

АВТОНОМНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ХАНТЫ-МАНСИЙСКОГО АВТОНОМНОГО ОКРУГА – ЮГРЫ ГОРОДСКОЙ ОКРУГ
ГОРОД РАДУЖНЫЙ

Методический доклад
«Некоторые аспекты фортепианной
педагогики»

Подготовила: Пайганова Е.Г.,
преподаватель по классу фортепиано

г. Радужный
2013 год

Ни одна область профессиональной деятельности и художественного творчества не требует столь длительного процесса обучения, как профессия музыканта. Помимо таланта, надо обладать большим терпением, трудолюбием и, главное, любовью к музыке, чтобы успешно дойти до заветной цели.

Уже после двух-трех лет занятий музыкой (иногда хватает и одного года) можно понять, обладает ли ребенок достаточным комплексом данных, чтобы продолжать заниматься профессионально. В этот комплекс, на мой взгляд, должны входить: музыкальные способности, желание учиться, любовь к музыке, и, наконец, здоровье.

К музыкальным способностям относятся: 1) слух (для пианистов необязательно абсолютный – достаточно иметь относительный, интонационно чуткий), 2) чувство ритма, 3) хорошую музыкальную память, 4) артистизм. Последнее подразумевает не только способность свободно и красиво держаться на сцене, но, прежде всего, умение чувствовать и воспринимать музыку как носителя художественных образов.

Для успешного обучения игре на фортепиано необходимо также, чтобы ребенок хорошо владел координацией движений.

У некоторых детей все эти данные имеются от рождения (таких детей мало-единицы), но это не значит, что их не нужно развивать и совершенствовать. У других отдельные перечисленные качества до поры до времени никак не проявляются – они глубоко спрятаны. Опытный педагог умеет «вытащить» их на поверхность и развить.

Очень часто не владение ребенком голосовыми связками (неумение чисто петь) принимается за отсутствие слуха. Но это не так! Бывает, ребенок поет неточно, а диктанты по сольфеджио пишет лучше и быстрее других. Слух и музыкальную память можно развить за несколько лет. Этому, кстати, помогают усиленные занятия по сольфеджио и пение в хоре.

Хуже обстоит дело с чувством ритма: с ним нужно родиться, ибо ритмическая сфера музыки трудно поддается воспитанию. Кстати, не надо путать два понятия: ритмичность и метричность.

Ритм при исполнении музыкального произведения должен быть и очень упругим и, одновременно, достаточно гибким. Поэтому настоящая *ритмичная* игра не может точно совпадать с ударами метронома. В то же время я вовсе не отрицаю возможности, а порой и необходимости работы с метрономом, так как он помогает молодому музыканту выстроить метроритмический «скелет» исполняемого произведения.

Для развития чувства ритма в ДШИ существует такой предмет, как ритмика.

Большое значение для развития музыкальных способностей имеет раннее погружение ребенка в мир музыки. Еще до того, как он начал учиться игре на том или ином инструменте, надо постепенно приобщать его к шедеврам музыкальной культуры. Начиная с 4-5 лет нужно водить ребенка на концерты классической музыки (с доступным для детского восприятия репертуаром), на оперные и балетные спектакли (по сюжетам известных сказок); необходимо предоставить ему возможность слушать дома аудио- и видеозаписи выдающихся музыкантов.

Взаимоотношения учителя и ученика играют большую роль в успешном становлении последнего как музыканта. Ученик тогда чувствует себя дискомфортно, комплексует и не растет так, как мог бы развиваться в другой ситуации. Трудно сказать, кто в подобных случаях бывает виноват: педагог, ученик или его родители, которые часто довольно бестактно вмешиваются в работу учителя, навязывая ему свои советы и требования. Как правило, такие родители не имеют никакого отношения ни к музыке, ни к педагогике, а одержимы лишь безмерным честолюбием и чадолубием, лишаящих их способности трезво оценивать возможности своего ребенка.

