

ПРИДНЕСТРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

им. Т.Г. ШЕВЧЕНКО

Институт государственного управления, права и социально-
гуманитарных наук

Кафедра музыкального образования

**ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ.
ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ АКТИВНОСТИ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

Учебное пособие

Тирасполь
2021

УДК 786.2.071.2 (075.8)

ББК Щ315.42-713я73

P17

Составитель:

С.А. Поронок, кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования ИГУП и СГН, ПГУ им. Т.Г. Шевченко

Рецензенты:

Л.И. Бурдиян, кандидат социологических наук, профессор кафедры музыкального образования ИГУП и СГН, ПГУ им. Т.Г. Шевченко

Е.Ю. Самбриш, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки ГОУ ВПО «ПГИИ им. А.Г. Рубинштейна»

P17

Основы развития фортепианной техники. Формирование музыкально-исполнительской активности концертмейстера: учебное пособие / составитель С. А. Поронок. – Тирасполь, 2021. – 104 с. – [Электронное издание].

Учебное пособие посвящено проблеме формирования исполнительской активности концертмейстера в современных музыкально-образовательных учреждениях. Рассмотрены критерии современного подхода к стимулированию исполнительской техники концертмейстера в аспекте реализации психолого-педагогических условий. Представлены специальные методы, способствующие развитию моторики будущих педагогов-пианистов, совершенствованию музыкально-исполнительской деятельности концертмейстера посредством практических упражнений.

Учебное пособие адресовано студентам, обучающимся по направлению подготовки «Педагогическое образование», профилю «Музыкальное образование». Рекомендуются к использованию в практической профессиональной деятельности педагогами инструментальных классов музыкально-педагогических отделений, концертмейстерами в условиях дополнительного музыкального образования – детских музыкальных школах, школах искусств, музыкальных студиях.

УДК 786.2071.2 (075.8)

ББК Щ315.42-713я73

Рекомендовано Научно-методическим советом ПГУ им. Т.Г. Шевченко

© С.А. Поронок, составление, 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ АКТИВНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА	15
1.1. Концертмейстерское искусство в системе музыкально-эстетического воспитания	15
1.2. Психофизиологические компоненты исполнительского аппарата пианиста-концертмейстера	18
1.3. Фортепианная техника: сущность понятия и ее разновидности	24
ГЛАВА 2. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ	34
2.1. Психологические аспекты исполнительской деятельности	34
2.2. Современные проблемы формирования музыкально-исполнительской активности концертмейстера	38
2.3. Анализ исполнительских ошибок в концертмейстерском классе	42
2.4. Методы, стимулирующие развитие моторики будущих пианистов-концертмейстеров	51
ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО РАЗВИТИЮ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА	56
3.1. Рекомендации по устранению технических недостатков в музыкально-исполнительской деятельности аккомпаниатора	56
3.2. Упражнения, способствующие совершенствованию исполнительской активности концертмейстера	61
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	74
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	77
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Примерный исполнительский репертуар в концертмейстерском классе	80
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Упражнения для обретения уверенной фортепианной техники	84

ВВЕДЕНИЕ

Исполнительская деятельность концертмейстера является исключительно значимой частью творческой работы в современных музыкально-образовательных учреждениях.

Важную роль представляют психологический, философский, эстетический и культурологический аспекты концертмейстерской деятельности. Именно они оказывают значительное влияние на музыкальное мышление аккомпаниатора, его воображение, музыкальную память, эстетическую и нравственную составляющие мировоззрения музыканта-исполнителя, формирование его художественной культуры.

Безусловно, одним из главных качеств, которым непременно должен обладать компетентный концертмейстер – это исполнительская интуиция, связанная с нестандартностью мышления в формировании ансамблевого мастерства, выбором стратегии совместного исполнения музыкального произведения и креативных решений в музыкально-исполнительской практике.

В свою очередь, аккомпаниатор должен быть наделен исполнительской чуткостью и мобильностью, от которых зависит художественное качество и целостность ансамбля. Все это формирует исполнительскую интерпретацию концертмейстера, содержащую определенную исполнительскую концепцию, способствующую реализации конкретного художественного замысла авторов музыкальных произведений разных эпох и стилей.

Однако важнейшим условием формирования исполнительской активности концертмейстера является профессиональное владение инструментом. При этом одним из главных критериев профессионального

мастерства концертмейстера-пианиста выступает обладание необходимым комплексом технических навыков и умений. Помимо этого концертмейстер должен знать штриховую и артикуляционную специфику струнных, народных, духовых инструментов. Ведь звуковое и штриховое единство – одна из приоритетных задач ансамблевого исполнительства.

Своевременное и целенаправленное совершенствование пианистических способностей концертмейстера в целях его профессионального становления является одной из важнейших сторон комплексного развития всего технического арсенала. Приобретение техники движений непосредственно связано с развитием физических и психических свойств. Здесь же необходимы такие компоненты музыкального развития, как образность мышления, глубина переживания, ощущение четкого пульса музыкального полотна и, безусловно, слуховое развитие. В свою очередь, скудное проявление этих сторон часто служит причиной несовершенства и ограниченности технического оснащения концертмейстера, что неизбежно приводит к невыразительности и «бесцветности» в звуковом отношении.

В современной педагогической практике существует ряд примеров, когда слабое понимание музыкального образа является причиной, как звуковой бледности, так и технической неточности аккомпаниатора. У многих концертмейстеров присутствует тяжеловесность в исполнении, недостаточная метрическая точность, слабая техническая подвижность, вызывающие статичность и раздробленность в воспроизведении разностилевых, разножанровых сочинений.

К сожалению, начинающие концертмейстеры уделяют недостаточное внимание целенаправленной работе над концентрацией

внимания, совершенствованием навыков читки с листа, транспонированию камерно-инструментального и вокального репертуара. В итоге данные пробелы в исполнительской подготовке обучающихся порождают двигательную вялость, несобранность, соответственно, некачественное изложение музыкального материала, отсутствие ансамблевого единства. Все эти недостатки технического развития значительно затрудняют формирование исполнительского потенциала концертмейстера для осуществления дальнейшей профессиональной деятельности.

На сегодняшний день существует достаточно большое число научных работ отечественных авторов, посвященных изучению различных аспектов концертмейстерской деятельности с освещением проблем чтения с листа и транспонирования, определением специфики взаимодействия с различными солистами; наличием практических рекомендаций по исполнению конкретного концертного репертуара.

Рассмотрим психологическую составляющую концертмейстерской работы (И.А. Бутова, В.Д. Калинина, О.Я. Коробова, Е.А. Островская, Д.И. Варламов).

Существует ряд научных исследований (В.Л. Бабюк, Н.М. Крючкова, А.Н. Люблинский, В.И. Чачава, Е.М. Шендерович, Л.Л. Яновская), посвященных ключевым вопросам концертмейстерской деятельности и искусству аккомпанемента в целом.

Р.М. Шамаева указывает на значимость психологического, философского, эстетического и культурологического аспектов, играющих важную роль в творческом становлении концертмейстера. Автор подчеркивает огромное влияние данных аспектов на развитие музыкального мышления, воображения, памяти и формирование

эстетической и нравственной сторон мировоззрения музыканта-исполнителя [25].

По справедливому мнению автора, концертмейстерство, – особо значимый в культурно-ценностном смысле вид музыкального исполнительства, занимает важное место в системе нравственного воспитания [Там же]. Убеждены, что эффективность воспитательной роли концертмейстерской деятельности, а также направленность ее социального воздействия являются важными критериями, определяющими общественную значимость концертмейстерского искусства в целом и его место в системе духовно-культурных ценностей современного общества.

Например, в работах В.Л. Живова, Е.И. Кубанцевой содержится научно-методический анализ вокальных сочинений русских композиторов, а также описаны полезные рекомендации концертмейстерам, работающим с вокалистами. Важно отметить, что все авторы научных исследований в области концертмейстерского искусства ставят своей задачей помочь работе молодого концертмейстера над воплощением художественных образов произведений, наметить возможные варианты их исполнительских трактовок [10;12].

К.А. Виноградов указывает на концертмейстера как на музыкального единомышленника педагога в исполнительском классе; с другой стороны, друга, наставника и своего рода тренера для солиста. Авторитет концертмейстера подтверждается арсеналом солидных знаний, постоянной творческой собранностью, волей, бескомпромиссностью художественных требований, настойчивостью и ответственностью в достижении необходимых художественных результатов при совместной

работе с солистами, в собственном музыкально-исполнительском совершенствовании [7].

В.Л. Бабюк утверждает, что одной из основных отличительных черт отечественной концертмейстерской школы является тесное, партнерское сотрудничество концертмейстера с солистом, при котором происходит активное участие в создании интерпретации музыкального сочинения. Автор подчеркивает, что в учебном процессе концертмейстер является, по сути, вторым педагогом-наставником, способствующим формированию будущего музыканта-профессионала [4].

Мы считаем, что эта педагогическая сторона концертмейстерской работы требует от пианиста, помимо практического концертмейстерского опыта, ряда специфических навыков и знаний из области смежных исполнительских искусств, а также педагогического чутья и такта. Из этого следует, что в деятельности концертмейстера объединяются творческие, педагогические и психологические функции, которые невозможно отделить друг от друга в концертных ситуациях.

Проблемам формирования фортепианной техники посвящено множество исследований известных психологов и методистов, труды которых были изучены в процессе работы над заявленной темой.

А.Л. Готсдинер в своем труде «Музыкальная психология» дает анализ основных психических процессов и состояний личности во время исполнения, сочинения и обучения музыке, затрагивая психомоторику музыкального исполнителя. Здесь же освещены вопросы предконцертного волнения, а также лечебное воздействие музыки, стимулирующее повышение производительности труда [9].

Автор учебного пособия «Психология музыкальной деятельности» Г.М. Цыпин раскрывает основные категории и понятия психологии музыкального образования. Освещает проблемы формирования художественно-образного мышления, систематизирует методы обучения, стимулирующие творческий и технический потенциал учащихся-музыкантов [22].

Б.М. Теплов в работе «Психология музыкальных способностей» придает важное значение психологическому анализу феномена музыкальности как единства эмоциональной отзывчивости на музыку и совокупности отдельных музыкальных способностей [19].

В.И. Петрушин в «Музыкальной психологии» раскрывает специфику музыкальной деятельности и особенности личности музыканта, выявляя закономерности функционирования музыкально-психологических процессов, а также рекомендует приемы эмоционально-волевой регуляции при подготовке к концертному выступлению [17].

Выдающийся педагог Г.Г. Нейгауз, труды которого сыграли важную роль в изучении музыкального воспитания, в своей работе «Об искусстве фортепианной игры» считал, что для достижения технического мастерства необходимо использовать все имеющиеся природные анатомические двигательные возможности. Автором сформированы характеристики различным видам фортепианной техники и некоторые упражнения для их развития [15].

Изучением фортепианной техники занимался заслуженный отечественный педагог Е.М. Тимакин. В своей работе «Воспитание пианиста» в разделе «Развитие техники» он указывает на тесную взаимосвязь музыкального и технического развития. «В работе над

техники, – по мнению автора, – требуются ... яркость образных представлений, ощущение живого пульса, движение музыкальной ткани, а также слуховое развитие» [20, с. 89]. Педагог-пианист полагает, что техническим навыкам необходимо обучать с самых ранних лет, т.е. на начальном этапе обучения. В связи с этим он разработал ряд вспомогательных упражнений для развития мелкой техники с музыкальными примерами из известных произведений русской и зарубежной классики.

Мастер отечественной фортепианной школы Л.Н. Оборин под техникой понимает все средства, с помощью которых исполнитель может передать замысел композитора. В своей статье «О некоторых принципах фортепианной техники» автор уделяет внимание значению пальцевой техники и техническим задачам, связанным с ее развитием. Рассматривается необходимость развития психофизической свободы при игре на фортепиано и проблема постановки рук. По мнению Л.Н. Оборина, техническая безупречность имеет в своей основе не столько физическое, сколько психическое развитие [16].

Педагог-пианист А.П. Шапов известен как крупный отечественный методист и теоретик пианизма. В своем труде «Некоторые вопросы фортепианной техники» автор классифицирует приемы звукоизвлечения, подробно их описывает, дает практические ценные замечания. А.П. Шапов убежденно и последовательно доказывает необходимость систематического воспитания пианистического мастерства, изучения, познания и специального развития двигательной-звуковой сферы, составляющей важнейшую неотъемлемую часть искусства пианиста [29].

Неоценимый вклад в развитие фортепианного исполнительства внесли известные педагоги-методисты и теоретики пианизма Н.И. Голубовская, Г.М. Коган, Е.Я. Либерман, А.В. Малинковская, Б.Е. Милич, С.Е. Фейнберг и др.

Помимо исполнительской деятельности концертмейстера, важно выделить его полифункциональность в современном музыкальном образовании. Однако кроме педагогической и организаторской направленности его профессиональной деятельности, отметим исследовательский компонент в работе концертмейстера как немаловажный фактор профессиональной успешности и собственно исполнительской активности.

Л.Н. Пичугина выявила, что исследовательский подход проявляется в работе начинающих концертмейстеров над изучением исполняемого произведения:

– в рассмотрении особенностей исторического периода, в котором творили авторы, окружавшей их культурной жизни, повлиявшей на художественное становление;

– в умении ориентироваться в незнакомом материале, вникнуть в закодированный в музыкальном тексте смысл, содержание;

– в выявлении закономерностей строения, стилевых особенностей художественного произведения;

– в анализе музыкально-смыслового эмоционально-образного содержания, при котором музыкант-исполнитель прибегает к операциям, характерным для исследовательской деятельности ученого: анализу, то есть расчленению музыкального материала на отдельные элементы,

сохраняющие все его признаки; синтезу, выстраиванию целостной музыкальной картины [18].

Здесь же важно выделить построение интерпретаторской концепции, исполнительской гипотезы, реализуемой в музыкальном исполнении; и поиск исполнительских средств и приемов, позволяющих наиболее полно раскрыть художественный замысел музыкального сочинения, реализовать свою творческую исполнительскую интерпретацию в сравнении с другими интерпретациями.

Анализируя вышеизложенное, можно заключить следующее. Исследовательская направленность деятельности начинающих концертмейстеров выражается в том, что в процессе изучения, освоения музыкального произведения и подготовки к реализации исполнительского замысла, в процессе работы с субъектами музыкально-творческой деятельности в условиях педагогической практики, концертмейстер должен не только вникнуть в художественно-смысловое содержание произведения, но и самостоятельно смоделировать пути достижения желаемого воздействия музыки на слушателей и исполнителей.

При этом важно обратить внимание на то, что при изучении музыкальных произведений различных стилей и жанров концертмейстеру необходимо помнить о таких элементах исполнительства, как фактура, аппликатура, штрихи, применение пианистических приемов, необходимых составляющих профессионального мастерства.

