**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Коркинская детская школа искусств»**

**Доклад**

**«О художественной технике пианиста»**

**Преподавателя: Кариповой Альбины Мансуровны**

**Коркино**

**2021**

**О свободе пианистического аппарата.**

«При такой работе надо соблюдать следующие правила: следить, чтобы рука, вся рука, от кисти до плечевого сустава, была совершенно свободна, нигде не «застывала», не зажималась, не затвердевала» не теряла своей потенциальной (!) гибкости ...»

Г. Г. Нейгауз

Вопрос о свободе пианистического аппарата имеет давнюю историю. Он поднимался представителями органного и клавирного искусства еще с XVI века, нашел свое освещение с трудах XVIII века, возбудил особый интерес в связи с изобретением и усовершенствованием фортепиано (XVIII - XIX) и вызвал оживленные дискуссии в начале нынешнего столетия.

Но в прежние времена поиски свободы еще не могли опереться на подлинные научные данные, они базировались лишь на эмпирической основе и во многих случаях шли по ложному пути.

В приемах рядовой педагогики нередко оставались скованность и зажатость, особенно при культивировании механистической техники.

С начала XIX века наступила новая эра фортепианного творчества и исполнительства. Новая, богатейшая по фактуре фортепианная музыка потребовала от исполнителей и, конечно, от самих педагогов выработки более разнообразных и совершенных приемов. Пианист уже не мог ограничится лишь пальцами и кистью руки; настоятельно стали необходимыми движения игрового аппарата, включая и движения корпуса.

В творчестве выдающихся исполнителей и педагогов возникают прогрессивные идеи, сыгравшие огромную роль в дальнейшем развитии пианистического искусства. В этом отношении и сейчас особый интерес представляют дошедшие до нас высказывания Шопена.

«В целях освобождения, - пишет Клечинский, - Шопен начинает обучение своих учеников не с *legato.* Понимая важность для освобождения в игре поддержки в плече, Шопен требовал, чтобы рука ученика «легко и непринужденно» повисала в воздухе так, чтобы учитель, подложив под нее свою руку, почти не чувствовал ее тяжести»

По высказываниям современников Листа, великий виртуоз ненавидел в игре сухость и напряженность. Поэтому Лист и обращает так много внимания на то, «чтобы рука пианиста была «свободной и живой» от кончиков пальцев до плечевого пояса».

Т. Лешинский, долгое время преподававший Петербургской консерватории, был известен как блестящий исполнитель-виртуоз. «Полное управление мускулатурой, - говорил он, - переходящее в течение доли секунды из состояния крайнего напржения к полному освобождению всего тела достигается не трескотней бесчисленно повторяемых этюдов и упражнений, но медленной игрой быстротой мышления».

Вопросы пианистической свободы живо интересовали замечательную русскую пианистку и педагога А. Есипову. Есипова писала: «Прежде чем извлечь из рояля звук, важно получить ощущение свободы всей руки, как чего-то единого, от плеча до кончиков пальцев». Прогрессивные традиции лежали и в основе мастерства.

С. Рахманинова, владевшего исключительной свободой в исполнении.

За последние десятилетия воспитание техники далеко ушло вперед. Прогрессивные тенденции в этой области характеризуются следующими принципами.

Освобождение в движениях пианиста понимается не как частичное, изолированное, а как организованная координация соответствующих нервно- мышечных функций организма. В этом заключается организованная координированная свобода музыканта-исполнителя. Такая свобода, обусловленная сменой нагрузки и разгрузки, напряжения и освобождения в пианистическом аппарате, не только ощущается самим исполнителем, но и внешне проявляется в его движениях. Следует отметить, что освобождение в игре не означает полной расслабленности мышц. Даже при максимальном освобождении руки, когда она свисает вдоль туловища, в ней сохраняется потенциальный мышечный тонус.

Для достижения координированной свободы необходимо в процессе технической работы постоянное наблюдение над тем, чтобы ни в одной части пианистического аппарата не появлялась скованность. Сознательный контроль при тренировке является необходимой предпосылкой для выработки автоматического контролера, который приобретает важное значение в самом исполнении, освобождая внимание пианиста от наблюдения за двигательным процессом.

Мышечная свобода теснейшим образом связана с психической свободой. В концертном выступлении это приобретает первенствующее значение. Здесь проявляется закон единства и взаимодействия функций нашего организма.

