



Методика сочетания технической оснащённости и художественной интерпретации в практике музыкального исполнительства

Аннотация. В статье авторы рассматривают методику, обуславливающую единство художественного и технического в практике музыкального исполнительства. В её основе лежат полифункциональность деятельности обучающегося, работа преподавателя с субъектностью студента, методы технического развития, методы, обеспечивающие адекватное переживание художественного образа и критерии оценки.

Ключевые слова: методика, художественное, техническое, музыкальное исполнительство, критерии и показатели.

Abstract. In this article the authors examine the methodology that makes the unity of artistic and technical practice in musical performance. It is based on multifunctionality activities of the student, the work of the teacher with the student subjectivity, methods technical development, methods to ensure adequate experience of the artistic image and evaluation criteria.

Keywords: technique, artistic, technical, musical performance, criteria and indicators.



ГАО ГЭ,
магистр искусств,
аспирант
Белорусского
государственного
педагогического
университета
имени Максима Танка



**ПОЛЯКОВА Елена
Степановна,**
доктор педагогических
наук, доцент кафедры
фортепиано Белорусского
государственного
педагогического
университета имени
Максима Танка

В современной социокультурной ситуации повышаются требования к личности педагога-музыканта и его профессиональному уровню. Актуальной задачей профессио-

нального образования становится подготовка специалистов, готовых к постоянному самосовершенствованию, творчески активных, позитивно мыслящих, готовых к преобразованию

окружающего мира и собственной личности.

Музыкальное исполнительство, обучение игре на музыкальных инструментах подразумевают высокий уровень



внутренней культуры и художественного воспитания. Игра на фортепиано — комплексный вид сценического искусства, включает в себя не только звуковое воплощение музыки, но и эмоциональное переживание. Поэтому обучение игре на фортепиано по сути представляет собой изучение техники исполнения.

В китайском языке понятие исполнения, игры на инструменте состоит из двух частей — это «янь» и «цзоу». «Цзоу» главным образом обозначает технический аспект игры на инструменте — умение «перебирать клавиши». «Янь» означает «исполнять» — умение донести высочайшее исполнительское мастерство до зрителя. Можно говорить о том, что «цзоу» — это односторонний аспект исполнительского искусства, в то время как «янь» является комплексом. Эти два понятия находятся в состоянии диалектической взаимосвязи, из которой нельзя отделить ни одной составляющей.

Пианист создаёт произведение второй раз после того, как оно уже написано композитором. Исполнитель — это неотъемлемый «мост» между композитором и слушателями. Овладение хорошей фортепианной техникой является обязательным, но это не окончательная цель обучения фортепианному искусству. Техника — только одно из средств, она существует ради музыки, и конечной целью повышения технического мастерства является хорошее художественное исполнение. При этом всегда остаётся вопрос, каким образом использовать технику для лучшей передачи содержания, так как без хорошей

техники игры на инструменте невозможно качественное исполнение. Однако если отсутствует ясное музыкальное содержание, то обучение технике становится просто разминкой для пальцев.

Правильное владение техникой игры на фортепиано неразрывно связано с качеством исполнения: только при условии упорного труда в ситуации диалектической связи технического мастерства и художественной выразительности можно добиться максимального успеха при минимальной затрате сил.

На начальном этапе обучение игре на фортепиано должно быть последовательным, не нужно стремиться к быстрому успеху. Известный китайский преподаватель игры на фортепиано профессор Чжоу Гуанчжэнь в 2004 г. на семинаре для специалистов-преподавателей игры на фортепиано в высших учебных учреждениях отметил: «В наше время все изучающие игру на фортепиано хотят играть великие произведения, многие студенты средних школ при академиях музыки уже изучали все самые сложные произведения. Формально это кажется замечательным, но поскольку при изучении игнорировались основы игры на инструменте, постольку существует ещё много пробелов в базовых навыках молодых пианистов. Хотя технический уровень повышается, но им по-прежнему не хватает понимания музыки, эти недостатки обнаружатся после поступления в университет, и тогда придётся заняться их исправлением» [3].

Необходимо, используя правильную методику, неуклонно и последовательно улучшать технику исполнения, также следует

заниматься внимательным анализом произведения, уделять внимание музыкальной выразительности. Только при условии синтеза техники исполнения и выразительности музыкальное произведение будет звучать идеально.