В.И. Чачава выделял главную черту профессионального мастерства концертмейстера – способность воздействовать на аудиторию путем передачи внутреннего содержания художественного образа методом сценического перевоплощения [24]. Однако отметим, что методом

сценического перевоплощения владеют лишь эмоционально одаренные личности.

Таким образом, изучение вопросов концертмейстерской деятельности как вида музыкально-исполнительского искусства входит в спектр актуальных проблем современной музыкальной педагогики. В связи с этим, представленные аспекты специфики профессиональной деятельности концертмейстера в сфере музыкального образования усиливают необходимость дальнейших исследований в этом направлении и активизации творческих подходов.

Резюмируя анализ представленной литературы по данной теме, мы пришли к выводу, что в трудах перечисленных авторов содержится ценная научно-методическая информация, как для педагогического сообщества, так и для обучающихся в исполнительских классах музыкально-педагогических вузов.

Однако лишь целенаправленное и многоуровневое развитие исполнительского мастерства концертмейстера сможет обеспечить необходимые психолого-педагогические условия, при которых технический аппарат пианиста будет способен максимально эффективно выполнять необходимые художественные задачи, стимулирующие реализацию его профессиональных качеств и функций.

Цель работы: разработать системно-профессиональный подход к методике развития фортепианной техники концертмейстера.

Для достижения поставленной цели были определены следующие **задачи:**

1. На основании исследования психолого-педагогической, научно-методической литературы по фортепианному исполнительству, а

также собственного многолетнего исполнительского опыта, представить основные положения системно-профессионального подхода в развитии фортепианной техники концертмейстера.

2. Выявить основные трудности в развитии музыкально-исполнительской активности концертмейстера.

3. Разработать методические рекомендации по развитию фортепианной техники пианиста-концертмейстера как фактора формирования его исполнительской активности.

4. Представить практический материал (задания, упражнения), соответствующий реализации системно-профессионального подхода в развитии фортепианной техники концертмейстера.

В данном пособии автором предпринята попытка выявить и проанализировать специфику работы концертмейстера в сфере современного музыкального образования.

Для достижения поставленной цели использованы следующие **методы:**

– изучение психолого-педагогической, научно-методической литературы по проблемам формирования исполнительской техники концертмейстера;

– анализ и обобщение передового педагогического опыта в области концертмейстерского искусства;

– систематизация личного профессионального (исполнительского, научно-педагогического) опыта автора учебного пособия в вузе;

– педагогическое наблюдение за процессом профессиональной деятельности концертмейстера в исполнительском классе (кафедра музыкального образования ПГУ).

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ АКТИВНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

1.1. Концертмейстерское искусство в системе музыкально-эстетического воспитания

Изучая вопросы концертмейстерского творчества в философско-эстетическом аспекте, можно выделить его как центральное понятие эстетики исполнительского искусства. Понятие концертмейстерство как таковое включает в себе своеобразие артистического исполнения, индивидуальную трактовку авторского замысла, связанное с его уникальным переосмыслением, и выступающего особым художественным процессом как самостоятельное творческое явление.

В системе нравственного и эстетического воспитания концертмейстерство занимает значимое место. Оно способствует формированию у исполнителя и слушателя эстетического вкуса и эстетической культуры, эстетического восприятия и собственно эстетического чувства. Эффективность воспитательной роли концертмейстерской деятельности, а также направленность и характер ее социального воздействия представляются важнейшими критериями, определяющими общественную значимость аккомпаниаторского искусства и его место в системе духовно-культурных ценностей.

Исследование воспитательного аспекта концертмейстерства имеет глубокую историю, однако меняющиеся условия формирования музыкального искусства, развитие средств музыкального воздействия и, как следствие, происходящие изменения в музыкальном сознании современного человека

требуют все большего внимания к изучению этой проблемы.

Актуальным в настоящее время является вопрос представителей музыкально-эстетической среды, для чего нужно концертмейстерское искусство?

Многие ошибочно полагают, что основная цель концертмейстерства – доставлять слушателям эстетическое наслаждение красотой исполнительства, интеллектуальным началом, особой эмоциональностью. Следовательно, и задачу эстетического воспитания видят в том, чтобы научить человека получать удовольствие от него (*гедонистическая функция искусства - наслаждение*). Однако ограничиваться этим будет неправильно. Поскольку цель концертмейстерской деятельности гораздо значительнее и глубже – формирование духовно-нравственной личности. Ведь эстетическое воспитание не может сводиться только к формированию хорошего вкуса, оно должно развивать нравы и высшие ценности.

Безусловно, эстетика – наука о прекрасном, главной проблемой которой является исследование природы прекрасного и его специфической сущности. Однако эстетика не просто «наука об искусстве», а наука о сущности и наиболее общих законах художественного творчества, в том числе и концертмейстерского, поскольку искусство в целом концентрирует в себе общечеловеческие философские ценности.

Объективной потребностью музыкально-научного сообщества на современном этапе развития теории музыкально-эстетического воспитания в образовательном процессе, становится познание вопросов, связанных с поиском психолого-педагогических подходов и творческих путей формирования личности. Актуальным является решение проблемы восприятия слушателем музыкального сочинения и собственно «вхождения» в его

сознание эмоционально-образной сферы, драматургии произведения, как достояния его личного опыта и последующего влияния на личность.

Решение этой проблемы музыкальной эстетики непосредственно соприкасается с вопросами формирования духовного мира обучающегося в процессе взаимодействия с концертмейстерским творчеством. В связи с этим, в последнее время наиболее активно исследуется проблема места и роли концертмейстера в формировании духовного мира личности, поскольку в процессе общения с музыкальными произведениями разных жанров и стилей формируется эстетическое сознание личности, которое в свою очередь находится в определенной взаимосвязи со всеми гранями духовного мира человека.

Таким образом, целенаправленное использование воспитательной силы концертмейстерского мастерства заключается в том, чтобы способствовать всестороннему и гармоничному развитию личности, обогащать ее духовное начало.

В философской литературе собственно духовный мир рассматривается как синтез рациональной (Г. Гегель), эмоционально-чувственной (Б. Спиноза) и волевой сфер (А. Шопенгауэр). В свою очередь, искусство концертмейстера направлено на то, чтобы помочь солисту-исполнителю в образно-эмоциональной форме выразить свое понимание драматургии музыкального произведения. Так, при совместном музыкальном исполнении необходимо в одинаковой степени умение увлечься замыслом партнера, понять его художественные намерения и стремления, испытывать во время исполнения творческое сопереживание, создавая атмосферу сотрудничества, сотворчества.

Заключая вышесказанное, можно утверждать, что концертмейстерское искусство, воплощающее высокие идеи духовно-нравственного воспитания,

способно влиять на все сферы внутреннего мира слушателя, формируя нравственно-ориентированную, гуманизированную личность.

1.2. Психофизиологические компоненты исполнительского аппарата пианиста-концертмейстера

В контексте данного исследования можно утверждать, что концертмейстерство – это особо значимый в культурно-ценностном смысле вид музыкального исполнительства. Рассматривая специфические особенности музыкального исполнительства, ведущие педагоги-музыканты отечественных исполнительских школ отводят особую роль личности концертмейстера как интерпретатору музыкального сочинения в соответствии с психофизиологическими аспектами его аппарата.

В концертмейстерском исполнительстве существуют несколько уровней реализации художественного замысла:

- усвоение смысла отдельных мелодий и интонаций путем осознания и раскрытия их семантического значения;
- переход от семантической конкретизации к идейно-художественному обобщению;
- оформление определенного художественного замысла композитора.

При этом сложность аккомпаниаторской деятельности обуславливается ее особой полифункциональностью (психофизиологические аспекты, исследовательский компонент, рефлексия и др.). Концертмейстер создает собственную трактовку композиторского сочинения, отбирает вариант определенного звукового воплощения этой интерпретации, доносит до слушательской аудитории художественное содержание музыкального

произведения, наконец, увлекает и заинтересовывает (как солиста, так и слушателя) своим искусством. В этой цепи творческой реализации авторского замысла аккомпаниатор является одновременно и декламатором идей, и актером, и режиссером исполнения, активно транслируя психофизиологические основы собственной художественной техники.

В данном пособии мы будем рассматривать концертмейстерство как феномен музыкально-творческой деятельности, поскольку концертмейстерское исполнительство является важнейшим видом практической деятельности музыканта. При этом личность аккомпаниатора позиционируется нами как сущность человека, способного создавать собственную исполнительскую интерпретацию музыкального произведения, максимально развивающего творческую самостоятельность, актуализируя прошлый инструментально-исполнительский опыт и аккумулируя передовые психолого-педагогические исследования, формируя ассоциативные связи музыкального мышления.

Творческий процесс в деятельности концертмейстера – это движение от замысла музыкального произведения к его художественному воплощению. В свою очередь, реализация творческого замысла органично связана с активным совместным поиском с солистом, проявляющийся в раскрытии, корректировке и уточнении художественного образа конкретного произведения.

Таким образом, специфика концертмейстерского мастерства заключается в умении и возможности перевоплощения драматургии музыкальной формы произведения с привлечением собственной трактовки исполняемого сочинения и формирования эмоционально-образной интерпретации музыкального текста автора в неразрывном единстве с психофизиологическими особенностями аппарата.

Проблемы фортепианного исполнительства в современном музыкальном образовании предусматривают развитие фортепианной техники в комплексе взаимодействия различных сторон исполнительского аппарата пианиста.

Предлагаем рассмотреть фортепианную технику в широком смысле, во взаимосвязи всех существующих видов фортепианного изложения с психофизиологическими компонентами аппарата. Считаем невозможным донести все исполнительские детали, связанные с беглостью пальцев, чистотой звукоизвлечения при быстрых темпах, обособленно от всего комплекса требований, предъявляемых к исполнительскому аппарату концертмейстера.

В своей научной работе «Психология музыкально-исполнительской деятельности» Ю.А. Цагарелли представил сущность и структуру исполнительской техники, включающей в себя *временной, пространственный, информационный и силовой (энергетический) компоненты* [21].

Силовой компонент исполнительской техники заключается в мышечной силе исполнительского аппарата, под которой подразумевается способность музыканта преодолевать сопротивление инструмента с помощью мышечных сокращений. От данной способности зависит сила и мощность звука. Мышечная сила также необходима для удержания инструмента в рабочем состоянии.

Временной компонент исполнительской техники проявляется в быстроте исполнительских движений (быстродействии) и выносливости. Быстродействие включает в себя максимальный темп (частоту) движений и быстроту реакции на сигналы. Выносливость – это способность музыканта-

исполнителя длительно выполнять работу без снижения уровня ее интенсивности и качества.

В свою очередь, выносливость разделяется на динамическую, связанную с выносливостью исполнительского аппарата, и статическую, связанную с поддержанием позы и удержанием инструмента.

Пространственный компонент исполнительской техники включает в себя межмышечную и сенсомоторную координацию. Межмышечная координация связана с согласованностью и соразмерностью напряжения и расслабления отдельных мышц исполнительского аппарата, а также с точностью движения. Структуру межмышечной координации составляют: соразмерность, выражающаяся в дозировании и точности параметров движений, и согласованность, проявляющаяся на разных уровнях шкалы микро-макродвижений. При этом основным критерием межмышечной координации является качество звука, а дополнительным – мышечное чувство скованности либо свободы.

Сенсомоторная координация обеспечивает согласование сигналов различной модальности. Главенствующее положение в ее структуре занимает слухомоторная координация, являющаяся ее единственным некомпенсируемым компонентом.

Информационный компонент исполнительской техники проявляется в исполнительской памяти, где ведущую роль играет двигательная память. Их показателем является владение техническими приемами. Выявлено три основных иерархических уровня структуры двигательной памяти. Нижний уровень занимает *память на операции*, в роли которых выступают различные способы звукоизвлечения; средний – *память на действие*, в роли которых выступают различные технические формулы (гаммы, арпеджио и т.д.);

высший – *память на деятельность*, связанная с накоплением исполнительского репертуара [Там же].

Исследуя психофизический аспект исполнительской деятельности, О.Ф. Шульпяков выделяет следующие значимые аспекты:

1. С психологической точки зрения мысль и действие – обязательные участники построения художественного образа, создаваемого исполнителем. Это единство создается благодаря сложной диалектике их отношений. Следовательно, к искомому художественному идеалу исполнитель может приближаться не только со стороны мысли и чувственного переживания, но и со стороны физических действий.

2. Учитывая важную роль социально-психологического фактора в становлении индивидуального стиля исполнения, не следует приуменьшать значение и фактора физиологического, поскольку природа исполнительства – психофизиологическая. Анализируя обе стороны игрового процесса, их двусторонние отношения, можно установить объективные закономерности в данной области.

3. Не только техника зависит от звукового идеала, но и сам идеал складывается в значительной степени под воздействием техники. Отсюда возникает необходимость воспитания высокой двигательной культуры уже на ранних этапах развития музыканта.

4. В исполнительской теории прослеживается тенденция абсолютизации роли музыкального представления и недооценивания творческих возможностей восприятия. В схеме игрового акта (вижу-слышу-играю-исправляю) функции восприятия сводятся к корректирующим. Однако воображаемый образ рассматривается не как конечный продукт творческого

процесса, а как идеальная обобщенная модель того, что должно получиться в итоге.

5. Психологическим механизмом, с помощью которого исполнитель познает содержание сочинения композитора, является анализ через синтез (восприятие через имеющееся представление). Однако между восприятием и представлением в процессе игры всегда лежит область моторики. Поэтому, отказываясь от активной роли техники в художественном творчестве, сознательно обедняем восприятие, а через него и воображение. При этом истина заключается в диалектическом соединении противоположностей в единый комплексный метод решения художественной задачи.

6. Между психическими намерениями и техническими приемами существует неоднозначная связь. Так, исполнитель добивается необходимого звучания не всегда за счет целесообразного движения. Современная психофизиология утверждает, что целевая настройка технических приемов и их двигательный состав не могут быть приведены в необходимое состояние автоматически, поскольку необходимо вмешательство сознания.

7. Физическая сторона техники представляет собой единство трех компонентов: характера движения, его формы и мышечного напряжения [28].

Таким образом, в основе инструментально-исполнительской подготовки будущего концертмейстера находится развитие музыкального мышления, что предполагает эмоциональное постижение образного мира изучаемых музыкальных произведений и овладение комплексом пианистических умений и навыков, необходимых для его исполнительского художественного воплощения.

Представленные положения относительно музыкально-исполнительской техники в контексте выявления психофизиологических

компонентов аппарата пианиста являются базовыми в данном пособии и будут способствовать дальнейшему изучению вопроса воспитания исполнительской активности концертмейстера, необходимой для осуществления его полноценной профессиональной деятельности в условиях современных музыкально-педагогических учреждений.