В то же время замечено, что родители, сами являющиеся профессиональными музыкантами, редко вмешиваются в работу коллеги, обучающего их ребенка, а если и вмешиваются, то делают это очень деликатно и тактично, как бы советуясь. Правда, для такого альянса необходимо одно условие: родители должны полностью доверять педагогу, которому они отдали свое дитя.

Бывают, впрочем, и противоположные примеры, когда учитель и ученик настолько подходят друг другу, словно две половинки одного целого – они настолько совместимы, что понимают друг друга с полуслова, с полужеста. И как порох воспламеняется от искры, так и ученик раскрывается от общения со своим педагогом: начинает бурно развиваться и делает огромные успехи.

Однако в учебном процессе важно не только то, *кто* и *как* учит, но и насколько сам ученик обладает *способностью учиться*. Иными словами, добиться настоящего успеха может лишь тот, кто *умеет учиться*, умеет делать обобщения, умеет сам находить и «брать» то, что нужно для творческого развития. Таким образом, круг учителей подобного ученика значительно расширяется.

Учитель не должен забывать и о том, что в его руки может попасть ребенок, гораздо более одаренный, чем он сам – надо быть готовым к такой ситуации. Однако некоторые педагоги, боясь уронить свой авторитет, пытаются всячески показать свое превосходство над учеником и внушают

ему, что без его (учителя) помощи он не способен добиться никаких результатов.

Есть педагоги, которые всегда только критикуют своих учеников и никогда не бывают ими довольны. Но мне кажется, что наряду с критикой, педагог должен уметь видеть и оценивать положительные стороны исполнения ученика, отмечать их. При этом не надо бояться хвалить его, когда есть к тому повод, ибо похвала педагога часто гораздо больше стимулирует и вдохновляет ученика на дальнейший труд, чем строгая критика.

Ни в коем случае нельзя унижать ученика, упрекая его в отсутствии таланта. Педагог должен проявлять максимум терпения, не раздражаясь от того, что у ученика что-то не сразу получается. Единственное, что может и должно вызывать нетерпимость – это проявление лени и безответственности в работе. Такие ученики вызывают раздражение и презрение, потому что трудолюбие – это качество приобретаемое и воспитываемое.

Важный фактор нормальных взаимоотношений между учеником и учителем – искренность, откровенность последнего. К примеру, ученики ценят, когда педагог не боится признать свою неправоту.

Урок по специальности. Опытный педагог должен за один урок (40-60 минут) успеть прослушать ученика, объяснить его ошибки и тут же попытаться их исправить. Но каждый педагог вырабатывает свою методику ведения урока. Так, один может весь урок возиться двумя тактами, пуская при этом на самотек остальную часть произведения (и это происходит несколько уроков подряд, вплоть до самого экзамена или иного ответственного выступления). Другой выслушивает все произведение от начала до конца (иногда аж дважды!) и лишь высказывает общие замечания, не вдаваясь в подробности.

На мой взгляд, слушая ученика в первый раз, педагог должен дать ему возможность сыграть произведение целиком или, хотя бы, большую его часть (например, экспозицию сонаты), как бы ни хотелось прервать исполнение и сразу же начать работу над деталями.

Выслушав ученика, педагог получает представление о степени готовности произведения, находит в исполнении слабые места и начинает занятие именно с них. Работа педагога-музыканта схожа с деятельностью скульптора, который, по выражению О.Родена, берет глыбу мрамора и, отсекая от нее все лишнее, создает шедевр.

Иногда ученик бывает недостаточно подготовлен к уроку и не в состоянии сыграть произведение целиком. Тогда он сам, как правило, просит учителя останавливать его по ходу исполнения и делать замечания.

Педагог должен обладать огромным терпением, не раздражаться, не упрекать ученика в отсутствии таланта, в неспособности сразу понять и воплотить в жизнь его замечания. Это может закомплексовать ученика и надолго застопорить работу над произведением.

