. В промежутках можно играть другие эпизоды произведения или же производить текущую работу над другими произведениями.

Регулярная тренировка синтетической способности, осуществляемая с помощью методов исполнения целиком приводит к рождению в сознании студента „свернутой” (сжатой) модели интерпретации. Эта модель хранит в себе звуковой эталон формы произведения и необходимый для его воплощения на инструменте арсенал исполнительских навыков.

Под контролем творческого сознания музыканта такая модель способна развернуться в выстроенное повествование, что свидетельствует о готовности интерпретации к сценическому воплощению.

Выводы. Итак, отмеченные выше методы позволяют систематизировано совершенствовать исполнительские навыки студентов, по своему содержанию способны положительно влиять на решение этой проблемы.

Резюме. В статье рассматриваются методические основы совершенствования исполнительских навыков студентов в классе фортепиано. **Ключевые слова:** методические основы, совершенствование исполнительских навыков, студенты, класс фортепиано.

Резюме. В статті розглядаються методичні основи вдосконалення виконавських навиків студентів в класі фортепіано. **Ключові слова:** методичні основи, вдосконалення виконавських навиків, студенти, клас фортепіано.

Summary. Methodical bases of perfection of carrying out skills of students in the class of fortepyano are examined in the article. **Keywords:** methodical bases, perfection of carrying skills out, students, class of fortepyano.

Литература

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1970. – 278 с.
2. Вицинский А. В. Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением: психологический анализ / А. В. Вицинский. – М.: Классика-XXI, 2008. – 100 с. – (Серия „Секреты исполнительского мастерства”)
3. Любомудрова Н. А. Методика обучения игре на фортепиано / Н. А. Любомудрова. – М.: Музыка, 1982. – 144 с.
4. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М.: Музыка, 1964. – 237 с.
5. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище / А. П. Щапов. – М.: Классика-XXI, 2001. – 176 с.

Подано до редакції 27.05.2012