1.3. Фортепианная техника: сущность понятия и ее разновидности

Широко известное в фортепианной педагогике понятие «фортепианная техника» используется, как правило, для обозначения двигательных навыков. Под выражением «технично» мы подразумеваем быстро, ловко, с блеском и без видимого напряжения. Однако музыкально-исполнительская техника концертмейстера не должна ограничиваться только двигательными способностями, крупной и мелкой техникой. Необходимо владение звуком, его красками, различными видами туше и умением исполнять кантилену.

Обратимся к рассмотрению содержания понятия «фортепианная техника». В современном музыкально-педагогическом сообществе понятие «техника» не имеет однозначных подходов и характеризуется различными определениями.

Л.Г. Арчажникова полагает, что «техника-это овладение качеством звукоизвлечения и разными видами фортепианного туше, педализацией и аппликатурными принципами, фразировкой и динамическими контрастами, агогикой и, конечно, различными видами сугубо технических трудностей» [3, с. 35].

По Г.М. Цыпину, техника музыканта-исполнителя – это скорость и

точность пальцев, беглость и ловкость их. При этом техника пианиста – это скорость плюс звуковая и ритмическая ровность. Также автор считает, что есть техника в широком и в узком смысле слова. В узком смысле – техника это все то, что характеризуется словами: ловко, четко, с блеском, без видимого напряжения и т.д. Наконец, в широком смысле – это способность музыканта выразить свои чувства и эмоции [22].

По справедливому мнению Е.Я. Либермана, под фортепианной техникой понимается «та сумма умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата» [13, с. 8].

А.А. Абдуллина в своем учебно-методическом труде говорит о том, что «исполнительская техника музыканта – сложный «синтез психических и анатомо-физиологических факторов», в определенной мере обусловленный конструкцией инструмента, его выразительными возможностями и исторически сложившейся, лишь ему свойственной технологией звукоизвлечения» [1, с. 15]. Между тем, техника по Б.В. Асафьеву, отечественному музыковеду, - это умение делать то, что хочется [23].

Анализируя представленные характеристики техники как таковой, можно выявить разные самостоятельные педагогически обоснованные подходы. В нашей работе под фортепианной техникой мы будем понимать совокупность умений, навыков и приемов, с помощью которых достигается выразительное художественное звучание.

Рассмотрим виды и элементы фортепианной техники в представлении ведущих педагогов-методистов.

А.В. Бирмак установил, что существует техника крупная, которая включает в себя аккорды и октавы, а также мелкая техника, то есть пальцевая

игра [6]. А.П. Щапов, исследуя проблемы фортепианной техники, обозначил два крупных вида: исполнение пальцевых узоров, что подразумевает под собой мелкую фортепианную технику, и игра октав, которая позиционируется как крупная техника [29].

В свою очередь, Г.Г. Нейгауз считает, что фортепианная техника подразделяется на несколько элементов [15].

Так, *первый элемент*-взятие одной ноты, что уже само по себе считается задачей, которая интересна как сама по себе, так и в познавательном отношении. При этом один звук, исполненный на фортепиано, еще не считается музыкой, своего рода, музыкальной речью, поскольку собственно музыка начинается, как минимум с двух звуков.

Второй элемент представляет собой взятие двух, трех, четырех и более нот, где при многократном повторении двух звуков образуется трель. Различные виды гамм образуют *третий элемент*. В данном случае автор утверждает, что в этом разделе появляется новое – по отношению к предыдущему, поскольку рука не заключена в одну позицию, а переносится на разное расстояние (влево или вправо по клавиатуре).

Четвертый элемент – арпеджио (ломаный аккорд) во всех его видах (по трезвучиям и всевозможным септаккордам). *Пятый элемент* представляют двойные ноты (от секунд до октав; до нон и децим). *Шестой элемент* – вся аккордовая техника, то есть трех-, четырех- и пяти звучные одновременные сочетания нот в каждой руке. При этом автор выделяет полнейшую одновременность звучания, ровность всех звуков в одном случае и умение вычленять отдельный звук в аккорде в другом. Переносы руки на большие расстояния формируют *седьмой элемент* (так называемые «прыжки» и «скачки»), где чистота зависит от внимания, воли и тренировки.

Наконец, *восьмой элемент* – полифония, где автор определяет занятия полифонией не только лучшим средством развития духовных качеств у пианиста, но и чисто инструментальных, технических, так как ничто не может научить «пению» на рояле, как многоголосная ткань в медленных вещах.

Й. Гат в своей книге «Техника фортепианной игры» [8] разновидности техники делит следующим образом:

Легато и стаккато, где легато – это непрерывное звучание отдельных нот. Под стаккато понимаются все виды игры, при которых длительность, указанная в нотном тексте, не выдерживается и играется раздельно, отрывисто.

Октавная и аккордовая техника, при которой самым основным требованием автор считает одновременность извлечения звуков. Под одновременностью же понимается работа всей кисти как единого органа. «Хватка» кисти формируется, по его мнению, за счет того, что мышцы пальцев одновременно сокращаются и разгибаются. Все это служит крепости и подтянутости пальцев.

Глиссандо означает, что звуки извлекаются не по отдельности, а путем проведения кисти одним движением по всей клавиатуре.

При исполнении *гамм*, самым сложным является плавный, непрерывный и одинаково сильный звук. Однако главной проблемой служит подкладывание недостаточно поворотливого первого пальца, поскольку он касается клавиши не вертикальным, а косым движением, и здесь нужно правильное движение кисти. При неправильном повороте кисти или руки исполнение будет неровным.

А.А. Николаев рекомендует учащимся усвоить нумерацию пальцев,

прежде чем приступить к первым упражнениям на фортепиано. Он считает, что в начале мелодии целесообразно исполнять *non legato*, подбирая их одним пальцем (лучше всего третьим) и постепенно переходить к использованию других пальцев (второго и четвертого). Далее идет связанное исполнение мелодий (*legato*), при котором ноты, объединенные лигой, необходимо играть связано. Во время исполнения *legato*, следует внимательно прислушиваться к тому, как один звук сменяется другим.

Л.А. Баренбойм в учебном пособии «Путь к музыке» представил ряд двигательных упражнений, которые осуществляются без инструмента. Например, «звуковые жесты», переносы рук по дуге, несильные удары по столу или крышке инструмента всеми пальцами кистевым движением или каждым пальцем в отдельности. Такого рода тренировочные упражнения служат формированию «школы ритмики» у обучающихся и обладают ценной практической функцией [5].

Так, преподаватель практических занятий должен систематически и последовательно развивать разнообразные стороны технического мастерства обучающихся, связывая эту работу с исполнительскими задачами, призывая сознательно работать над овладением пианистической техникой.

Проведя анализ представленной литературы, можно установить, что фортепианная техника – это совокупность определенных навыков, умений и приемов, с помощью которых обучающиеся могут достигнуть выразительности и художественности звучания.

Таким образом, существует множество точек зрения на связь музыки и техники. Одну из них высказал профессор Московской консерватории Л.Н. Оборин, согласно которой музыка и техника находятся в неразрывной связи

друг с другом; в свою очередь «техника без творческого замысла, без художественного образа столь же бесцельна и бессмысленна» [16].

Фортепианная техника включает в себя полифоническое слышание, умение выстроить форму, а также различные исполнительские навыки. Следовательно, работа над техникой – это развитие всех вышеперечисленных направлений в деятельности пианиста.

В контексте данного параграфа следует еще раз выделить основные виды фортепианной техники и указать на существенные характеристики:

1. Мелкая (пальцевая) техника.
2. Техника исполнения двойных нот.
3. Репетиционная техника.
4. Трели и тремоло.
5. Аккордовая техника.
6. Октавная техника.
7. Скачки.
8. Полифоническая техника.

Мелкая техника базируется на основах одноголосной пальцевой игры, которая содержит гаммообразные и арпеджированные фигуры, различные мелизматические группы (украшения). Вот почему так важно заложить фундамент ее развития именно с первых лет обучения. К числу наиболее распространенных формул мелкой техники в фактуре виртуозных пьес и этюдов относятся ломаные интервалы – секунды, терции, кварты и т.д. Техника их исполнения одновременно сочетает в себе владение вибрирующими, вращательными движениями кисти и локтя в сочетании с активными пальцевыми прикосновениями к клавиатуре.

Одним из основных видов мелкой техники является гамма – поступенная, восходящая или нисходящая последовательность звуков какого-либо лада. Гаммы служат важнейшим атрибутом технической подготовки пианиста. Они бывают прямыми, расходящимися, а также в терцию, дециму, сексту, двойными терциями, хроматические. Овладение гаммами дает возможность пианисту исполнять не только музыку композиторов-классиков, но и способствует преодолению многих фактурных трудностей современной литературы.

Существует множество точек зрения о важности и полезности работы над гаммой. Одну из них высказал известный педагог и музыковед А.Д. Алексеев в своем труде «Методика обучения игре на фортепиано». Согласно его убеждению, гаммы «... развивают ученика в музыкальном отношении – дают более прочное знание мажорно-минорной системы, воспитывают чувство ладотональности» [2, с. 258] .

Арпеджио является разновидностью разложенных аккордов, при котором звуки извлекаются не одновременно, а один за другим в быстрой последовательности. При исполнении арпеджио вся рука совершает медленное, широкое веретенообразное движение, передвигая центр тяжести постепенно от звука к звуку. Различают короткое, длинное и ломаное арпеджио.

Репетиционная техника

Репетиция – повторяющиеся звуки, которые играютя либо одним и тем же пальцем (извлекаются всей рукой), либо переменными. Однако ни один из двух способов не может быть единственным, поскольку каждый из них пригоден для соответствующего музыкального выражения. Репетиция одним пальцем позволяет извлекать звуки без призвуков. В силу большой

чувствительности она легко и точно формирует динамику и агогику. Труднее всего добиться точной передачи динамических оттенков при игре на *p*.

Трель – один из наиболее распространенных мелизмов, при котором происходит быстрое чередование данного звука и соседней верхней ступени лада. В музыке она обычно связана с повышенной эмоциональностью. Поэтому никогда нельзя жертвовать выразительностью ее звучания ради скорости, исполняя ее формально. Быстрые трели необходимы, но важно контролировать каждый звук, как в смысле темпа, так и в отношении динамики.

Трели бывают трех видов:

1. Простая пальцевая трель.
2. Трель переменными пальцами.
3. Трель-тремоло.

Простая пальцевая трель применяется в тех случаях, когда нужна небольшая сила, но повышенная динамичность и «изысканность» звучания. Трели переменными пальцами применяются, в первую очередь, в трелях очень длительных. Смена пальцев повышает работоспособность и усиливает звучность, но в то же время снижает динамическую чуткость трели. Трель-тремоло является одним из наиболее часто применяемых видов трели.

Крупная техника (в виде аккордов и некоторых фигур октавной техники) чаще встречается в подвижных, виртуозных произведениях.

Аккордовая техника – одновременное исполнение нескольких звуков различной высоты. В музыкальной практике чаще всего употребляются аккорды, звуки которых располагаются по терциям. Аккорды такого строения подразделяются на трезвучия, септаккорды, нонаккорды. При игре аккорда

ведущую роль отводят кончикам пальцев – не ударяющих, не толкающих, а берущих, извлекающих, хватающих – всегда живых и активных.

Октавная техника

Основное требование при формировании у пианистов октавной техники – одновременность извлечения звуков октавы.

«Хватка» кисти означает, что благодаря одновременному сокращению сгибающих и разгибающих мышц, пальцы стоят более крепко, подтянуто. При игре октав наиболее целесообразным является чуть вытянутое положение пальцев. Это обеспечивает наибольшую их прочность без напряжения кисти. В октавной игре все пальцы играют одинаково важную роль.

Скачки можно считать одним из вариантов аккордовой техники, ибо их технической предпосылкой является также крепкая хватка. Это правило действительно не только для аккордовых скачков, но и для скачков на отдельный звук, ибо движение крайних пальцев всегда влияет на работу всей руки. Размер скачка зависит от широты растяжения кисти. Скачки делятся на две группы:

1. Рука приходит к обоим звукам скачка равномерным движением.

2. Первый звук рука использует в качестве трамплина, чтобы достичь второго звука (подготовленные скачки).

Полифоническая техника

Поскольку полифония является важнейшим выразительным средством музыки, основывающемся на одновременном звучании нескольких самостоятельных мелодических голосов, ее необходимо осваивать целенаправленно, поэтапно. С изучением полифонической музыки пианисты овладевают гармоническим слухом, что успешно влияет и на общее

музыкальное развитие. Одно из требований, выдвигаемых при игре полифонии – одновременное сочетание нескольких равноправных голосов, каждый из которых имеет самостоятельное значение. При этом, полифоническая фактура может быть основана на имитации, подголосочном стиле, а также свободном сопоставлении контрастирующих мелодических голосов.

Итак, техника фортепианной игры имеет в своей основе определенные технические формы: гаммы, октавы, аккорды, трели и т.д. При этом техника не существует сама по себе, она тесно связана с художественным образом и творческим замыслом. Ее основные виды несут особое значение в исполнительской работе концертмейстера, воплощая танцевальные формулы, аккордовую пульсацию, всевозможные гармонические фигурации, разнообразные формы мелодизации сопровождения, наконец, диалогические и драматургические сопоставления в ансамбле.

Изложенные выше характеристики основных видов музыкально-исполнительской техники являются основополагающими в развитии исполнительской активности концертмейстера, необходимой при создании художественности сопровождения и формировании навыков ансамблевого музицирования.

ГЛАВА 2. ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

2.1. Психологические аспекты исполнительской деятельности

Вопросы фортепианной техники нередко рассматриваются обособлено, вне связи с психологическими особенностями развития музыкального мышления личности. Многие педагоги недооценивают положение о том, что инструментальная техника – явление психологическое и, следовательно, анализировать и развивать ее следует в тесном единстве со всем комплексом способностей. Исследуя принципы психолого-педагогических аспектов исполнительской деятельности концертмейстера, можно подчеркнуть их значимость в работе над музыкальным произведением и в формировании собственного индивидуального стиля исполнителя.

В целях исследования психолого-педагогических условий обеспечения развития исполнительской техники концертмейстера, важно выделить его основные профессиональные качества.

К профессиональным качествам относятся:

- техническое владение инструментом;
- навыки чтения с листа;
- умение транспонировать;
- навыки импровизации;
- подбор по слуху.

По мнению исследователей (Н.А. Крючков, Е.И. Кубанцева, Е.М. Шендерович и др.), профессия концертмейстера предполагает владение общими музыкальными навыками и умениями, интонационным мышлением, развитым гармоническим слухом, чувством ритма, способностью к охвату

формы, знанием стилевых и жанровых особенностей произведения, присущих определенной эпохе, композитору.