Есть ученики, которые не сразу воспринимают намерения своего педагога, они должны пропустить их через себя, а на это уходит какое-то время. Другие же, напротив, «на лету» схватывают замечания и советы, тут же могут выполнить все требования, но придя на следующий урок, играют по-старому. С такими учениками работать гораздо труднее, так как иногда по несколько раз, из урока в урок, приходится повторять одни и те же замечания.

Среди малышей лишь немногие могут воспринимать быстро советы учителя и, в то же время, сохранять достигнутое до следующего урока.

В процессе работы с учеником над произведением, мне иногда приходится менять свои решения и трактовки, высказывая совершенно противоположное тому, что говорилось на прошлом уроке. Это часто вызывает у учеников недоумение, на что я отвечаю, что, как всякий творческий человек, ищу вместе с ними наиболее убедительный вариант интерпретации.

У каждого педагога с годами вырабатывается свой стиль, своя манера ведения урока. Открытый урок с публикой нужно проводить ярко, динамично, артистично – как спектакль. Не стоит «зацикливаться» на каком-то эпизоде, который у ученика не получается. Достаточно лишь обратить внимание на ошибки, показать способы их преодоления и тут же следовать далее.

Когда же проводится рядовой урок, то в своей работе нужно во-первых, исходить из того, с кем приходится заниматься (имеется в виду степень одаренности ученика и его возможности на сегодняшний день), и, во-вторых, отталкиваться от реального уровня подготовленности произведения.

Прежде всего, от ученика нужно добиваться точного выполнения авторского текста, а это не только верные ноты, но и штрихи, динамика, темпы, нюансы и даже аппликатура. Малышей надо с первых же уроков приучать с уважением относиться к *авторским указаниям*, а вот редакторские пометки следуем осмысливать критически: иногда с ними можно соглашаться, а в иных случаях - отвергать, как несовместимые с собственным представлением об исполнении данного произведения. В конце концов, каждый педагог обязан быть в известной мере и редактором. В какой степени он имеет на это право, зависит от уровня его квалификации и образованности.

При работе над текстом необходимо попутно объяснять ученику характер исполняемого произведения, раскрывая заключенные в нем художественные образы – это, кстати, помогает скорее понять значение того или штриха, нюанса, той или иной ремарки: *ritenuto*, *accelerando* и т.п. Иными словами – понять, во имя чего автор поместил их именно в данном месте. А то ведь многие ученики часто выполняют авторские пометки формально и бессмысленно.

Занимаясь с малышами нужно заставить ребенка *услышать и воспроизвести* необходимое звучание (а педагог этому учит, главным образом, показом), тогда ученик сам найдет естественное и удобное для себя положение рук. У некоторых детей из-за слабости пальчиков иногда прогибается вовнутрь крайний сустав пальца (чаще всего четвертого). Но вскоре, по мере укрепления пальцевых суставов и мышц, этот дефект проходит.

Зато, по мере физического взросления (13-14 лет) и связи с усложнением репертуара у детей могут появиться серьезные проблемы в осадке и положении рук на клавиатуре: во время игры у них поднимаются и – что еще хуже – зажимаются плечи, они перестают «держаться» спину и опираться на ноги, у некоторых сильно прогибается запястье. За всем этим постоянно приходится следить: освобождать плечевые и особенно локтевые суставы, напоминать о том, что кисть должна быть продолжением предплечья, а запястье оставаться мягким, гибким и упругим одновременно и чтобы при этом оно не «проваливалось».

Все это крайне важно, потому что во многом влияет на качество звука. У пианиста, который умеет слышать и контролировать звук (его объем, тембр, силу, направленность и т.д.) любой инструмент будет звучать хорошо. А ученик, плохо себя слушающий и играющий лишь привычными заученными движениями пальцев и рук (пусть даже правильными), будет всегда находиться в большой зависимости от качества инструмента и с трудом к нему приспособливаться).