Психическая скованность может появиться по разным причинам. Игра на новом инструменте в непривычной для пианиста аудитории, присутствие публики, другое освещение — все эти новые раздражители определенным образом воздействуют на нервную систему и могут привести к психической и мышечной скованности в игре.

Вот почему так важно перед публичным выступлением создать условия, аналогичные тем, в которых будет протекать исполнение на концерте. Не только репетиции на том же самом рояле, но т вся обстановка, включая присутствие посторонних лиц (других педагогов, товарищей) - все это подготавливает пианиста к условиям эстрадного выступления и способствует созданию свободы в исполнении.

В педагогической практике известны случаи, когда ученики, отлично выучившие свою программу, в непривычной обстановке теряются, игра их становится скованной и невыразительной. Это бывает и тогда, когда незадолго до концерта или до экзамена им делаются замечания, идущие вразрез с исполнительским планом и выработанными навыками. Создавшееся у ученика представление о произведении в целом, сформировавшийся музыкально-исполнительский образ и налаженная автоматизация движений нарушаются, а новые не успевают образоваться и закрепиться. В результате в его игре появляется скованность, он теряет уверенность, свободу и играет хуже, чем может. Поэтому все критические замечания рекомендуется делать заблаговременно, а перед выступлением допустимы лишь советы общего характера, с учетом психического .состояния исполнителя, и это правило должно соблюдаться неукоснительно

**Психофизиологические основы художественной техники пианиста»**

«Искусство признает одновременно как эмоциональное, волевое, так и интеллектуальное

творчество, в котором чувство, воля и ум играют руководящую роль».

К.С. Станиславский.

В исполнительском искусстве музыканта принимают активное участие все психические процессы в их неразрывном единстве. Наука рассматривает их как самостоятельные области исследования, дифференцируя следующим образом: ощущение, восприятие, представление, эмоции, воображение, мышление, память, внимание, воля.

Ощущение - это психофизиологический процесс познания внешнего мира, на основе которого формируется восприятие. В деятельности пианиста существенную роль играют три основных вида восприятий музыкально-слуховое, зрительное и осязательно -двигательное.

Восприятие музыканта прежде всего связано со слухом и определяется как музыкально-слуховое.

Различаются три стороны музыкального слуха звуковысотным, тембровый и *динамический.*

Зрительное восприятие также участвует во всей деятельности музыканта.

Работая с учеником, надо воспитывать у него умение, глядя в ноты, иметь клавиатуру «в поле зрения» и на основе зрительных, слуховых и осязательно­двигательных восприятий и представлений находить клавиши, почти не глядя на клавиатуру. Таким образом, налаживая прямой путь от восприятия к движению.

Для выработки беглого чтения с листа может быть рекомендован многократно проверенный метод, давший отличные результаты в работе с начинающими. При чтении учеником нотного текста педагог ведет по нотной строчке карандашом на один- два такта впереди исполняемой музыки, предлагая ему, следя за карандашом, переходить с такта на такт без остановки, почти не глядя на клавиатуру. При этом все время следует напоминать о необходимости внимательно слушать музыку. Такой метод выработки ощущения клавиатуры налаживает связи между зрительно-слуховыми и осязательно-двигательными восприятиями и самими движениями, что способствует более быстрому чтению с листа.

Осязательно-двигательные восприятия подсказывают направление и форму движений, силу удара, глубину нажима, те приемы, которые наиболее эффективно осуществят замысел исполнителя.

Восприятие музыки теснейшим образом связано чувством ритма, которое по мнению Теплова, «в основе своей имеет моторную природу». Ритмические восприятия музыканта зависят от эмоционально-выразительной стороны музыки, ее агогики и динамики. Реакция на ритмические восприятия проявляется в сопутствующих ритму непроизвольных движениях - покачивании тела, головы, постукивании рукой или ногой и т.п. При прекращении музыкальных восприятий эти движения исчезают.

Определение глубины нажима или силы удара, мера и дозировка движений, столь тонко развитые у пианистов, возможны именно благодаря профессиональной выработке мышечного чувства.

Встречающиеся у пианиста такие понятия, как туше и чувство клавиатуры основаны на многосторонних связях между звуковым, зрительным и двигательным анализаторами.