Кроме этого, концертмейстеру нужно владеть информацией об интерпретации и исполнительской манере, взаимосвязи темпа музыкального произведения и осмысленным произнесением словесного текста и процессом дыхания(в случае работы в вокальном классе). Важно выделить огромную роль ансамбля, так называемого совместного общения, партнерства и обмена информацией. В итоге можно отметить собирательное начало профессии концертмейстера как пианиста, дирижера, художественного руководителя ансамбля, педагога-психолога и т. д.

Достижение профессиональных качеств, необходимых для концертмейстерской деятельности, требует усвоения довольно значительного количества умений и навыков. При этом важна степень собственной одаренности концертмейстера. Однако наличие талантливости не снижает значимости вопроса о технической оснащенности концертмейстера, как основополагающей составляющей его исполнительской активности.

Рассмотрим основные знания, умения и навыки, необходимые концертмейстеру для эффективного формирования исполнительской активности:

- умение читать с листа фортепианную партию любой сложности;
- владение индивидуальной трактовкой произведения и всеми необходимыми выразительными средствами для содействия солисту и воплощения художественного образа;
- умение транспонировать нотный текст в пределах секунды-терции (в камерно-инструментальном классе, в классе вокала);
- умение читать четырехголосные хоровые партитуры;

- умение подбирать аккомпанемент к мелодии;
- владение навыками импровизации (стилизация на известные темы, гармонически и фактурно разрабатывать заданную тему без подготовки);
- владение навыками игры в ансамбле;
- знание правил оркестровки (особенностей игры на инструментах симфонического и народного оркестра);
- наличие тембрального слуха;
- умение играть клавиры (концерты, оперы, кантаты) различных композиторов в соответствии с требованиями инструментовки каждой эпохи и стиля;
- умение упрощать фортепианную фактуру в клавирах (не нарушая замысла композитора);
- знание основ вокала (постановки голоса, дыхания, артикуляции, нюансировки);
- знание русского фольклора;
- знание истории музыкальной культуры (в целях грамотного отображения стиля и образного строя произведений).

Перечисленные профессиональные качества, необходимые концертмейстеру для успешного осуществления его деятельности, составляют значимый технологический арсенал знаний и умений исполнителя.

Однако помимо профессиональных качеств концертмейстера, важно выделить собственно *психолого-педагогические*, в числе которых: внимание, память, чуткость, самообладание, мобильность реакции, выдержка, воля, коммуникабельность, педагогический такт, чуткость.

Безусловно, внимание концертмейстера – это особенное многокомпонентное внимание, которое нужно распределять не только между

двумя руками, но и направлять к солисту. Поскольку слуховое внимание концертмейстера занято поиском необходимого звукового баланса, представляющего основу ансамблевого музицирования, ансамблевое внимание аккомпаниатора должно отвечать за воплощение единства художественного замысла автора. При таком напряженном распределении внимания концертмейстеру требуется наличие определенных психолого-педагогических качеств, таких как *воля и самообладание*. Данные качества усилят профессиональную самореализацию концертмейстера, поскольку при преодолении эстрадного волнения и всякого рода технических ошибок солиста, ему необходимо владеть концертной ситуацией, не допуская срывов и остановок.

Профессиональная мобильность концертмейстера является важнейшим фактором, обеспечивающим стабильность творческого процесса, достижение высокого технического и собственно художественного результата. В психолого-педагогических исследованиях категория профессиональной мобильности трактуется как:

- качественная характеристика личности специалиста, обеспечивающая способность быстрого реагирования на изменения в профессиональной сфере (Е.А. Никитина, С.Л. Новолодская);

- динамическая характеристика личности, обуславливающая успешность адаптации к изменяющимся условиям (Б.М. Игошев, Г.В. Меденкова);

- внутренний механизм развития человека, способного реализовать свою потребность в определенном виде деятельности;

- готовность к профессиональному росту и самореализации (Л.В. Горюнова, Ю.И. Калиновский, И.В. Никулина).

Таким образом, важным условием формирования исполнительской активности концертмейстера является наличие профессиональных и собственно психолого-педагогических качеств, предполагающих формирование его эстетического вкуса, широты художественного кругозора, сознательного ценностного отношения к музыкальному искусству.

2.2. Современные проблемы формирования музыкально-исполнительской активности концертмейстера

Профессиональная деятельность аккомпаниатора непосредственно сопряжена с ежедневной исполнительской работой. Поэтому ему необходимо не только свободно владеть инструментом и музыкальной литературой, но и умением качественно, на высоком профессиональном уровне донести музыкальный материал до слушательской аудитории. Так во время концертных выступлений концертмейстер, следуя выработанной концепции, помогает солисту в ансамбле, формирует атмосферу сотрудничества и сотворчества, всецело сохраняя его индивидуальность.

В процессе совместной работы концертмейстер должен органично помогать преодолевать все исполнительские трудности, возникающие у партнера по ансамблю, такие как: проблемы дыхания, фразировки, звуковедения, ритмических особенностей произведений, охват формы. Ведь аккомпаниатор является своего рода опорой для солиста, его гармонической основой и собственно «фактурным фундаментом».

Значительная часть выпускников кафедры музыкального образования – это преподаватели фортепиано и концертмейстеры. Поэтому у будущего концертмейстера необходимо развивать умение вести партнера за собой, придавая музыке художественное движение. Следует подчеркнуть большое

значение единства музыкальных взглядов и исполнительского замысла у аккомпаниатора и солиста. Концертмейстеру необходимо знать партию солиста на достаточно высоком техническом и собственно художественном уровне, поскольку фортепианное сопровождение и партия соло являются единым целым «организмом». Аккомпаниатор должен тщательно анализировать особенности партии партнера, изучать ее мелодическую линию, осмысливать динамику развития и точность фразировки, учитывать форму произведения, создавая определенный колорит звучания, при постижении замысла музыкального произведения.

В данном контексте важно отметить, разнообразие и разноплановость исполнительской деятельности концертмейстера. Существует множество различных форм исполнительской практики: выступление в концертах, участие в конкурсах, концертмейстерская работа на педагогической практике, аккомпанирование солистам разных инструментальных классов (духовики, струнники) и т.д. При этом качество исполнения зависит от профессионального уровня аккомпаниатора, арсенала его исполнительских качеств. Концертмейстер, владеющий весомым репертуарным списком, всегда будет пользоваться в профессиональной среде значительным авторитетом.

Перечисленные условия позволяют очертить широкий круг профессиональных задач и проблем, стоящих перед пианистом-концертмейстером в условиях современного музыкального образования. Рассмотрим некоторые из них и представим пути всевозможных решений проблем технического и собственно художественного порядка.

Известно, что при длительных занятиях за инструментом концертмейстер испытывает усталость, рассредоточенность внимания и утомляемость рук. В связи с тем, что занятие с неполноценным вниманием

будет наименее эффективным, рекомендовано периодически отдыхать и грамотно распределять рабочее время. Ведь, по мнению Н. Рубинштейна, «суть занятия не в количестве, а в качестве». Безусловно, совершенствование двигательного-технического аппарата исполнителя предполагает отработку приемов постоянного и регулярного «сброса» психофизиологических напряжений («зажимов», мышечных спазмов), возникающих при игре.

Однако как показывает практика –эта задача часто выпадает из поля зрения аккомпаниатора. Считаем, что недостаточное внимание к процессу релаксации в технической работе при разучивании произведений крупной формы, частей инструментальных концертов, а также песен, романсов, арий, требующих от концертмейстера повышенной эмоциональной энергетике и мускульной активности, может стать серьезным препятствием при решении профессионально-технических проблем.

В контексте данного параграфа рассмотрим проблему физиологических напряжений и мышечной зажатости более подробно.

В своем методическом пособии «Работа над фортепианной техникой» Е.Я. Либерман особо выделял проблему утомляемости рук и указывал на «принцип экономии» в фортепианной исполнительской технике [13].

Как правило, почти все аккомпаниаторы сталкиваются с проблемой утомляемости рук, при которой, теряется точность, подвижность и сила исполнения. Такая «усталость» парализует энергию пальцев, зажимает мышцы руки и кисти. При этом длительная игра усталыми руками может привести к профессиональному заболеванию рук. Поэтому проблема утомляемости рук – это сигнал серьезного неблагополучия, следствие скованности рук, неразвитости пальцев, отсутствия естественного прикосновения к инструменту.

Охарактеризуем наиболее распространенные причины быстрой утомляемости рук:

1. *Неэкономная игра.* Расходование мышечной энергии в быстром темпе не отличается от расходования энергии в медленном темпе.

2. *Попытка преодолеть встречающиеся фактурные трудности, а также недостаточно выученный материал зажатými руками.*

Контролировать свои мышечные ощущения, не допускать зажатости – непереносимое условие технической работы. Мышечная зажатость не всегда и не сразу приводит к утомляемости рук, ее надо искоренять на самом раннем этапе. Поэтому важно вовремя заметить этот психофизический процесс «зажатия», обратить на него внимание и добиться освобождения, ведущего к свободной игре.

3. Наконец, еще одной значимой причиной утомляемости рук является *неумение справиться с фактурными трудностями.*

Безусловно, объемные произведения, построенные на непрерывном движении, являются утомительными. Поэтому необходимо научить себя отдыхать во время игры, то есть находить в произведении «места для отдыха» пальцев и кисти рук. Это ощущение приходит, если все элементы техники собраны воедино, сконцентрированы, а лишние движения сняты, устранены. Все это в совокупности и будет означать умение осуществлять «принцип экономии» в исполнительстве, который является важнейшим требованием современного пианизма.

Данный принцип экономии будет способствовать поиску новых пианистических приемов и ощущений, позволяющих добиться наилучшего звукового результата, исключая технические ошибки и недочеты. Также не менее важно добиться экономности в действиях обеих рук аккомпаниатора,

движения которого должны быть целесообразными и целенаправленными. Такого рода движения необходимо воспитывать и развивать в процессе регулярных повседневных занятий.

В данной связи в практической части нашей работы будут предложены специальные задания и упражнения для наращивания технического арсенала пианиста-концертмейстера, а также в целях освобождения от мышечной зажатости и профилактики заболевания рук.

Таким образом, в результате вышеизложенных проблем формирования музыкально-исполнительской активности концертмейстера хочется подчеркнуть, что игнорирование этих принципиально важных условий развития технического потенциала в ходе воплощения художественного замысла будет тормозить эффективность процесса, значительно снижая качество музыкально-исполнительской деятельности.

2.3. Анализ исполнительских ошибок в концертмейстерском классе

Исполнительская эффективность концертмейстера зависит от его умения анализировать ошибки, встречающиеся как во время исполнения готового произведения, так и в период технической тренировки. Причины возникновения ошибок могут быть самыми различными. В одних случаях они являются следствием недостаточного музыкального развития и художественного мышления; в других, нецелесообразного использования своего исполнительского аппарата; в третьих, — причиной слабой технической оснащённости.

По нашему убеждению, данные причины глубоко взаимосвязаны, поскольку неясность мышления или неправильное представление приводит к

техническому несовершенству исполнения, а техническая беспомощность пианиста лишает его возможности воплотить свои намеченные замыслы. Таким образом, к каждой технической задаче важно найти своего рода «ключ». В этой связи необходима проверка и корректировка методов работы пианиста-аккомпаниатора.

Рассмотрим следующие примеры встречающихся в концертмейстерской практике технических ошибок.

Нередко исполнитель при разучивании партий, не осмыслив содержания, стиля и формы музыкального произведения, сразу приступает к механическому заучиванию технических пассажей. Не разобравшись ни в художественно-звуковых задачах, ни в характере трудностей, он прилагает много труда, необдуманно используя известные ему приемы и привычные методы, идущие вразрез с поставленной задачей. Например, пассажи легкой («жемчужной») техники тренируют движениями кистевого *staccato*.

Очевидно, что при подобной тренировке нецелесообразно разучивать приемы, не соответствующие тем, какие будут в быстром темпе. Безусловно, быстрый темп вносит определенные изменения в движения: так, при быстрой игре пальцы поднимаются меньше и движения обобщаются участием других звеньев руки, становятся более экономными. Однако для достижения точности в технике основные элементы (определенный подъем или хватательные движения пальцев) должны вырабатываться в медленном темпе, примерно теми же приемами, какие будут в быстром. Так, применение пальцевого *staccato* способствует точности вступления в работу мышц-антагонистов, создавая в пассажах отчетливость. Кистевое же *staccato* в мелодической технике будет неэффективным.

Рассмотрим следующий пример непродуманного метода преодоления технических трудностей.

Часто успешному овладению технически сложной партией вредит так называемое «забалтывание» концов быстрых пассажей, при котором последние звуки пассажа исполняются торопливо и комкаются. Причина ошибки заключается в том, что слух и внимание играющего раньше времени устремлены к следующим тактам. Это явление связано с преждевременным возбуждением нервных центров, участвующих в выполнении последующего движения, из-за чего конец предыдущего пассажа выпадает из поля внимания пианиста-аккомпаниатора.

Во избежание данной ошибки начало процесса возбуждения должно быть приурочено к определенному моменту времени и район возбуждения в коре больших полушарий необходимо пространственно ограничить.

Это осуществляется процессом торможения, как бы окружающим возбуждение и в пространстве и во времени. Данный процесс развивается под влиянием специальных упражнений и препятствует преждевременному возбуждению нервного элемента. Поскольку процесс возбуждения возникает быстрее и вообще устойчивее, чем процесс торможения, у исполнителей есть тенденция к «комканию» пассажей. Методами исправления такого рода «забалтывания» может быть замедление к концу пассажа либо проигрывание его в медленном темпе без последней ноты, которая и вызывает преждевременное возбуждение. Другим методом может быть вычленение, повторение последних нот и соединение их с предыдущими.

В ходе данного исследования следует указать также на ошибки, причина которых кроется в неумении рационально использовать возможности

пианистического аппарата, вследствие непонимания единства и взаимодействий частей руки и корпуса.

Часто у начинающих концертмейстеров можно наблюдать неумение соединить в игре «крепкие» пальцы с освобождением в кисти в предплечье, то есть нецелесообразное использование частей – звеньев руки при попытке извлечь более сильный звук. Так, для увеличения силы звука и пальцевой технике представители старых школ часто прибегали к высокому подъему пальцев, который создавал перенапряжение и мешал свободе движений, особенно в быстрых пассажах. Высокий подъем пальцев не всегда целесообразен, поскольку сильный звук требует сопутствующих вспомогательных движений верхних частей руки, а иногда и корпуса.

Другим серьезным недостатком при необходимости усиления звука является неправильная опора на пястную часть руки, также создающая зажим.