Нужно с самых первых уроков прививать ученику элементы грамотного *музыкального мышления*. Обсуждать с ним строение музыкальной фразы, ее связь с речевой интонацией, дыхание. Говоря о дыхании, я имею в виду, прежде всего, умение правильно расставлять в музыкальном тексте смысловые цезуры и прочие знаки препинания. Но во многих случаях не мешает использовать и физическое дыхание. Оно поможет точнее ориентироваться во временном пространстве музыкальных фраз и предложений. Дыхание – это основа музыкальной речи. Учить правильно дышать лучше всего на конкретных примерах, работая с учеником в классе.

Очень часто дыхание и педаль бывают тесно связаны друг с другом. Ученика как можно раньше надо приобщать к грамотному использованию педали, но лишь после того, как он достаточно хорошо освоится с клавиатурой. Обычно это происходит на втором году обучения. Главное, чтобы педагог с самого начала приучал ученика к осознанному (а не стихийному) использованию педали.

Педаль, как известно, бывает запаздывающая, прямая, тремолирующая. Кроме того, существует множество градаций глубины нажатия педали. При использовании прямой педали (а в некоторых случаях также и запаздывающей) существует опасность захватить отзвук (эхо) предыдущего диссонирующего звука, который никак не вписывается в последующую гармонию, в результате чего возникает неблагозвучная «грязь». Поэтому уши пианиста должны быть всегда настороже, чтобы чутко контролировать малейшие движения ноги, находящейся на педали. Надо также обращать внимание ученика на то, как он меняет педаль: нельзя допускать стука демпферов или стука ногой о лапку педали.

Но самое главное в искусстве педализации, повторю еще раз, - это умение слухом контролировать использование педали.

Обратимся к проблеме **штрихов** – *legato, non legato, staccato*. Отечественная начальная фортепианная школа традиционно придает большое значение освоению *legato* и почти не затрагивает проблемы *staccato*. *Legato*, конечно же, очень важный прием игры на фортепиано. Для получения глубокого, певучего звука этим штрихом необходимо владеть. Но *legato* бывает разного свойства: для получения хорошей кантилены желательнее играть более вытянутыми пальцами, используя плоскую часть «подушечек», а также вес руки, плавно перенося его с одного пальца на другой и прощупывая «дно» каждой клавиши. При этом надо следить, чтобы пальцы не делали никаких замахов. Часто ученики, прежде чем нажать клавишу, неосознанно делают рефлексивный замах пальцем. А ведь любой замах провоцирует акцент, неуместный в кантиленной мелодии. Зато замаха требуют любые акценты, *sforzando* или синкопы – либо пальцевого, либо (если позволяет штрих) всей рукой, с использованием ее веса.

Вернемся к штриху *legato*. Кроме кантиленного *legato*, существует еще и *legato* маркированное (или как его иногда обозначают редакторы – *rosco legato*), то есть звуки исполняются связно, но подчеркнуто, с атакой. Для этого и приходится использовать легкий замах пальца.

Штрих *non legato* также имеет несколько способов воплощения – в зависимости от контекста, характера музыки, темпа и т.д. он может исполняться как всей рукой (ее весом), так и кистью.

Самым же трудным для освоения штрихом, как показывает педагогический опыт, является *staccato*. Большинство педагогов уделяют ему слишком мало внимания (особенно в работе с малышами). А, как оказалось, именно этот штрих дается начинающим пианистам труднее всего.

Штрих *staccato* имеет много разновидностей: «локтевое» (с использованием всего предплечья), «кистевое» и чисто пальцевое. Причем и в «локтевом», и в «кистевом» *staccato* используются легкие, как бы «хватательные» движения пальцев.

Штрихи – это способы звукоизвлечения, но они также могут быть и агогическими указаниями (лиги, *staccato*, *sforzando*, различного рода акценты), выявляющими семантику музыкальной речи. Часто они также помогают подобрать оптимальную аппликатуру. Так, лига, связывающая небольшую группу нот, предусматривает позиционный подбор пальцев.

Если аппликатура допускает различные варианты, то выбрать надо именно тот, который позволяет добиться максимальной выразительности и наиболее соответствует необходимой артикуляции и музыкальному смыслу исполняемого.