Следует указать на некоторые особенности анализаторов, которые имеют значение в исполнительской деятельности пианиста. Ими являются — адаптация, явление контраста и последействие.

Адаптация - изменение чувствительности органов чувств и приспособление их к действующим раздражителям. Примером адаптации может служить известное явление, состоящее в том, что при действии сильного звука чувствительность к нему понижается. Так, если пианист злоупотребляет *forte* или не уделяет должного внимания работе над разнообразием тембра и красочностью звука, он постепенно перестает замечать в своей игре жесткость, грубость и однообразие звучания.

Явление контраста— заключается в том, что возбудимость анализатора к какому-либо раздражителю возрастает под влиянием предшествующего или сопутствующего ему контрастного раздражителя: известно, что после тихого звучания громкое ощущается гораздо сильнее.

Исполнители, не обладающие мощным пианистическим аппаратом, используя явление контраста, добиваются впечатления большой силы звука умелым сопоставлением красок и разнообразием оттенков светотени.

Последействие состоит в том, что возбуждение, возникшее при раздражении в анализаторе, с прекращением внешних воздействий не прерывается, а, продолжаясь некоторое время, затухает постепенно.

Представления в деятельности музыканта играют весьма важную роль. «Задача всегда одна и та же - музыка, - говорил Игумнов. - Все идет изнутри, от представления...»

В деятельности музыканта-исполнителя различаются три вида представлений: музыкально-слуховое, зрительное и осязательно-двигательное. Их совместное действие достигает иногда высокой степени совершенства. В этих случаях музыкант может при просмотре нотного текста музыкальных произведений представлять себе музыку во всей ее полноте, «слышать в уме» звучание голоса, инструментов и т.п. Одновременно у него возникают движения, адекватные музыкально-слуховым, зрительным и двигательным представлениям. Такое обобщение всех представлений, совместно с другими психическими процессами, участвующими в исполнении, можно определить как музыкально-исполнительский образ.

Зрелому музыканту хорошо знакомо представление создающееся у него перед к исполнением, когда кажется, что произведение с целом уже живет в уме как синтетический образ.

Так, И.Гофман рекомендовал четыре способа разучивания произведения: за фортепиано с нотами, без фортепиано с нотами, за фортепиано без нот и без фортепиано и без нот. «Второй и четвертый способы, • утомительны в умственном отношении; но зато они лучше способствуют развитию памяти и той весьма важной способности, которая называется «охватом». Второй и четвертый способы Гофмана строятся именно на музыкально-слуховых представлениях.

Высказывания известных пианистов свидетельствуют о признании ими пользы «мысленной» игры, которая неосуществима без ясного музыкально-слухового представления.

Осязательно-двигательные представления должны быть теснейшим образом связаны с музыкально-слуховыми и зрительными.

Технические достижения - не что иное, как приспособление данных трудностей к собственным возможностям. То, что для этого требуется, в меньшей степени физические упражнения, а гораздо большей степени психически ясное представление о задаче, - истина, которая может быть ясна не каждому педагогу, но которая известна каждому пианисту, достигшему своей цели путем самовоспитания и размышления. Не путем многократного повторения трудностей, а путем осознания трудностей технической проблемы может удастся ее разрешение.

Способность мысленного соучастия в своем исполнении надо развивать у учеников, прибегая как к внутреннему пению, так и к реальному пропеванию.

А. Корто, акцентируя значение предварительной «мысленной работы, требуя от ученика ясности представлений, писал: «Он проверит успех этой первой части работы тогда, когда почувствует, что произведение поет в нем...»

Педагогический опыт показывает целесообразность следующего метода воспитания вышеуказанных качеств. Ученику задается пьеса кантиленного характера с ясной и простой мелодией. Вначале ему предлагают пропеть мелодию, подыгрывая себе ее по нотам, без аккомпанемента, по возможности выразительно. Это не должно быть пением вокального характера — достаточно тихого пропевания, почти «про себя». Вначале ему ученик может даже проиграть мелодию на рояле, чтобы лучше вслушаться в ее эмоциональное содержание. Затем ему следует поиграть один аккомпанемент, пропевая мелодию про себя, представлять движения руки, ведущей мелодию. При таком пропевании вначале вырабатывается музыкально-слуховое представление. При переходе к «мысленной» игре возникают уже кинестетические представления пианистических движений, способствующие проявлению в исполнении эмоций.