Очевидно, что представленными приемами можно добиться известного увеличения силы звука (на короткое время), однако они стимулируют проявление скованности. Во избежание этого, в технике при игре *forte* целесообразнее применять прием размаха или толчка путем переноса динамической нагрузки от верхних частей пианистического аппарата на крепко поставленные пальцы, с последующим освобождением. Таким образом, снимается излишняя нагрузка с кисти, а пальцы превращаются в устойчивые «подпорки» (по Г. Нейгаузу), выдерживая вес руки. Этот прием вырабатывает умение расслаблять мышцы и является отличным способом достижения свободы у исполнителей, страдающих скованностью движений.

В музыкально-исполнительской практике аккомпаниатора часто приходится наблюдать определенное «прогибание» пальцев в концевом суставе. При этом палец, не «спаянный» в суставах, теряет свою упругость и

часть энергии, применяемой пианистом, расходуется впустую. Обычно это связано с излишним давлением на пассивные неопертые пальцы. В целях избавления от такого недостатка, нужно, прежде всего, неустанно следить за тем, чтобы пальцы не прогибались в суставах. Для исправления полезна тренировка пассажей в медленном темпе движением «толчка» от верхних частей руки, при котором поставленные и спаянные в суставах пальцы получают устойчивость.

Случается и так, что пианисты не умеют своевременно снимать пальцы с клавиш, задерживаясь на них после удара, что приводит к «вязкости» и нечеткости в технике. Отсюда, развивая пальцевую активность, концертмейстеру следует наблюдать не только за тем, как поставить пальцы, но и за тем, чтобы вовремя снять их с клавиш. Своевременное снятие пальцев способствует точному вступлению в работу «мышц-антагонистов», обеспечивающих обратное движение пальцев, что создаст четкость и точность в исполнении пассажей.

К техническим недостаткам пианиста относится и отсутствие плавности, слитности в исполнении эпизодов мелодической техники, проявляющихся в неуклюжих, лишних или преувеличенных движениях. Возникают они нередко из-за того, что исполнитель играет слишком близко к краю клавиш. Такая манера игры создает неудобство при переходах с белых клавиш на черные и обратно, особенно в моменты подкладывания первого пальца при игре *legato* в быстром темпе. Неуклюжие повороты в исполнении мелких пассажей, арпеджио нередко являются следствием такого неправильного положения. В связи с этим, необходим самоконтроль относительно удобного расположения пальцев на белых и черных клавишах. При этом первый палец должен опираться на нижнюю фалангу, а средние

пальцы (второй, третий и четвертый), если необходимо достать черную клавишу, немного вытягиваются. Движение перехода с черных на белые и наоборот должно предусмотрительно подготавливаться без толчков. В случае если расстояние между нотами не позволяет соединить их связно пальцами, переход из позиции в позицию осуществляется плавным переносом руки.

Приведенные примеры технических ошибок, взятые из исполнительской практики пианистов-концертмейстеров современных музыкально-образовательных учреждений должны быть учтены и систематизированы в целях преодоления данных недостатков посредством поиска более рациональных и целесообразных методов и приемов.

Следует подчеркнуть, что именно от своевременного выявления и устранения ошибок в работе аккомпаниатора зависит его исполнительская эффективность в профессиональной деятельности.

Итак, среди основных недостатков, тормозящих развитие музыкально-исполнительской техники концертмейстера, можно выделить следующие причины:

1. *Мышечная зажатость различных частей руки (включая плечо) и спины.* С целью расслабления мышц плеча и спины рекомендуется игра глубоких по звуку аккордовых последовательностей с ощущением устойчивости и свободы. Напряжение предплечья и кисти легче всего снять с помощью игры *legato*.

При этом исключается даже относительно подвижные темпы; мелодическая линия должна исполняться связно, полным «густым» звуком. Следует выбирать репертуар, построенный на арпеджированных ходах, а также сопровождение с различными вариантами гармонической фигурации,

поскольку на такой фактуре легче услышать недостатки звучания и удобнее налаживать ведение звуковой линии.

2. *Несобранность и вялость руки и пальцев, неопертый звук.* Важно слушать звуковую линию кисти и руки при игре на legato, постепенно переключая внимание на уточнение звучания и ощущений кончиков пальцев. Надо проследить, чтобы уточнение звучания и точность кончиков пальцев сочетались с направляющими движениями кисти, с ее гибкостью и свободой.

Безусловно, профессиональный пианист сам должен уметь разбираться в причинах своих технических неудач, чтобы оказать своевременную профессиональную помощь в разрешении этих вопросов. Выяснив причину, нетрудно найти путь для устранения недостатка, то есть наметить и соблюдать места отдыха. Такие места мгновенного и сознательного отдыха необходимо выявить в каждом произведении, идущем в непрерывно быстром движении.

3. Очередная причина технических неудач кроется *в неправильном техническом приеме.* Это приводит к тому, что аккомпаниатор вынужден производить резкие и угловатые движения рукой. В результате возникают нежелательные толчки и неровности. Выяснив причину технической неудачи, нетрудно будет добиться ровного и легкого исполнения хроматических пассажей.

4. *Плохая координация рук.* Координация необходима концертмейстеру-пианисту, главным образом, для того, чтобы в процессе исполнения произведения сохранить независимость каждого элемента музыкальной фактуры, и в то же время не разрушить гармоническую связь отдельных линий, подчиняя их основному направлению движения и развития музыки в ансамбле. Выявив причину технических трудностей, можно подобрать

специальные упражнения, которые помогут добиться координации рук, выразительного исполнения мелодии и непрерывного legato.

В контексте данного параграфа рассмотрим ряд технических дефектов исполнителей, с которыми приходится сталкиваться на практике:

- *Перегрузка пальцев вышележащими частями руки.* Обычный результат «весовой техники» с требованиями «абсолютной свободы» руки, при котором пальцы вязнут в клавиатуре, лишив возможности исполнить быстрый пассаж. Интенсивное исправление этого недостатка можно реализовать при активизации пальцевой работы и правильной организации рук.

- *Недостаточная крепость пальцев.* Выражается в неумении соединить пальцевой рычаг в одно целое, из-за чего возникает пальцевой прогиб в ниже-фаланговом суставе. Такой технический дефект часто проявляется почти во всех видах исполнительской техники, что влечет за собой неточность звукоизвлечения. Рекомендуем тщательно тренироваться над укреплением кончиков пальцев, исполняя гаммы, аккорды и арпеджио на fortissimo с сильными пальцевыми акцентами.

- *Чрезмерная фиксация первого пальца.* Этот дефект наиболее проявляется при подкладывании первого пальца в гаммообразных и арпеджированных пассажах, что влечет за собой неполадки в исполнительской работе других пальцев.

Здесь же важно отметить существующие дефекты в кистевой технике:

- ❖ *Чрезмерная фиксация кисти.* Такая зажатость очень опасна для дальнейшей профессиональной деятельности пианиста, поскольку приводит к судорожным спазмам и профессиональным болезням рук. Пережатость кистевая способствует жесткости исполнения кантиленных

сочинений, аккордов. Устранение этого недостатка возможно при исполнении всевозможных кистевых упражнений *portamento* и *staccato*.

❖ *Неорганизованность и «расхлябанность» кисти.* Данный дефект является столь же серьезным как и все предыдущие. Такая кистевая дезорганизация часто проявляется в «тряске» руки, не оправданной технической фактурой исполняемого произведения. Исправлять этот дефект следует на гаммообразных последовательностях, не зажимать запястье, а держать эластичным на одной высоте.

❖ *Зажатость локтевого сустава или чрезмерная фиксация предплечья.* Такого вида зажатость дает отрицательный результат при исполнении арпеджированных последовательностей, аккордов и тремоло. А значит, во всех технических приемах, связанных с вращением предплечья. Исполнение игровых движений рукой при неподвижном локтевом суставе приводит к тяжеловесности и скованности целого ряда приемов.

❖ *Чрезмерная фиксация плеча.* Этот дефект внешне выражается в излишнем прижимании локтя к туловищу. Он отрицательно сказывается не только на крупной технике и кантилене, но и лишает ряда приспособительных движений в мелкой технике.

❖ *Пассивность плечевого сустава.* Данный недостаток так же, как и чрезмерная фиксация, дезорганизует исполнительский аппарат пианиста.

Таким образом, целью вышеизложенного является подчеркнуть значение анализа причин технических неудач и дефектов при воспитании музыкально-исполнительской техники пианиста-концертмейстера. Безусловно, неоспоримым условием высокого качества технической работы в концертмейстерском классе имеет установка уверенности, твердая

убежденность в возможности преодолеть встретившиеся затруднения в сопровождении, вера в свои силы. При этом очень важна соответствующая тактика, профессионализм и методическая грамотность, формирующие исполнительскую культуру концертмейстера и готовность к музыкально-просветительской работе.

2.4. Методы, стимулирующие развитие моторики будущих пианистов-концертмейстеров

Методы, направленные на развитие исполнительского мастерства пианиста-концертмейстера, представляют собой различные способы совместной деятельности педагога и студента, где ведущая роль принадлежит, безусловно, педагогу.

Развивая музыкально-исполнительскую технику обучающихся в музыкально-образовательных учреждениях, педагог инструментального класса должен стремиться к тому, чтобы в работе со студентами формировалась способность к исполнительской активности и самостоятельности.

В фортепианной педагогике для достижения определенных технических навыков выделяют следующие методы: *слуховой, двигательный, метод попутного подсказа, метод направляющих указаний, метод поправочных остановок*, наконец, *метод инструментального показа*.

Сторонники *слухового метода* полагают, что слуховой образ сам обеспечивает поиск правильных игровых движений. Так, известный теоретик пианизма Г.М. Коган считал, что «направляющий и определяющий всю приспособительную, всю техническую работу фактор есть слух» [11, с. 76]. Подобного принципа придерживался отечественный методист М. Курбатов,

утверждая, что художественными приемами следует пользоваться бессознательно, добиваясь правильных движений при помощи слуха.

Двигательный метод – данный метод напрямую связан с *сенсомоторной координацией и информационным компонентом*, описанным в первой главе. Он заключается в овладении техническими навыками и основывается на их автоматизации в результате многократных упражнений.

Решая проблему преимущества слухового или двигательного методов в достижении нужных технических навыков, методисты-исследователи пришли к выводу, что надо остановиться на промежуточном варианте. Так, в работе О.Ф. Шульпякова автором видится единственно возможный путь в распределении внимания на работу разных уровней, отвечающих за смысловое решение задачи (слуховая сфера), и за необходимый двигательный состав (двигательная сфера) [28]. Именно при таком подходе достигается единство технического (двигательной активности исполнителя) и художественного развития пианиста.

В современной практике музыкально-педагогических отделений применяют методы, предложенные ведущим отечественным педагогом А.П. Щаповым [29]. Среди них: *метод попутного подсказа, метод направляющих указаний, метод поправочных установок, метод инструментального показа.*

Метод попутного подсказа, при котором педагог может помочь либо словесными сигналами, либо напоминающими жестами, либо непосредственным воздействием на моторику. Словесные сигналы во время игры необходимо формулировать достаточно кратко, чтобы студент смог их воспринимать, не прерывая исполнения. Они должны быть понятными, своевременными и заблаговременными.

При исполнении виртуозной пьесы или этюда, педагог подсказывает акцент либо динамический оттенок, тем самым приучая студента к перспективному охвату игры. Метод попутного подсказа будет эффективным в том случае, если в процессе игры студент имеет «свободный запас» внимания. Этот метод также помогает движениям рук пианиста во время игры в разных темпах.

Метод направляющих указаний мобилизует внимание студента к определенному кругу задач, выдвигаемых педагогом. Указания даются перед началом игры и в промежутках между повторениями. Прямые указания желательно заменять «выспрашиванием» студента, а также различными наводящими вопросами о деталях или общих моментах исполнения.

Применение метода направляющих указаний должно быть очень точным, умелым и грамотным. Педагог должен суметь найти в своей работе со студентом правильный подход, который даст наиболее быстрый и прочный эффект, помочь студенту раскрыть содержание произведения, преодолеть наибольшие технические трудности.

Метод поправочных остановок включает в себе определенные трудности. Во-первых, не услышав исполнения студента целиком, педагогу нелегко отделить случайные, менее существенные дефекты его игры от более важных, исправление которых является наиболее неотложным.

Во-вторых, частые остановки студента во время исполнения произведения, его непрерывное «одергивание» легко приводят к депрессии эмоционального тонуса, к разрушению увлеченности игрой, наконец, к демобилизации внимания. Очередная трудность заключается в том, что порой разрозненные, не суммированные указания педагога не закрепляются в памяти пианиста и поэтому легко забываются.

Таким образом, рациональное применение метода поправочных остановок требует соблюдения ряда условий:

1. Педагог должен (на основе предварительного прослушивания) иметь ясное представление об исполнении студентом всего произведения (или его части) и, по возможности, заранее установить, в каких основных случаях он будет его останавливать.

2. Студент обязан сам остановиться при замеченной неточности, педагог же может остановить игру лишь там, где студент не заметил ошибки или для новых указаний.

3. Исправление ошибок может закрепляться путем «возвратов», аналогичного тому, как должен поступать студент в самостоятельной работе.

4. Частота остановок не должна отражаться на увлеченности студента исполнительским процессом.

5. При игре на память поправочные остановки следует применять, по возможности, лишь тогда, когда студент уже умеет без затруднений возобновлять игру с разных «опорных пунктов».

Поправочные остановки особенно нежелательны при работе над выразительностью произведения в широком масштабе. Лишь при безостановочном проигрывании произведения обучающийся может охватить и импровизационные моменты трактовки, и тонкую вариантность нюансировки.

Метод инструментального показа заслуживает особого внимания. Словесные указания и показ музыкального произведения значительно дополняют и обогащают друг друга. Инструментальный показ способен наполнить память студента новыми художественными образами, красками, а также новыми двигательными представлениями.

Поэтому каждый педагог должен стремиться к качественному исполнению, воспроизводя полноценный показ музыкального сочинения. Недопустимо позволять себе играть «бесцветно», небрежным звуком и «неряшливо», поскольку каждое прикосновение к инструменту должно стимулировать обучающегося к повышению технического мастерства.

Посредством инструментального показа студент должен научиться понимать, что в трактовке почти каждой пьесы существуют «лабильные», «вариантные», подвижные моменты, которые могут изменяться в зависимости от заданного темпа, характера и длины проигрываемого участка.

Все вышеперечисленные методы для достижения наивысших результатов должны применяться не изолированно, а в совокупности. Многообразные сочетания и чередование представленных методов позволят проводить занятия в инструментальном классе музыкального учреждения с максимальным эффектом в области развития технического мастерства и собственно исполнительской активности будущих пианистов-концертмейстеров.

Безусловно, все методы должны совершенствоваться и обогащаться с учетом индивидуальных способностей обучающихся и в соответствии с конкретными музыкально-художественными и собственно техническими задачами.