Лиги, кроме связующей (легатной) функции, несут также и интонационную. С самого детства у ученика надо воспитывать чуткий интонационный слух. Одно из важнейших правил, которое он должен усвоить с самого начала, гласит, что последний звук в ряду нот, объединенных одной лигой, всегда исполняется тише и мягче предыдущих, даже если этот звук приходится на сильную долю такта. Следовательно, чтобы грамотно и выразительно интонировать, уши пианиста должны быть постоянно «включенными».

Звук. В последние годы в Западной Европе появилась тенденция играть на рояле «пустыми» легкими пальчиками, якобы добиваясь тонкого, изысканного звучания и почему-то считая полный и объемный звук грубым. Но ревнители этой моды не понимают, что от силы и объема звука во многом зависит степень воздействия музыки на слушателей.

Исполнители классической музыки также должны понимать, что от мощности звукового потока зависит степень воздействия их игры на аудиторию. Поэтому ученики должны соотносить силу звука с масштабом зала, где они выступают. Для этого исполнитель должен уметь «раздваиваться»: с одной стороны он, конечно же, должен «действовать» на сцене, с другой – *слушать* себя со стороны. Разумеется, подобный слуховой контроль помогает не только регулировать силу звука, но и правильно использовать тембровую палитру, а также следить за оптимальной сбалансированностью звучания, условно говоря, мелодии и аккомпанемента.

Работая дома над произведением, ученик должен изначально приучаться извлекать из инструмента масштабный звук, как бы «проецируя» его на большой зал.

Для извлечения глубокого и объемного (но не грубого!) звука нужно использовать естественный *вес* руки, иногда и всего тела, а при необходимости добавлять мягкий *нажим рукой*, если одного ее веса недостаточно (например, у детей). Опираясь пальцами в «дно» клавиатуры, следует ощущать и противоположный конец «рычага», который должен находиться в пояснице, а не в плечевом суставе, как у некоторых учеников. Ведь чем короче «рычаг», тем хуже звучит инструмент: звук получается резкий, стучащий, лишенный обертонов.

Играя аккорды или октавы, помимо использования веса руки и тела, нужно как бы «хватать» клавиши пальцами, тем самым амортизируя удар. Плечевой пояс при этом должен быть опущен и абсолютно свободен.

Играя кантилену, нужно мягко, но с нажимом переносить вес руки с одного пальца на другой, следя, чтобы каждый последующий звук возникал без «атаки».

Работая с учениками над звуком, важно не только обращать их внимание на профессионально грамотное звукоизвлечение, но и воспитывать в них эстетическое отношение к звуку как носителю художественного образа.

Фразировка. Для достижения цельности фразировки нужно помнить следующее: звук у фортепиано, как известно, не может тянуться на одном уровне (как у вокалиста, струнника или духовика) и тем более усиливаться. Поэтому соединение фортепианных звуков в единую стройную фразу, которая не дробилась бы, представляет собой довольно трудную задачу.

Каждая музыкальная фраза должна иметь свою смысловую вершину («макушку»), которая группирует вокруг себя окружающие звуки, объединяя их в одну музыкальную мысль. Если исполнитель допускает в одной фразе две *одинаковые* «макушки», то фраза тут же распадается на две части.

Надо отметить, что не всегда смысловая вершина фразы совпадает с ее динамической вершиной. Например, когда «макушка» приходится на начало фразы, а к концу ее, по замыслу автора, необходимо сделать *crescendo*. Или, наоборот – «макушка» может оказаться в самом тихом месте фразы, завершая *diminuendo*.

Развитие техники. Для того, чтобы хорошо развить двигательные-технические возможности пианиста, надо тренировать не столько пальцы, сколько голову.

У других детей бывает от природы отличная пальцевая беглость, но при этом пальцы двигаются как-то сепаратно, без участия головы. Такая

игра, как правило, становится бессмысленной и обычно не представляет никакой художественной ценности. Когда же заставляешь ученика «проговаривать» каждый звук, пропускать его через сознание и слух, то темп музыки заметно снижается, так как голова пока еще не может работать с той же скоростью, что и пальцы.