Рассмотрим сейчас сущность предлагаемой нами методики, основанной на единстве художественного и технического и позволяющей более успешно реализовать этот принцип музыкальной педагогики в реальном музыкально-образовательном процессе.

Понятие *метод* в наиболее широком значении есть способ достижения цели, совокупность приёмов, правил и норм познания и действия, основная функция которого заключается в организации и регуляции музыкальной деятельности. *Методика* является процессом и результатом регулярной и последовательной интерпретации основополагающих теоретико-методологических положений в конкретных педагогических ситуациях [5]. Методика основана на принципе единства технического и художественного в фортепианном обучении. Сущность её опирается на следующие теоретические основания:

1. В основу методики положена полифункциональность деятельности обучающегося пианиста. Основные и сервисные виды учебно-музыкальной деятельности обеспечивают её полифункциональность. Так, деятельность по овладению техническими приёмами фортепианной игры решает проблему реализации технического совершенства исполнения на фортепиано. Художественность исполнения учащегося-пианиста



интегрируется с техническим совершенством игры и обеспечивается рядом методов и приёмов работы над звукоизвлечением, образностью исполнения, содержательностью и смыслообработанием в том или ином музыкальном материале [4].

2. Методика обеспечивает интенсификацию становления исполнительского потенциала будущего пианиста: работу преподавателя с субъектностью обучающегося на основе сочетания субъекта восприятия, субъекта отношения и субъекта деятельности, использование механизма интерпретации, выбор индивидуальной траектории обучения фортепианному исполнительству.

Разработанный *методический комплекс* обеспечивает успешное развитие технических и художественных навыков музыканта. Методический комплекс строится на универсальном алгоритме, который предлагает последовательную, постепенно усложняющуюся цепочку упражнений на определённый вид техники, выстроенную с учётом психофизиологических, возрастных и индивидуальных особенностей каждого обучающегося, где гармонично сочетаются тренировочный и художественный музыкальный материал. Эти серии упражнений предполагают обращение к основным позициям субъектности обучающегося-пианиста: к нему как субъекту восприятия, субъекту отношения и субъекту деятельности.

Обращение к обучающемуся как *субъекту восприятия* предполагает сначала знакомство с упражнением (обучающийся либо проигрывает его, либо прослушивает), затем его музыка-

ведческий анализ, далее операциональный анализ с точки зрения техники выполнения и последующий анализ педагогических задач и трудностей, наконец, поиски интонационного смысла упражнения.

Обучающийся как *субъект отношения* должен проявить нужные эмоциональные состояния в процессе работы как над отдельными упражнениями, так и над объёмными музыкальными произведениями: на этапе знакомства — неожиданность, интерес, любознательность; на этапе работы над текстом — активность, увлечённость, удовольствие, стремление к совершенству, ответственность, сомнение; на этапе отчётного или концертного исполнения — чувство успеха, радости, победы над музыкальным материалом. Упражнения как раз призваны обеспечить необходимое эмоциональное отношение к исполняемому музыкальным фрагментам или произведениям.

Обращение к обучающемуся как *субъекту деятельности* предполагает операционализацию всех музыкально-исполнительских навыков, ответственность в преодолении технических исполнительских трудностей, создание варианта собственной художественной интерпретации, работу над звукотворческой волей, артистизмом и т. д. Особое значение для индивидуального обучения фортепианной игре имеют творческие задания, специально разработанные для обучающихся-пианистов разного уровня подготовленности.

Методика включает в себя две группы методов:

1. *Методы технического развития обучающегося-пианиста.*

В ходе нашего исследования было сделано предположение, что если выявить для определённого возраста и индивидуальных особенностей обучающегося комплекс технических упражнений, к каждому из которых параллельно подобрать посильный музыкальный репертуар, где бы встречались отрабатываемые в упражнениях моменты, то развитие пианистических навыков может заметно оптимизироваться. При этом параллельно у обучающихся усиливается мотивация к работе над совершенствованием своего игрового аппарата. Моторно-двигательные функции при правильной организации работы легко поддаются формированию и развитию в детском возрасте, так как костно-мышечная система пластична и обладает естественной приспособляемостью к определённым игровым движениям. Но практика работы со взрослыми учениками показывает, что подготовка абитуриентов, поступающих на музыкальные факультеты университетов не всегда соответствует необходимому уровню. Возможна и необходима специальная работа по коррективке игрового аппарата обучающихся на начальном этапе, когда не успели закрепиться ошибочные установки, но гораздо сложнее коррективка игрового аппарата взрослого человека, с чем часто приходится сталкиваться преподавателю вуза. Система предложенных упражнений как бы «возвращает» обучающегося взрослого к начальным этапам его образования, чтобы пройти их ускоренными темпами и скорректировать недостатки.