Внимательное вслушивание в игру ученика, мысленное соучастие в ней способствует образованию двигательных представлений и у педагога, даже если он сам на уроке не играет. В результате нотный текст и технические пассажи укладываются в его сознании и в пальцах почти без тренировки.

В фортепианной педагогике, однако, не всегда уделяется должное внимание правильной последовательности представлений и нередко наблюдается опора в первую очередь не на музыкально-слуховые, а на двигательные (моторные) представления.

Срывы и «заикания» в игре учеников обычно объясняют технической недоработкой. Но далеко не всегда именно в этом таится корень зла. Иногда подобные недостатки являются следствием слабых музыкально-слуховых представлений и неправильной последовательности формирования и обобщения их в музыкальном исполнении.

Никакое другое искусства не способно с такой силой, разнообразием и тонкостью передавать эмоции, как музыка. Настоящее творческое исполнение всегда вносит субъективное переживание, как отпечаток индивидуальности самого артиста. Эмоции тесно связаны со всеми психическими процессами и совместно оказывают сильное воздействие на характер исполнения.

Положительные эмоции побуждают к деятельности, мобилизуют волю, энергию, способствуют сосредоточенности мысли. Известно, насколько легче преодолеваются технические трудности, если этому сопутствует эмоциональное увлечение, и как тормозится преодоление их при равнодушном отношении.

В моменты творческого подъема, когда накал эмоций достигает высокого уровня, возникает особое состояние, которое можно определить как творческую доминанту. Музыкантам-исполнителям хорошо знакомо состояние, когда благодаря творческой доминанте в исполнении появляются яркость, убедительность; пианистический аппарат как бы обретает крылья — все технические трудности выполняются с легкостью, подчиняясь одному - вдохновению. Вдохновение и есть не что иное, как творческая доминанта.

Доминанта составляет настолько прочные следы в центральной нервной системе, что при повторении всех вызвавших ее условий она может воспроизвестись снова. «След однажды пережитой доминанты, - писал Ухтомский, - а подчас и вся пережитая доминанта, могут быть вызваны вновь в поле внимания, как только возобновится, хотя бы частично, раздражитель, ставший для нее адекватным»

Было указано положительное влияние эмоций. Не менее важно учитывать и отрицательное их воздействие, оставляющее вредные последствия как при игре на эстраде, так и в учебной работе. Чувство страха, неуверенность в себе, угнетенное состояние - все это может закрепиться в качестве тормозящей отрицательной доминанты, превращающейся в некоторых случаях в настоящую психическую травму, избавиться от которой бывает очень трудно. Образованию такой доминанты могут способствовать неудачное публичное выступление, неосторожные разговоры о волнении и т.п. Пагубное влияние может оказать неуместная резкая критика в адрес ученика на последней репетиции. Нужна большая и длительная работа, чтобы восстановить нормальное психическое состояние, вновь приобрести уверенность и спокойствие в игре. А в некоторых случаях возникает необходимость и в специальном лечении.

Эмоциональность в исполнении ученика следует развивать с детства. Нельзя допускать безразличной формальной игры ни на уроке, ни на эстраде.

Теоретическое воображение основано на жизненных впечатлениях, которые формируются в сознании, сохраняются в память и перерабатываются в художественные образы.

Установление ассоциаций с жизненными образами обогащает творческое воображение музыканта. Это имеет важное значение как в исполнительстве, так и в педагогической работе. В тех случаях, когда воображение ученика лениво,

пассивно, педагоги должны пользоваться различными ассоциациями, сравнениями „ из жизни, природы или других видов искусств.

Замечательное, несравненное исполнительское искусство С.Рихтера приводит в восхищение не только ясной и продуманной концепцией, но и богатейшим творческим воображением. Играет ли Рихтер классические сонаты Гайдна, Бетховена или произведения советских авторов, все исполнительские средства он подчиняет этому своему неуемному дару.

В подлинно художественном исполнении образы воображения, при любой индивидуальной трактовке произведений, должны соответствовать общему замыслу автора, воплощать этот замысел в целом.