У других детей, напротив, существует настолько полная и тесная взаимосвязь пальцев со слуховой сферой и мышлением, что они не могут сыграть ни одного звука, не услышав его предварительно внутренним слухом. А поскольку голова у них также не слишком хорошо натренирована, то и они не могут сразу сыграть в темпе виртуозную музыку. Вот почему в любом случае, важно тренировать «голову». А делается это весьма традиционным способом: надо медленно или в среднем темпе (постепенно, по мере освоения материала, увеличивая его) проучивать технически трудные места до тех пор, пока он не станут получаться нужным образом.

Особо трудные пассажи, где пальцы постоянно путаются и «заплетаются», можно порекомендовать расчленять на достаточно мелкие фразы или интонации, и, последовательно осваивая их в умеренном темпе, делать небольшие остановки между ними, как бы пропуская «отставшую» голову вперед, ибо именно она должна *вести за собой пальцы*, посылая им «команды», а не плестись вслед за ними. Иногда эти остановки делаются с учетом принципа позиционности (по аппликатурному признаку). Можно также расчленять пассажи на такты, если нет других ориентиров.

Умение мысленно «проговаривать» каждый звук позволяет добиваться *хорошей артикуляции* при исполнении быстрой музыки. Особо надо заботиться о качественной, четкой артикуляции при исполнении музыки композиторов, которые еще не знали современных роялей с их тянущимся, певучим звуком, а писали для клавесина, клавикорда. Звук у этих инструментов «острый», «атакующий» и обладает сильной энергетикой. Композиторы, писавшие музыку для подобных инструментов, конечно же, учитывали их свойства (будь они знакомы с современными роялями, то наверняка писали бы по-другому). Поэтому, исполняя эту музыку на фортепиано, необходимо добиваться сохранения заложенной в ней энергии. Нужно заставлять ученика проучивать трудные места в умеренном темпе громким, четким звуком, часто используя штрих *staccato* (или *portamento*). Причем *staccato* - пальцевое, при котором палец делает не два движения (вниз и вверх), а одно – к себе, по касательной задевая клавишу, как бы щипая струну.

Таким же приемом рекомендуется учить этюды на мелкую пальцевую технику и другую «быструю» музыку (например, сочинения Д. Скарлатти или И. С. Баха).

Работая этим способом, следует также постоянно следить за осмысленностью интонаций и выразительностью фразировки.

Существует несколько видов фортепианной техники: крупная, мелкая, на двойные ноты и октавы.

Как показывает практика, наибольшую проблему для многих учащихся составляют именно октавные этюды, потому что мало кто до определенного возраста целенаправленно занимается развитием октавной техники.

Октавы нужно уметь исполнять различными способами в зависимости от контекста: и легкой гибкой кистью, и всем предплечьем (движение от локтя), и даже *legato*. Во всех этих случаях к основному движению надо добавлять и «хватательное» движение пальцами. Этот прием делает попадание на нужные клавиши более точным, особенно при октавных скачках. Любые скачки, а тем более октавные, рекомендуется проучивать с закрытыми глазами в умеренном темпе.

Таким образом, в музыке, как искусстве звуковом, профессионально воспитанный интонационный слух, ориентированный соответствующим образом, играет первостепенную роль. Для достижения звуковой картины, воплощающей художественные, поэтические образы исполняемой музыки, можно и нужно продвигаться самыми различными путями.

Список литературы

1. Лонг М. «За роялем с К. Дебюсси, Г. Форэ, М. Равелем. – М., 2000.
2. Мндоянц А. «Очерки о фортепианном исполнительстве и педагогике». - М., 2005.
3. Смирнов М.А. Воспитание музыканта-исполнителя//Проблемы образования и воспитания в музыкальном вузе. -М.: изд. МГК им. П.И. Чайковского, 1978.