В методике, предлагаемой нами, использованы следующие



общеизвестные методы: метод эскизного разучивания, метод подражания, медленного разучивания, метод ритмических вариантов, динамических вариантов, штриховых вариантов, метод группировки, метод «набора нот», приёмы работы над скачками, октавами, аккордами, двойными нотами и т. д.

2. Методы, обеспечивающие адекватное переживание художественного образа музыкального произведения.

От музыканта требуется изрядная подготовка для решения исполнительских проблем, далеко выходящая за пределы рутинных занятий и привычной технической муштры. Текст при всей ёмкости и важности заключённой в нём информации не существует сам по себе, а погружён в неразрывно связанные и раскрывающиеся вместе с ним структуры — *подтекст* и *надтекст*. Основная задача при разучивании музыкального произведения заключается в раскрытии при помощи музыкального исполнительства основного художественного смысла через прочтение всех слоёв нотного текста.

При этом следует иметь в виду, что *подтекст* в данной ситуации выступает как умение использовать в творческих целях многие факторы: личностный опыт исполняющего музыку, его жизненные впечатления, эмоции, пробуждение необходимых ассоциаций, осознание жизненного материала, *втянутого* композитором в произведение, и т. д. Возможность полноценного прочтения содержания художественного произведения тесно связана с богатством, яркостью накопленных эстетических впечатлений, эмоцио-

нальным и жизненным опытом и, что важно подчеркнуть, наличием специальных знаний. Ведь для того чтобы по достоинству оценить замысел композитора, надо понять, как сделана музыка, быть не только теоретически образованным, но и владеть хотя бы элементарными представлениями о законах композиции. Адекватность переживания музыкального образа обеспечивается богатым жизненным и музыкальным опытом, отсюда следует, что расширение музыкально-слуховых представлений является важным моментом в обучении. Для этого можно использовать давно известные методы чтения с листа и эскизного разучивания. Кроме того, следует знакомить обучающихся с жизненным и творческим путём композитора, историей создания музыкального произведения, историческим контекстом и т. д.

Также в методику включены как не очень широко распространённые, так и известные методы: метод эмоционального дирижирования, метод словесных пояснений, метод эмоционально-волевого воздействия, метод подражания, метод параллельного исполнения, метод предупреждающих сигналов, метод графической коррекции, метод подсознательного воздействия информации (зрительной, слуховой, тактильной), метод «подсознательное через сознательное».

Как можно заметить, некоторые методы включаются как в первую, так и во вторую группу. Это объясняется многофункциональностью методов фортепианного обучения как таковых и, в частности, методов эскизного разучивания и подража-

ния, которые успешно работают на техническое развитие обучающегося (способствуют расширению исполнительского опыта, копированию технических приёмов, манеры исполнения и т. д.). Однако не менее успешно использование таких методов для обеспечения высокого уровня передачи художественного образа. Например, эскизное разучивание позволяет ярче осмыслить стиль композитора, так как предполагает знакомство не с одним произведением автора, а с несколькими; метод подражания также позитивен для художественного аспекта исполнительской деятельности, когда обучающийся может перенять отношение к исполняемому произведению от своего преподавателя или известного исполнителя.

Предложенная методика может использоваться на всех этапах обучения игре на фортепиано. Отдельные её теоретические позиции должны включаться в программу обучения и, проведённые через цели, задачи, методы и результаты, обеспечивать практическую реализацию принципа единства художественного и технического в инструментальном обучении.