Воображение находиться в неразрывной взаимосвязи со всеми психофизиологическими процессами организма. Оно может вызвать положительные или отрицательные эмоции, ту или иную доминанту. В состоянии творческой доминанты художник нередко приходит и к интересным находкам, к созданию замечательных произведений.

В педагогической практике мы встречаемся с определенными физиологическими изменениями, возникающими при активизации воображения. Например, внушая ученику, что заключенные в пьесе технические трудности вполне преодолимы, мы тем самым способствуем мобилизации его нервно- мышечного аппарата, формированию состояния «готовности» к исполнению.

Мышление является высшей формой познания окружающего мира. Подчиняясь общим закономерностям человеческого сознания, мышление художника характеризуется широким использованием образов деятельности и творческим их воплощением в художественные образы. Такое мышление определяется как художественно-образное.

Творческая работа в любой области, помимо образного мышления, имеет в своей основе также и отвлеченно-словесное.

Определяя мыслительную деятельность как интеллектуальную, А.Серов писал: «Могучее явление Листа окончательно подтвердило мое убеждение, что идеал музыканта — полное развитие рук в гармонии с полным развитием интеллекта...»

Слово активизирует образное мышление, творческое воображение, эмоции. Педагоги в своей работе постоянно прибегают к словесным пояснениям и к методу вопросов и ответов. Если обнаруживается, что ученик не понимает смысла произведения, неверно определяет характер, форму или стиль, наконец, не находит выразительных средств передачи мыслей автора, педагог может предложить ему изложить в словах свои представления, обрисовать ассоциации, которые вызвала у него музыка данного сочинения. Это заставляет ученика глубже продумывать самое произведение, свое исполнение, цель и методы работы.

Таким образом, в преподавании музыки следует сочетать конкретный музыкальный показ с словесными пояснениями, которые активизируют мыслительную деятельность ученика, создают более тесные связи между эмоционально-образным и отвлеченно-словесным мышлением.

Непроизвольное запоминание не связано с разрешением определенной задачи. Так, пианист может совершенно непроизвольно запомнить не Толька музыку, но даже пианистические движения. Однако появившиеся в этих условиях образы памяти непрочны и могут так же неожиданно исчезать, как и появляться.

Произвольное запоминание, наоборот, достигается путем сознательного стремления удержать что-либо в памяти. При этом желание запомнить, целевая установка имеют решающее значение.

В зависимости от участия анализаторов различаются три вида памяти: слуховая, зрительная и двигательная (моторная).

У высоко одаренных музыкантов музыкально-слуховая память бывает чрезвычайно развитой. Мы знаем, что необыкновенной, феноменальной памятью обладали Моцарт, Лист, А. Рубинштейн, Глазунов, Рахманинов, Тосканини, Энеску и другие великие музыканты. Среди советских музыкантов можно назвать Шостаковича, Нейгауза, Рихтера и многих других. Разумеется, память является весьма ценным качеством в творческой исполнительской работе.

Зрительная память для музыкантов также имеет немаловажное значение, поскольку они имеют дело с чтением нотного текста, с «топографией» клавиатуры.

Для музыканта-исполнителя весьма важным подспорьем в работе является хорошая двигательная память (моторная), связанная со слуховой, иначе говоря слухо-моторная.

В тех случаях, когда педагог задает ученику упражнения или этюды, способствующие освоению технических трудностей в пьесах, двигательная память оказывает определенную помощь. Приемы и движения, выработанные в этот подготовительный период, переносятся в пьесы и в большой мере облегчают их освоение.

Однако моторная память при механической, непродуманной работе может оказать и вредное влияние.

Если человеку, когда он играет наизусть, сказать - играй медленнее, и ему сделается от этого труднее, то это первый признак, что он собственно не знает наизусть, не знает той музыки, которую играет, а просто наболтал ее руками. Вот это набалтывание - величайшая опасность, с которой нужно постоянно и упорно бороться.

Еще одна ошибка, связанная с неправильным использованием двигательной памяти, наблюдается тогда, когда ученик учит на память какой-то пассаж до определенного места, не соединяя его с предыдущими и последующими тактами. При этом устанавливаются определенные стереотипные движения, соединяющие при многократном повторении последние ноты пассажа с его началом. Образуется как бы «порочный круг», при котором ученику бывает иногда легче сыграть пассаж несколько раз подряд, чем «вмонтировать» его в произведение.