ГЛАВА 3. ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ ПО РАЗВИТИЮ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

3.1. Рекомендации по устранению технических недостатков в музыкально-исполнительской деятельности аккомпаниатора

Прежде всего, концертмейстеру нужно четко отличать технические ошибки от недостаточной развитости, т.е. отсталости какой-либо стороны технического аппарата. В концертмейстерской практике необходимо уметь анализировать выявленные технические недостатки, среди которых возможны: чрезмерная фиксация, излишняя пассивность и скованность, неправильное положение рук и т.д. с целью формирования исполнительской активности концертмейстера.

Считаем, что грамотный подбор тренировочного и художественного репертуара для читки с листа имеет важнейшее значение для формирования исполнительской активности концертмейстера. Так в репертуар необходимо включать:

- основные стили мировой музыкальной культуры (барокко, классика, романтизм, музыка XX века)
- лучшие образцы русской и зарубежной классики; а также произведения современных композиторов.

При этом концертмейстер должен *знать*:

– репертуар из произведений различных стилей и жанров эпох композиторов; творческий репертуар для работы с детьми (песни, ансамбли, хоры, камерно-вокальные произведения, музыка к детским постановкам и т.д.);

– понимать специфику исполнения аккомпанемента вокальных произведений.

уметь:

– грамотно читать авторский текст; работать с содержанием, композиционной структурой, характером фактуры аккомпанемента произведений различных эпох, стилей, композиторов; работать со спецификой поэтического текста в вокальном произведении, особенностями взаимосвязи слова и звука;

– анализировать собственную концертмейстерскую исполнительскую деятельность;

– обобщать знания и навыки концертмейстерской работы и применять их на практике.

владеть:

– навыками аккомпанемента на примерах изучения произведений концертного и школьного репертуара; самостоятельной работы над партиями; навыками постановки концертмейстерских исполнительских задач; работы с солистом; чтения аккомпанемента с листа несложных песен, транспонирования;

– различными приемами звукоизвлечения, фразировки, туше, педализации;

– культурой концертмейстерской деятельности.

Помимо перечисленных положений работа концертмейстера сопряжена с реализацией следующих требований к исполнительской деятельности:

– достижение верного распределения звучности и соотношения голосов (исполнение мелодической линии, ощущение гармонической основы, дифференцированное звучание гармонических фигураций);

- уточнение динамического плана и тембра звучания в момент перехода от вступления к исполнению сопровождения;

- грамотное соотношение динамики, темпа, нюансов исполнения партии аккомпанемента с характером звучания солирующей партии.

Важно указать на закономерности, которые необходимо соблюдать исполнителю:

- педагогическое планирование работы над более сложным репертуаром;

- концентрация внимания в период подготовки к концертному выступлению;

- психологический аутотренинг.

В целях преодоления технической скованности и собственно, исполнительских недостатков, важно начинать с освобождения пианистического аппарата, а именно с освобождения плечевого сустава от излишней фиксации. Если же начинать с попытки исправления дефектов пальцевой техники, можно добиться еще большей мышечной зажатости в плечах.

Рассмотрим ряд приемов, способствующих мышечному освобождению плеча обучающегося в концертмейстерском классе:

1. Рекомендуем освоить прием «бросания руки как плети». Данный прием может быть включен как упражнение в гимнастическую тренировку.

2. Рекомендуем упражнения с участием плеча - исполнение *glissando* в расходящемся виде на всю клавиатуру, дальние скачки, упражнения на переключивания рук, аккордовые упражнения для каждой руки и т.д.

3. Рекомендуем упражнение для певучести тона, а именно кантиленного звукоизвлечения, отодвинув от инструмента стул, «парашютно» опускать руку на клавиатуру на расстоянии вытянутой руки. Именно такое положение руки заставит пианиста-исполнителя использовать плечо для грамотного звукоизвлечения.

Освоив ряд приемов и представленных рекомендаций с целью формирования исполнительской активности концертмейстера, предлагаем начинающим аккомпаниаторам задания для самостоятельной работы и обращаем внимание на изучение примерного репертуарного списка для аккомпанемента в классе вокала и вокального ансамбля (Приложение №1).

Задания для самостоятельной работы в концертмейстерском классе:

1. Тщательный разбор нотного текста партий.
2. Закрепление навыков работы над трехстрочной партитурой.
3. Совершенствование навыков исполнения различных приемов звукоизвлечения (фразировка, туше, педализация), необходимых для работы в концертмейстерском классе.
4. Работа над репертуаром – камерно-инструментальными сочинениями (частями концертов); камерно-вокальными произведениями (песнями, романсами, ариями). Двигательное освоение программы, решение технических и художественных задач.
5. Охват фактуры произведения, осмысленное и эмоциональное прочтение музыкального текста через поэтическое слово в целях раскрытия художественного замысла.

6. Поиск и отбор информации об исполняемых произведениях и аудиозаписей.
7. Чтение с листа вокальных произведений с простейшим аккомпанементом.
8. Закрепление навыков транспонирования песен и несложных романсов.
9. Эскизное разучивание партий камерно-инструментального репертуара.
10. Овладение навыками индивидуально-творческой интерпретации художественного произведения в концертмейстерском классе.
11. Анализ изученного репертуара с точки зрения методики и приоритетов художественных ценностей.
12. Формирование слуховых представлений в ансамблевом звучании.
13. Выстраивание нужного звукового баланса с солистом (вокалистом, инструменталистом).
14. Анализ собственного исполнения программы в концертмейстерском классе.

Изучив данные задания по преодолению технических недостатков в исполнительском классе и освоив ряд соответствующих произведений из репертуарного списка аккомпаниатора (Приложение №1), можно приступать к работе над специальными упражнениями, стимулирующими исполнительскую технику потенциального концертмейстера.

3.2. Упражнения, способствующие совершенствованию исполнительской активности концертмейстера

Одним из важнейших средств формирования исполнительской активности концертмейстера, развития его технического потенциала, а также овладения различными типами фортепианной фактуры являются специально подобранные упражнения (среди которых: гаммообразные пассажи, аккордовые фигурации и др.) и практические задания, составляющие основные технические формулы музыкальной ткани произведения.

Многие выдающиеся мастера фортепианного искусства утверждали, что музыканту-исполнителю необходимо достаточное техническое владение этими формулами, поскольку они постоянно встречаются в творчестве классиков, романтиков. Так, выдающийся отечественный пианист Э. Гилельс утверждал, что гаммы – это «хлеб», который мы обязаны есть каждый день. Еще один представитель российского пианизма Я. Зак часто разминал свой исполнительский аппарат на гаммах и специальных упражнениях. Уникальный американский пианист И. Гофман приравнивал игру упражнений к «грелкам», чтобы руки стали теплыми, эластичными.

Представитель русской композиторской школы Н. Метнер подчеркивал умение пианистов качественно исполнять гаммы. Однако недопустимо, чтобы работа над исполнительской техникой сводилась к формальному проигрыванию гамм и упражнений, своего рода «механическому отыгрыванию».

Таким образом, процесс развития двигательных-технических навыков аккомпаниатора не должен быть собственно техническим тренажем, а выполнять развивающую функцию художественно-образной, двигательной-моторной деятельности.

На сегодняшний день существует ряд ценных пособий с разработанными упражнениями, стимулирующими развитие двигательномоторных действий пианиста. Среди которых такие выдающиеся педагоги-методисты отечественной пианистической школы, как А.Д. Артоболевская, Е.Ф. Гнесина, А.А. Шмидт-Шкловская, а также представители зарубежных исполнительских школ - А. Корто, Э. Донаньи.

При выборе методов развития двигательнотехнических навыков музыканта-исполнителя рекомендуем обратиться к системе воспитания пианистических навыков А.А.Шмидт-Шкловской. Автор системы предлагает целую последовательность упражнений, создающих базу приемов звукоизвлечения и звуковедения, предназначенных для развития важных качеств руки пианиста (легкости пальцев, растяжения, гибкости, свободы). Ряд упражнений, ориентированных на «полетные» движения раскрытой ладонью, развивают ощущение легкости, расчлененности пальцев. Остальные упражнения будут способствовать грамотному контакту с клавиатурой и мышечному освобождению исполнительского аппарата пианиста. Данный цикл упражнений охватывает все виды фортепианной техники, перечисленные в теоретической части данной работы. Здесь же включена специальная гимнастика, развивающая мышечную свободу и пластику исполнительского аппарата.

Рекомендуем упражнения А.А.Шмидт-Шкловской использовать для освобождения аппарата при возможной мышечной зажатости концертмейстера, избавляя его от чрезмерной фиксации рук, кисти и предплечья.

Обозначим основные положения методического труда А.А. Шмидт-Шкловской [27], представляющие на наш взгляд, значимый интерес для пианистов-исполнителей:

- принцип поддержки руки корпусом (мышцами спины при прогнутой пояснице) и снизу – мышцами плечевой кости. Такого рода поддержка предохраняет руки от утомления;

- принцип опоры «свода» не в «косточки», а в середину ладони. Такой способ опоры обеспечивает свободную и естественную работу пальцев;

- принцип «проводимости звука», согласно которому звук как бы и протекает по всей руке, благодаря которому, произнесение звука становится естественным и свободным. Так называемая «проводимость звука» – это, прежде всего, отсутствие зажатости, фиксаций и спазмов, т.е. состояние полной свободы и полного слияния пианиста с инструментом.

Далее в практической части работы мы представим комплексную гимнастику и ряд упражнений по А.А. Шмидт-Шкловской на раскрепощение исполнительского аппарата пианиста и освобождение от мышечной зажатости рук.

В теоретической части пособия мы указывали на проблему зажатости и, как следствие, заболевания рук пианиста. Как показывает практика, профессиональные заболевания рук довольно распространение явление среди инструменталистов, основной причиной которого является неправильная работа пианистического аппарата.

Опытному концертмейстеру известно, что зажатость аппарата не возникает спонтанно, внезапно, а приобретается в результате систематических многочасовых занятий за инструментом. Такие распространенные ошибки, как сутулость, зажатость локтевого сустава,

неподвижность руки, отсутствие полного контакта пальцев с клавиатурой, слабый слуховой контроль – причины, стимулирующие заболевание рук концертмейстера-пианиста.

В этой связи, чтобы наш исполнительский аппарат работал правильно, необходимо подобрать правильные методы, приемы, упражнения. Некоторые инструменталисты не уделяют должного внимания освобождению всей руки – от плеча, локтя до запястья. Это является ошибочным, поскольку при исполнении должен участвовать весь «рычаг» руки пианиста, мышцы спины, груди и плечевого пояса. Наконец, слаженной работе этих компонентов способствует, прежде всего, правильное положение всего корпуса.

Возвращаясь к системе А.А. Шмидт-Шкловской, напомним, что ею разработана специальная гимнастика с целью профилактики профессиональных заболеваний рук музыкантов-пианистов, используемая до игры и за инструментом.

Автор данной разработки упражнений сама страдала заболеванием рук вследствие неправильной работы пианистического аппарата. Однако, на основании лекций профессора по анатомии и физиологии человека И.И. Крыжановского, она создала гимнастику, благодаря которой спасла музыкальное будущее многих пианистов-исполнителей.

Упражнения для профилактики профессиональных заболеваний рук пианиста

Предлагаем гимнастику А.А. Шмидт-Шкловской для пианистов, которая должна предшествовать занятию. Итак, чтобы привести аппарат и весь организм в рабочее состояние, полезно проделать ряд гимнастических упражнений. Представленные упражнения активизируют и укрепляют

мышцы, участвующие в работе пианиста; помогают найти и закрепить осанку и правильное взаимодействие всех частей исполнительского аппарата.

1. Раскрепощение мышц шеи, рук, плечевого пояса. Поднимаясь на носки, медленно и плавно, вместе со вдохом, поднять ненапряженные руки вверх; кисти висят свободно. Затем легко развести руки в стороны и вместе с выдохом, свободно наклонившись вперед, тяжело уронить расслабленные руки вниз и опустить голову. В таком положении предоставьте рукам раскачиваться до тех пор, пока они не остановятся.

2. Свободные повороты головы (вправо, влево, вверх, вниз, вращение головы) для освобождения мышц шеи. Следить за осанкой.

3. Дыхательное упражнение. Очень важно во время игры дышать спокойно и бесшумно, не задерживать дыхание, особенно в кульминациях. Условие нормального дыхания – хорошая осанка. Не поднимая плечи, сделать глубокий вдох так, чтобы легкие до конца наполнились воздухом и грудная клетка расширилась. Выдох должен быть постепенным, бесшумным и полным. После небольшой паузы снова сделать вдох. Выполнять это упражнение рекомендуется, считая про себя.

4. Прогнув спину и не поднимая плечи, потрясти поднятыми вверх кулаками (тыльной стороной вперед) – «погрозите» ими. Данное упражнение помогает почувствовать «включенность» рук и всего корпуса. При выполнении следующих двух упражнений важно почувствовать поддержку поясницы и нижних мышц.

5. Представить воображаемое полотенце и подержать перед собой первым – вторым пальцами. Руки должны быть легкими, покоящимися на «подставке»; локоть слегка закругленный. Поворачиваться на «стержне» вправо и влево.

6. Смена уровня опоры рук («три этажа»). Руки должны спокойно лежать на коленях, а на счет «раз» положить их на крышку рояля. На счет «два» - руки на пюпитре, «три» -опять на крышке, «четыре» -на коленях. Все движения нужно выполнять просто и естественно. При подъеме рук локти не опускать.

Упражнения №7-9 помогут пианистам почувствовать всю руку от корпуса до кончика пальца как единый рычаг, работающий «от плеча».

7. Предлагаем нарисовать в воздухе любые закругленные линии поочередно вторым, третьим, четвертым и пятым пальцами, ощущая палец как продолжение руки (вся рука как бы один «длинный палец»).

8. Круговые движения рук в разные стороны. Рекомендовано следить за осанкой, не поднимая плеч. При этом руки собранные и легкие.

9. Повороты вытянутых вперед рук ладонями вверх – ребром – ладонями вниз. При поворотах рук вокруг продольной оси хорошо ощущается работа мышц плечевой кости.

10. Активная супинация и пронация. Супинация и пронация – это повороты предплечья вокруг продольной оси (супинация –поворот в сторону пятого пальца, пронация – в сторону первого). Вместе с предплечьем поворачивается и кисть. Супинацию и пронацию может совершать и вся рука. Движения имитируют ввинчивание и вывинчивание лампочки, запираение и отпираение двери ключом. Супинацией и пронацией – боковыми движениями, вращениями пианист пользуется при игре арпеджио, трелей, тремоло, фигураций.

11. Супинация и пронация свободно опущенных рук. Такие движения, особенно супинационный поворот, хорошо освобождают руки.

Следующие упражнения помогают почувствовать правильную работу пальцев и укрепляют мышцы, участвующие в ней.