Критериями, по которым оценивалась исполнительская программа обучающихся, являлись *техническое совершенство* в передаче различных видов фортепианной техники (показателями этого критерия являются: крупная техника, мелкая техника, техника звукоизвлечения — туше, техника тембральной игры и т. д.) и точная, адекватная авторскому замыслу *передача художественного образа* (его показатели — художественно-



смысловая целостность, соразмерность, выразительность и эмоционально-интонационная содержательность в исполнении обучающимся музыкального произведения) [2].

Опишем различные уровни развития этих параметров.

• Техническое совершенство:

- *низкий уровень* — все виды техники развиты недостаточно: не исполняются в нужном темпе пассажи, резко снижается темп в трудных местах, если темп и сохранён, то часто срываются пассажи, плохое качество звука в пассажах на все виды техники;

- *средний уровень* — не все виды техники развиты достаточно хорошо, некоторые виды требуют серьёзной, вдумчивой технической работы с помощью методов и приёмов, специально разработанных для того или иного вида техники (в соответствии с индивидуальными параметрами исполнения ученика);

- *высокий уровень* — все виды техники достаточно развиты для того, чтобы обучающийся справился с необходимой программой по фортепиано, могут быть отдельные технические недочёты, которые легко исправляются [1].

Как пример покажем различные уровни такого показателя, как техника звукоизвлечения (туше):

- *низкий уровень* — плохое качество звукоизвлечения («пёстрый звук» — один громче, другой тише, один полётный, обертоновый, а другой безобертоновый, один стучащий, а другой мягкий);

- *средний уровень* — техника туше присутствует, но не всегда проявляется в игре: требуется

постоянное напоминание о качестве звука, навык есть, но не хватает звукотворческой воли, чтобы его выполнить;

- *высокий уровень* — техника звукоизвлечения достаточно развита, обучающийся справляется с исполнительской программой, отдельные недочёты в развитии техники звукоизвлечения легко исправляются.

• Точная передача художественного образа:

- *низкий уровень* — особенности передачи музыкального языка исполнителя не соответствуют сущности художественного образа: не хватает качественного звукоизвлечения, использования различных видов техники, осмысления художественного образа;

- *средний уровень* — образ передаётся, но не совсем точно, плохо осмысливается;

- *высокий уровень* — художественный образ передан точно (может быть и не всегда на высоком творческом уровне), обучающийся точно понимает сущность образа и необходимые приёмы и методы, которые помогают его адекватной передаче.

По показателю соразмерности это выглядит следующим образом:

- *низкий уровень* — соразмерность как эстетическая категория нарушается во всех аспектах музыкального языка (мелодия, гармония, динамика, агогика, форма, темп и т. д.);

- *средний уровень* — иногда ситуационно нарушается соразмерность: особенно заметно отсутствие чувства меры, проявляющееся в вычурности интонации, гиперболизации агогики, динамики и пр.;

- *высокий уровень* — обучающийся точно понимает сущ-

ность художественного образа и обладает навыком точного применения музыкального языка, средств музыкальной выразительности, которые помогают его адекватной передаче в процессе интерпретации музыкального произведения [1].

Итак, рассмотренная методика сочетания технической оснащённости и художественной интерпретации в практике музыкального исполнительства позволяет достичь единства художественного и технического при звуковом воплощении обучающимся-пианистом музыкального образа и повысить качество музыкально-исполнительской деятельности обучающихся.

Список использованных источников

1. Гао, Гэ. Теория и практика реализации принципа единства художественного и технического в развитии учащегося-пианиста: монография / Гэ Гао. — Минск: ИВЦ Минфина, 2016. — 97 с.
2. Григорьева, О. Н. Критерии развитости музыкально-эстетического вкуса младшего школьника / О. Н. Григорьева // Музыкальное и театральное искусство: проблемы выкладки. — 2008. — № 2 (24). — С. 34—38.
3. Материалы семинара для специалистов-преподавателей игры на фортепиано в высших учебных заведениях, 2004 (рукопись).
4. Полякова, Е. С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография / Е. С. Полякова. — Минск: ИВЦ Минфина, 2009. — 542 с.
5. Цыпин, Г. М. Диссертационное исследование в области музыкальной культуры и педагогики (проблемы содержания, формы, языка и стиля) / Г. М. Цыпин; Тамб. гос. муз.-пед. им. С. В. Рахманинова. — Тамбов: ТГМПИ, 2005. — 337 с.

Поступила 30.01.2017