Внимание развивается во взаимодействии со всеми другими психическими процессами.

В музыкальном обучении, чтобы активизировать внимание ученика и не давать ему рассеяться, педагог пользуется различными приемами: интересными ассоциациями, методом вопросов и ответов и главное -увлекательным музыкальным показом. В деятельности актера определяют малый, средний и большой круги внимания.

Малым кругом внимания он называет умение актера настолько сосредоточиться на своей игре, что тот перестает замечать зрителя и присутствие в зале публики не отвлекает его от творческого процесса.

Вырабатывать малый круг пианист может следующим образом. В период домашней работы он должен представлять себя и инструмент как бы в замкнутом круге, за пределами которого никого и ничего нет, то есть, выключать все окружающее из поля внимания. Этот прием, проверенный в многолетней педагогической практике, неизменно дает положительные результаты. Он помогает углубиться в свою игру, стимулирует творческую настроенность и, избавляя от излишнего «волнения - паники» (термин Г.М.Когана), способствует выработке сосредоточенности в исполнении. Увлечение своей игрой снимает лишнее волнение и создает условия для творческого подъема. Для выработки у учеников малого круга внимания полезно присутствие на классных занятиях других учеников или педагогов.

Средним кругом Станиславский называл расширение границ внимания, включающего присутствующих на сцене актеров. Это условие помогает и музыканту-исполнителю при игре в ансамбле или с оркестром, когда он, следя за своими партнерами, одновременно выключает из поля внимания публику в зале.

Большой круг внимания охватывает уже все окружающее исполнителя - зал и публику. Такая обстановка нередко влияет отрицательно, вызывая сильное волнение артиста. С другой стороны, большой круг внимания и творческое волнение оказывают и благотворное влияние, стимулируя эмоциональный подъем.

В установлении внимания определенную роль играет фактор новизны. В исследовании рефлекторной деятельности наблюдалось, что «сравнительно слабые новые ... раздражители дают больший эффект, чем сильные, но много раз применявшиеся».

Влияние фактора новизны следует учитывать в процессе работы пианиста над фразировкой, качеством звука и особенно при технической тренировке, когда требуется многократное повторение одного и того же.

Внимание в большой мере зависит от воли, без которой невозможен ни один вид деятельности. Творчество музыканта требует большого усилия воли, как в концертной, так и в домашней работе. Отсутствие воли, даже при наличии отличного слуха и других музыкальных данных, мешает формированию музыканта-исполнителя. Воля является отличительной чертой творчества больших художников.

Проявление воли в деятельности музыканта-исполнителя можно рассматривать с двух сторон: во-первых, как необходимое качество исполнения и, во-вторых, как обязательное условие его труда.

Волевое начало в исполнении создает яркость, динамику, ритмическую организованность; без исполнительской воли игра делается вялой, аморфной, темпы тягучими, ритм расплывчатым. Некоторым пианистам свойственны высокие качества исполнительской воли, связанной с эмоциями, большой динамической выразительностью, с особым «упругим ритмом». Такой была игра С. Рахманинова, этим отличается исполнение С. Рихтера, Э. Гилельса.

А. Глазунов говорил, что он ценит тех учеников, которые, забыв на эстраде какое-то место в пьесе, проявляют находчивость и волю, не бросают, а продолжают играть как будто ничего не случилось. Он осматривал в этом артистическую волю. Для такого самообладания необходимо нормальное, здоровое состояние нервной системы пианиста, нужна исполнительская уверенность, а организм, и в частности руки, не должны быть переутомлены.

В период выработки технических навыков, когда непосредственные художественные задачи временно отодвигаются и требуется настойчивая, часто утомительная работа над отдельными кусками произведения или пассажами, волевая организованность, дисциплина приобретают особенно важное значение.

Поэтому при воспитании ученика следует добиваться, чтобы он выполнял все, что требуется для технического и художественного совершенствования его исполнения в пределах его возможностей. Педагог не должен прощать небрежность ни в предварительной работе, ни в исполнении. Всякое попустительство расслабляет волю, дезорганизует дисциплину и в результате ведет к дилетантизму.

Развивая целенаправленную волю ученика, педагог тем самым помогает формированию его личности, прививает любовь к труду, инициативу, терпение, необходимые в сложном и нелегком, но прекрасном труде музыканта-исполнителя.