12. Упражнение для укрепления ладонных сгибателей пальцев. Исходное положение ладонь на опоре, рука вытянута. Проминать ладонь, опираясь на нижнюю (ладонную) поверхность второго – пятого пальцев и отталкиваться пальцами от опоры пружинящими движениями. После отталкивания пальцы собираются. Не рекомендуется поднимать запястье вверх, чувствовать ладонь как продолжение предплечья, а пальцы как продолжение ладони. Не нужно преувеличивать так называемое «проминание», поскольку пружинят пальцы.

Работу «целого» пальца «из ладони» можно почувствовать в следующих упражнениях.

13. Свободно, без усилий «открывать» и «захлопывать» все пальцы одновременно, чувствуя, что ладонь как бы сгибается посередине, а пальцы «растут из ладони». Это же почувствовать и в следующем упражнении.

14. Упр. «Иди ко мне». Сгибать к себе «из ладони» каждый палец отдельно (кроме первого) по два раза. Палец «целый», не «ломающийся» в суставах. Выполнять данное упражнение без всякого напряжения, в медленном и быстром темпе, лучше на вытянутой руке.

Следующие упражнения стимулируют ощущения подвижности и легкости пальцев.

15 а. Свободно и естественно помахивать всеми пальцами, подобно тому, как машут, прощаясь, дети.

15б. Подготовительное упражнение к релетициям. Вибрационное движение пальцев на вытянутых руках. Вибрация отдается по всей руке в корпус. Вытянутые вперед руки поддерживаются «подставкой» и спиной, не

поднимая плеч. Амплитуда движений должна быть минимальная, кисть ощущать продолжением предплечья.

Вибрация способствует наиболее полному освобождению руки от любых зажатий и спазм и является основой репетиционной техники. Разгибатели труднее поддаются тренировке, чем сгибатели. Укрепление их достигается с помощью упражнений, «открывающих» пальцы и ладонь.

16. Собрать пальцы в щепотку и затем мгновенно и очень легко, без всяких усилий, «открыть» их. Рука должна быть легкой, взлетая вместе с пальцами. После «взлета» пальцы свободно падают. Важно избегать натяжения разгибателей на тыле кисти, чувствовать ладонь, раскрываемая полностью.

Упражнение легче делать на коленях, как бы сбрасывая с них воображаемые соринки. При его выполнении хорошо ощущается расчлененность пальцев.

17. Упр. «Щеточка». Представить «отбрасывание соринки» с колен «открывающимися» легкими пальцами и затем выполнить быстрое обратное движение к себе – пальцы естественно собираются, как бы подметая и легко схватывая какой-нибудь невесомый предмет. При этом кисть в работе не участвует.

18. Подготовительное упражнение к разделу «Растяжение». Положив руки на колени, веерообразно разводите и собираете пальцы, как бы разглаживая платье. Пальцы не натягиваются, двигаются без усилий, как бы сами собой. Запястье при этом полностью соприкасается с материей – трение о материю помогает ощутить ее расширение и сужение.

19. Веерообразное раскрытие пальцев в воздухе круговым движением от себя с одновременным раскрытием ладони. При возвращении в исходное

положение пальцы нужно собирать, второй палец соприкасается с первым. Выполнять упражнение только пальцами, не вращая кисть в лучезапястном суставе, или круговыми разводящими движениями рук, которые ощущаются как единое целое.

20. Круговые движения первого пальца. Следить за тем, чтобы палец работал легко, без натяжения, а мышцы между основанием первого - второго пальцев оставались мягкими. Палец в суставе не сгибать и не напрягать кисть.

21. Упражнение для ощущения кончиков пальца: «катать» воображаемые хлебные шарики 1-2, 1-3, 1-4, 1-5 пальцами.

22. Упражнение для ощущения контакта ладони с клавиатурой: гладить ладонью клавиатуру от черных клавиш к белым и к себе.

23. Упражнение для нахождения правильной опоры. Нужно сесть боком к клавиатуре или к столу, положив всю руку ладонью вниз на закрытую крышку рояля (или на стол). Полулежа, опереться на плечо, постепенно приподнимаясь, последовательно переносить опору с плеча на предплечье, с предплечья в ладонь и ладонную поверхность пальцев.

Таким образом, все части руки естественно включаются друг в друга, и звук «переливается» из спины в кончик пальца. Сами пальцы при этом как бы упираются в середину широкой ладони. «Широким» ощущается и запястье - но несколько ниже, чем «свод». Очень важно, чтобы оно было способно мягко «рессорить» при нажиме на него сверху. Здесь же можно проверить устойчивость опоры – сохраняя ее, вся рука от кончика пальца до корпуса должна пружинить.

С целью развития упругости руки, полезно проделать следующее упражнение.

24. Исходное положение то же, что и для упражнения 13. Опираясь на ладонную поверхность пальцев, дать руке свободно пружинить. Можно опираться и на всю ладонь – в этом случае можно почувствовать, как она выдерживает вес руки.

Следующие упражнения нацелены на освобождение рук.

25. Похлопывание ладонью по крышке рояля, закрывающей попюитр, в разных ее местах. Данное упражнение нужно выполнять всей рукой, не сгибая ее в локте. Упражнение активизирует мышцы плеча, помогая также почувствовать опору на ладонь и его полезно чередовать с упражнением № 24. Хлопать по крышке можно с разной степенью силы (слегка и со всего размаха). С целью еще большего освобождения рук, можно также похлопывать поочередно то ладонью, то тыльной стороной кисти.

26. Упр. «Аплодисменты». Быстро и легко аплодировать, обводя при этом руками круг перед собой. При этом ладони держать близко друг к другу; плечи и руки совершенно свободные. Кисть и предплечье составляют как бы единое целое. Упражнение подготавливает естественное исполнение стаккато, а также октавного и секстового вибрато.

27. Дуговые переносы рук на крышке, закрывающей клавиатуру (подготовительное упражнение к «Дуговым движениям»). Перенос руки по дуге от середины крышки к самым ее краям. Нужно хорошо почувствовать спину и нижние мышцы рук. Руки положить на ладони, чувствуя передачу их веса в крышку. Кисть не делает никаких самостоятельных движений.

Положение руки «на подставке» (на нижних мышцах) не является единственно возможным во всех случаях. Иногда требуется использовать весь свободный вес руки – тогда она всей своей тяжестью висит на цепком кончике.

28. Зацепиться за крышку, закрывающую клавиатуру, кончиками пальцев (одной мякотью подушечек, не сжимая фаланги) и держась на них, почувствовать свободное провисание рук. Раскачать руку во все стороны, не фиксируя пальцы.

Чтобы убедиться в том, что цепкий кончик способен выдержать вес руки, можно предложить студенту зацепиться кончиками пальцев за такие же цепкие кончики пальцев педагога и раскачать этот сцепленный «висячий мост».

Упражнения для ног

29. Точность и тонкость педализации во многом зависят от свободного состояния ноги и положения стопы на педали. От давления напряженной ногой педаль опускается слишком глубоко и, следовательно, поздно и не до конца снимается, педализации становится грязной. Во избежание этого, необходимо твердо опираться на пятку, оставляя стопу и колено свободными. Прикасаться к педали лучше не пальцами (поскольку нога может сорваться с педали), а частью стопы между серединой и основаниями пальцев. Чтобы не стучать о педаль, нога должна как бы слиться с ней и работать, не отрываясь от нее. Опора на пятку, полная свобода ноги и правильное прикосновение позволяют легко, бесшумно и с большой точностью опускать педаль как угодно мало и как угодно часто.

Рекомендуем упражнения:

- свободно отклонить колено в стороны, опираясь на пятку;
- легко вибрировать стопой;
- вращать стопу вокруг педали;
- поворачивать стопу вправо и влево.

В Приложении № 2 изложен блок наиболее рациональных упражнений венгерского композитора, педагога-пианиста и дирижера Э. Донаньи – «Важнейшие упражнения для обретения уверенной фортепианной техники» в целях организации и формирования исполнительской моторики обучающихся в концертмейстерском классе.

Автор данного комплекса упражнений утверждал, что заниматься ими важно с полной концентрацией внимания. Мы также согласны с мнением, о том, что совершенно бесполезно играть упражнения в бездумной механистической манере, поскольку даже в простейшем упражнении все внимание должно быть сосредоточено на работе пальцев и правильности звучания, где каждая нота должна исполняться осознанно.

В свою очередь будущим педагогам-пианистам необходимо помнить, что тренировать нужно не столько пальцы, сколько через работу пальцев тренировать мозг.

Таким образом, представив в работе упражнения ведущих отечественных педагогов-методистов, мы преследовали конкретную цель – систематизированное развитие у концертмейстера осознанных, целесообразных и контролируемых двигательных действий, которые в дальнейшем послужат качественной технической базой для воспитания исполнительской активности.

Отметим, что целенаправленное воспитание концентрации внимания и сознательного отношения к упражнениям поможет аккомпаниатору воспитать навыки управляемости двигательным процессом и контролем мышечных напряжений исполнительского аппарата.

Представленные в пособии комплексы специальных упражнений подобраны с учетом основных взаимосвязей мышечных групп пианиста и

координации действия этих групп. Занятия упражнениями должны быть регулярными и систематизированными, чтобы помочь исполнителю более осознанно организовать двигательный процесс, поддерживать его на должном уровне, активно управлять им, осуществлять координацию всей системы двигательного процесса, а также исправить постановочные и технологические недостатки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Безусловно, профессиональное мастерство концертмейстера не должно базироваться только лишь на технической беглости и безукоризненной моторике. Необходимо помнить о комплексном подходе к формированию исполнительской активности концертмейстера. Однако плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором. Ведь аккомпанемент является сложным комплексом выразительных средств, в котором содержится выразительность гармонической опоры, ее ритмической пульсации, мелодических образований, фактурного богатства, регистра, тембра и т.д. Вместе с тем, эта сложная организация представляет собой смысловое единство, требующее от пианиста-концертмейстера особого художественно-исполнительского подхода и грамотного технического решения.

Невозможно не согласиться с мнением ведущих педагогов-методистов о том, что «в сложном взаимодействии с выразительностью регистра, тембра, динамики, артикуляции и других средств в современном виде ритмо-гармонической опоры достигается синтетическое единство, подчиненное и содействующее главной мысли – солирующему голосу. По формальному определению, это «сопровождение» (аккомпанемент), а по смыслу – конкретные и развернутые «дополняющие обстоятельства». Так, «от темпоритмической характеристики высказывания, движения, состояния до высоко развитых форм, создающих изобразительный фон, диалогические и драматургические сопоставления, сопровождение всегда выполняет свою художественно-образную роль» [14, с. 72].

Таким образом, профессиональные исполнительские качества концертмейстера складываются на основе сочетания комплекса

пианистических навыков, музыкально-теоретических знаний, психолого-педагогических качеств, умения постигать художественный смысл музыки и воплощать в конкретном звучании. Важным условием профессионализма является наличие у концертмейстера исполнительской культуры, которая предполагает отражение его эстетического вкуса, широту художественного кругозора, сознательное отношение к музыкальному искусству, наконец, готовность к музыкально-исполнительской, просветительской работе.

В ходе работы, опираясь на многолетний собственный научно-педагогический, исполнительский опыт, а также методические исследования и разработки ведущих педагогов-пианистов, был проделан анализ технических неудач аккомпаниатора; выявлены причины, тормозящие развитие концертмейстерской техники; представлены конкретные методические рекомендации, направленные на совершенствование исполнительской активности потенциального концертмейстера и формирование грамотного ансамблиста. С целью восполнения технических пробелов пианистов-исполнителей в практической части данной работы предложены упражнения, нацеленные на преодоление исполнительских трудностей, а также на ликвидацию индивидуальных недочетов и ошибок в техническом арсенале аккомпаниатора. Включен ряд заданий для устранения мышечных зажимов у пианистов и релаксации в ходе занятий в концертмейстерском классе.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что в современном концертмейстерском классе необходима специальная работа по активизации художественного мышления аккомпаниатора, его музыкально-слуховых представлений, воспитанию культуры мышечных ощущений и объединению этих компонентов в единый звукодвигательный комплекс.

При этом необходимо владеть научно-обоснованной методикой формирования двигательно-исполнительской активности, способной учитывать формирование технических движений пианиста, с целью активизации максимальных исполнительских результатов в профессиональной деятельности концертмейстера.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллина А.А. Моделирование упражнений для начинающих обучение игре на фортепиано. Учебно-методическое пособие. – М.: МПГУ, 2005.
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М.: Музыка, 1978.
3. Арчажникова Л.Г. Методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие. – М.: МГЗПИ, 1962. – 82 с.
4. Бабюк, В.Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков: Фортепианно-вокальный аспект: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2003. – 23 с.
5. Баренбойм Л.А. Путь к музыке. Л.: Сов. композитор, 1979 – 168 с.
6. Бирмак А.В. О художественной технике пианиста. – М.: Музыка, 1973. – 139 с.
7. Виноградов К.А. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. – М.: Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 156–178.
8. Гат Й. Техника фортепианной игры. – М. Будапешт, 1967. – 244 с.
9. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. М., 1993.
10. Живов, В.Л. Хоровое исполнительство: теория, методика и практика. М.: ВЛАДОС, 2003. – 237 с.
11. Коган Г.М. Работа пианиста. – М.: Классика-XXI, 2004.
12. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс. Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. - М.: Academia, 2002.– 192с.

13. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. М.: «Классика», 2003.
14. Люблинский А.А. Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы. - Л.: Музыка, 1972.– 80с.
15. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1988.
16. Оборин Л.Н. Сборник статей / сост. Е.К. Кулова. М., 1989.
17. Петрушин В.И. Музыкальная психология. М., 1997.
18. Пичугина Л.Н. Исследовательская деятельность в подготовке будущих учителей музыки. – Екатеринбург, 2015. – 169 с.
19. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 1947.
20. Тимакин Е.М. Воспитание пианиста: Метод. пособие.- 2-е изд.– М. : Сов. композитор, 1989. – 143 с.
21. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительной деятельности: автореф. дис. ... д-ра псих. наук : 19.00.03 / ЛГУ. – Ленинград, 1989. - 31 с.
22. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности. М., 1994.
23. Цыпин Г.М. Музыкально-исполнительское искусство. М., 2001.
24. Чачава В.Н. Искусство концертмейстерства. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера. Учебное пособие для музыкальных вузов (1–4 курс). – СПб.: Композитор, 2007.
25. Шамаева, Р.М. Креативность в музыкальной культуре: монография / Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2010. – 171с.
26. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. М., 1996.– 206 с.
27. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. – Л.: Музыка, 1971. – 74 с.

28. Шульпяков О.Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1973. Вып. 12.– С. 26-45.
29. Шапов А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники. М., 1968.
30. Яновская, Л.Л. Концертмейстерский класс: учебно-метод. пособие / Л.Л. Яновская; ЧГАКИ. – Челябинск, 2004. – 162 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение №1

ПРИМЕРНЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ РЕПЕРТУАР В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Камерно-вокальные произведения:

Александров А. «Воспоминание», «Люблю тебя».

Алябьев А. «Ты не пой, душа-девица», «Иртыш», «Я вижу образ твой».

Балакирев М. «Приди ко мне», Рыцарь, «Среди цветов», «Сосна», «Приди ко мне», «Обойми, поцелуй», «Слышу ли голос твой».

Бетховен Л. «Радость страдания», «Песня Миньоны», «Под камнем могильным». Песни.

Бизе Ж. «Апрельская песня», «Утро».

Бородин А. «Для берегов отчизны дальной», «Спящая княжна», Песня темного леса, «Морская царевна», «Отравой полны мои песни».

Булахов П. Романсы и песни.

Брамс И. «Девичья песня», «Твои голубые глаза», «Странник».

Варламов А. Романсы и песни. «Красный сарафан», «Белеет парус одинокий», «Что мне жить и тужить».

Гаврилин В. Из русской тетради: «Калина», «В прекраснейшем месяце мае».

Глазунов А. Музыка к драме М.Лермонтова «Маскарад»: романс Нины

Григ Э. «У моря», «Сон», «Старая мать», «Избушка», «Сердце поэта».

Глинка М. Романсы и песни. «Я помню чудное мгновенье», «Победитель», «Рыцарский романс», «Я здесь, Инезилья», «Северная звезда», «Скажи, зачем явилась ты», «В крови горит», «Вы не придете вновь».

Глиэр Р. Романсы и песни. «О, если б грусть моя».

Григ Э. У реки, С водяной лилией, Время роз.

Гурилев А. Избранные романсы и песни.

Даргомыжский А. «Мой суженый, мой ряженный», «Ночной зефир», «Старый капрал», «И скучно, и грустно», «Я помню глубоко».

Дворжак А. Цикл «Песни любви»: «Нам никогда не суждено», «О, как пустынно в сердце том», «Близ дома я брожу».

Кюи Ц. «Сожженное письмо», «Я вас любил».

Мендельсон Ф. «Молитва в пути», «Дорожная песня».

Моцарт В. «Как-то раз одинокий, печальный», «Мой тяжек путь», «Вы, птички, каждый год».

Мяковский Н. «Цветок», «Побледневшая ночь», «Очарованье красоты в тебе».

Рахманинов С. «Полюбила я на печаль свою», «Островок», «Я жду тебя».

Римский-Корсаков Н. «Ель и пальма», «На нивы желтые»

Рубинштейн А. Романсы «Ночь», «Азра».

Свиридов Г. Романсы на стихи А. Пушкина. Из слободской лирики: «Ой, снова я сердцем», «Мне не жаль», «Флюгер».

Сибелиус Я. «Черные розы», «Алмазы на снегу».

Рахманинов С. «О нет, молю, не уходи», «Сирень», «Ночь печальна», «Все отнял у меня», «О, не грусти», «Здесь хорошо».

Римский-Корсаков Н. «Дробится и плещет», «На нивы желтые».

Свиридов Г. «Зимняя дорога», «Предчувствие», «К няне».

Чайковский П. «Средь мрачных дней», «Снова, как прежде», «Благословляю вас, леса», «Уноси мое сердце», «Кабы знала я», «Скажи, о чем в тени ветвей», «Ночь», «Не верь мне, друг», «Отчего», «Я ли в поле да не травушка была», «Средь шумного бала», «Мы сидели с тобой», «Закатилось солнце».

Шуберт Ф. «Смех и слезы», «Утренняя серенада», «Форель», Цикл «Прекрасная мельничиха» (избранное).

Шуман Р. Сборник песен.

Шопен Ф. Песни.

Арии из опер, кантат, ораторий:

Бах И.С. Кантата №21: ария «Слезы, стоны».

Глинка М. Опера «Иван Сусанин»: каватина и рондо Антонида. Опера «Руслан и Людмила»: каватина Людмилы.

Римский-Корсаков Н. Опера «Царская невеста»: две арии Марфы. Опера «Садко»: ария Любавы. Опера «Снегурочка»: ария Снегурочки «С подружками», ариетта Снегурочки. Опера «Царская невеста»: ариозо Любаши.

Россини Д. Опера «Севильский цирюльник»: каватина Розины.

Рубинштейн А. Опера «Демон» ария Тамары.

Сен-Санс К. Опера «Самсон и Далила»: две арии Далилы «Открылася душа», «Самсона в эту ночь ожидаю».

Чайковский П. Опера «Пиковая дама»: ария Лизы, романс Полины. Опера «Евгений Онегин»: ария Ленского. Опера «Орлеанская дева»: ария Иоанны. Опера «Иоланта»: ариозо Иоланты.

Щедрин Р. Опера «Не только любовь»: песня Маруси, частушки Варвары.

Произведения, рекомендованные для чтения с листа:

Алябьев А. «Где ты, друг милый»

Булахов П. «Колокольчики мои»

Гершвин Д. Песни.

Глинка М. «Я люблю, ты мне твердила», «Не пой, красавица, при мне»

Григ Э. «Заход солнца». «Моя родина».

Даргомыжский А. «Чаруй меня». «И скучно, и грустно»

Рахманинов С. «Островок».

Свиридов Г. «Березка».

Соловьев-Седой В. «Вечер на рейде».

Произведения, рекомендованные для транспонирования:

Булахов П. «И нет в мире очей». «Не пробуждай воспоминаний». «Я тебя с годами не забыла».

Варламов А. «На заре ты ее не буди».

Глинка М. «Гуде вітер», «Не пой, красавица».

Гурилев А. «Домик-крошечка».

Даргомыжский А. «Я вас любил». «Я все еще его, безумная, люблю».

Сборники детских школьных песен:

Гладков Г. Песни для детей

Парцхаладзе М. Песни для детей

Чичков Ю. Избранные песни

Шаинский В. Детские песни.

Приложение № 2

Э. Донаньи

Важнейшие упражнения для обретения уверенной фортепианной техники

Упражнения для развития силы и независимости пальцев

№1

5 4

3 4

5 3

4 5

4 3

4 3 5

4 5 3

Также играть это упражнение в мажорных тональностях си-бемоль, си, ре-бемоль и ре.

№ 2

Музыкальное упражнение № 2, состоящее из трех систем нот. Первая система имеет три такта, вторая — три такта, третья — три такта. В начале каждого такта в первой системе есть цифра 6, указывающая на шестую пальцу. Динамические обозначения: sf, f.

Это упражнение, а также упражнения № 3, 4, 5, 6, 7 нужно также играть в мажорных тональностях ре-бемоль, ре, ми-бемоль, ми, фа, фа-диез, си-бемоль, си, и в минорных тональностях до, до-диез, си-бемоль, си.

№ 3

Музыкальное упражнение № 3, состоящее из трех систем нот. Первая система имеет три такта, вторая — три такта, третья — три такта. В начале каждого такта в первой системе есть цифра 3, указывающая на третью пальцу. Динамические обозначения: sf, f.

№ 4

Музыкальное упражнение № 4, состоящее из трех систем нот. Первая система имеет три такта, вторая — три такта, третья — три такта. В начале каждого такта в первой системе есть цифра 6, указывающая на шестую пальцу. Динамические обозначения: sf, f.

№ 5

Музыкальное упражнение № 5, состоящее из одной системы нот. В начале каждого такта в первой системе есть цифра 2, указывающая на вторую пальцу. Динамические обозначения: sf, f.

№ 8

The image shows two systems of piano accompaniment for exercise № 8. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a 2/4 time signature and contains a sequence of eighth notes with fingerings: 5 3 4 5 3 4. The bass staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 3 2 1 3 2. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a 2/4 time signature and contains a sequence of eighth notes with fingerings: 5 1 3 2 5 1 3 2. The bass staff contains a sequence of eighth notes with fingerings: 1 3 4 1 3 4 5. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Это упражнение нужно играть во всех тональностях.

Nº 12

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The first system includes a fermata over the first measure of the right hand and a '5' below the first measure of the left hand. The second system has a 'simile' marking above the first measure of the right hand and another 'simile' below the first measure of the left hand. The third system has a '5' below the first measure of the left hand. The fourth system has a '5' below the first measure of the left hand. The fifth system has a '5' below the first measure of the left hand. The sixth system has a '5' below the first measure of the left hand. The seventh system has a '5' below the first measure of the left hand. The score concludes with a double bar line at the end of the seventh system.

The image displays a page of piano music, consisting of seven systems of two staves each. The music is written in a complex, rhythmic style, featuring many beamed notes and rests. The key signature changes throughout the piece, starting with B-flat major (two flats) and moving through E-flat major (three flats) and F major (one flat). The notation is dense, with frequent sixteenth and thirty-second notes, and rests of varying lengths. The overall texture is intricate and technically demanding.

№ 13 a

The musical score for "№ 13 a" is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The piece is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various fingering numbers (1, 4, 3, 2) and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign in the bass staff.

№ 13b

The musical score for "№ 13b" is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The piece is in 3/4 time and features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score includes various fingerings (e.g., 5, 2, 3, 4) and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

№ 14

№ 15

В следующем упражнении нужно делать акцент на ноты, напечатанные более жирно.

№ 16



Подготовительные упражнения

№ 16а



Аккорды упражнения 16 нужно играть также от других нот.

№ 17

Nº 17 a

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a continuous eighth-note pattern, while the lower staff plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a series of chords in the upper staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature remains one sharp. The music starts with a *cresc.* (crescendo) marking. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The system ends with a *ff* (fortissimo) dynamic followed by a *dim.* (diminuendo) marking.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature is one sharp. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with some rests, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a final chord in the upper staff.

II.

Гаммы и аккорды.

№ 19

The image displays a musical score for exercise № 19, consisting of six systems of piano and bass staves. The score is written in a single system with two staves per system. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is heavily annotated with fingering numbers (1-5) and slurs. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a fortissimo (*f*) marking. The second system features a *simile* marking. The score is a technical exercise for piano, focusing on dexterity and rhythmic precision.

This page of piano sheet music consists of seven systems, each with a treble and bass clef staff. The music is highly technical, featuring complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

№ 24



Левая рука играет на две октавы ниже



№25 а

Это упражнение нужно играть с закрытыми глазами:

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing two systems of music. The bottom staff is a single bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It features complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings such as *f* and *sf*. Octave markings (*8va*) are present in the bottom staff.

Левая рука играет на две октавы ниже

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing two systems of music. The bottom staff is a single bass clef staff. The music continues with the same key signature and time signature as the first system. It features complex chordal textures with many accidentals and dynamic markings such as *f* and *sf*. Octave markings (*8va*) are present in the bottom staff.

III.

Двойные вершины

№ 26

The musical score consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). It features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and rests. Above the first staff, there are two sets of numbers: '2 1' above the first measure and '2 1' above the 11th measure. Below the first staff, there are two sets of numbers: '5' below the first measure and '6' below the 11th measure. The second staff continues the rhythmic pattern. The third staff introduces a new rhythmic motif. The fourth staff continues the pattern. The fifth staff continues the pattern. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and a final chord.

№ 38



Левая рука играет на две октавы ниже



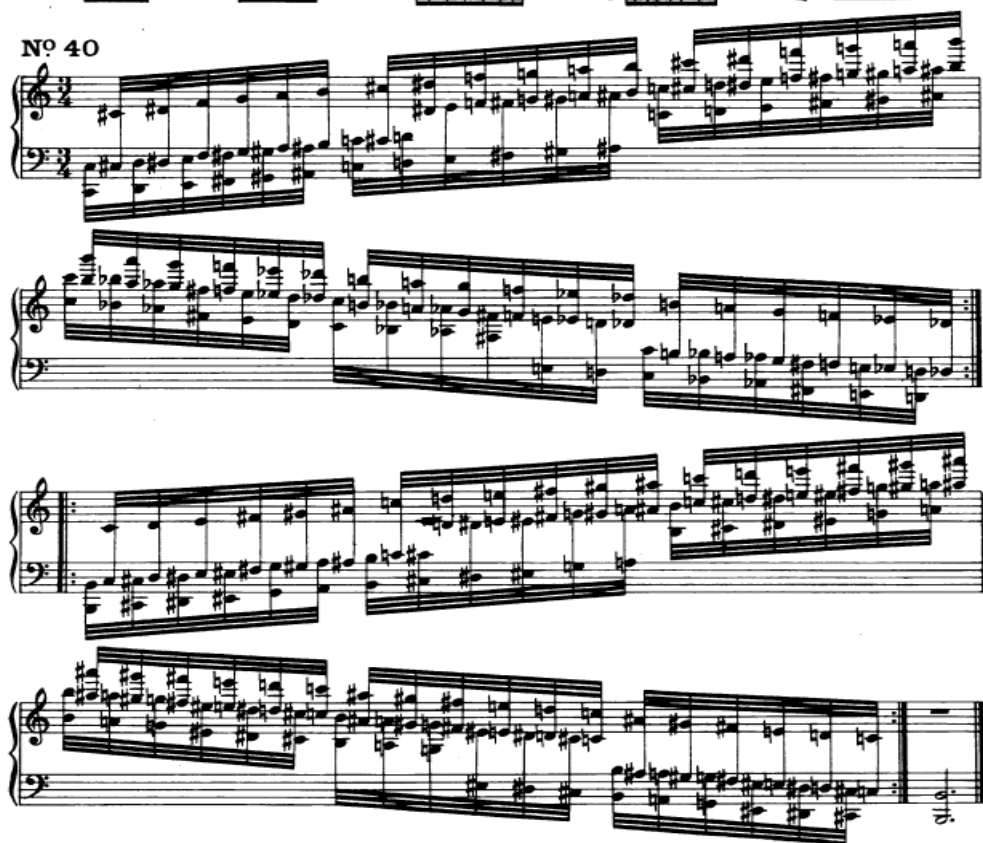
Это упражнение нужно играть сначала форте, всей рукой, а затем пиано, одной кистью.
 В обоих случаях нужно чередовать пальцы: сначала 1-5, затем чередуя 1-5 и 1-4
 (1-5 на белых клавишах, 1-4 на черных).

Это упражнение (как и № 38) следует играть чередуя пальцы:
сначала 1-5, а затем 1-5 на белых клавишах, 1-4 на черных.

a)  и т. д.

b)  и т. д.

№ 40



Для заметок

Для заметок

Учебное издание

**ОСНОВЫ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ.
ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
АКТИВНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА**

Учебное пособие

Поронок Светлана Александровна

Издается в авторской редакции.

Подписано в печать 12.04.2020 г.

Уч.-изд. л. 4.

Электронное издание.

Опубликовано на образовательном портале ПГУ им. Т.Г. Шевченко
moodle.spsu.ru