

Методическое сообщение

**«Развитие технических навыков
учащихся в классе фортепиано»**

**Работу выполнила
преподаватель по классу фортепиано
Бурдельная А.В.**

2024 г

1.ТЕХНИКА – ИСКУССТВО ВОПЛОЩЕНИЯ ЗАМЫСЛОВ.

Систематическое и планомерное развитие технических навыков учащихся является одной из главных задач обучения исполнительскому мастерству на любом музыкальном инструменте.

Современная педагогика рассматривает гаммы и упражнения как важное и эффективное средство для технического развития ученика. Их значение в том, что они дают возможность наиболее сосредоточено работать над основными фактурными формулами, над основой пианистических трудностей, что в свою очередь помогает рационализировать процесс обучения. Упражнения и гаммы нужны в повседневной работе как материал, позволяющий уделять значительную часть внимания игровым движениям, чего нельзя делать ни в пьесах, ни даже в этюдах.

Из числа крупнейших пианистов некоторые, например, А.Рубинштейн, – работали над упражнениями и гаммами в течение всей жизни; другие, как С.Рахманинов – преимущественно в молодые годы и лишь некоторые, как А.Скрябин, – не придавали им особого значения. Однако последний пример никак не может служить образцом для рядового ученика музыкальной школы. На проблему развития техники существует много различных теоретических взглядов (школ), издано множество учебных пособий, но, каждый второй педагог, столкнувшись на практике с организацией учебного процесса в определенном учебном заведении, вырабатывает свою систему развития технических навыков учащихся.

Что же такое техника? Каково понятие этого слова! Как гласит толковый словарь русского языка, техника – это совокупность приемов, применяемых в каком-нибудь деле, мастерстве.

Так, Э.Бах говорил, что: «Техника остается техникой, безразлично, машинная ли это техника или фортепианная», а И.Гофман, один из крупнейших пианистов прошлого писал: «Техника – это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берет то, что ему нужно в данное время и для данной цели», поясняя далее, что: «Техника – это общее определение, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, легато и различные туше, стаккато, а также динамические оттенки».

Существует и другой взгляд на технику: «Фортепианной игре нельзя научиться. Это умеют или не умеют делать! Я не учитель – о технике ничего не могу вам сказать, я совсем не знаю, как ее делают!», – высказывался д,

Альбер. Еще более решителен афоризм А.Рубинштейна: «Играйте хоть носом – лишь бы хорошо звучало». Мнения достаточно противоречивые, но разрешает и примиряет эти противоречия мнение ещё одной группы великих музыкантов. Один из самых известных педагогов XX века, пианист, профессор Московской консерватории К.Игумнов говорил: «Неправильно противопоставлять технику пианиста его искусству в целом. Ведь само слово «техника» происходит от греческого слова *techné*, которое означает искусство, мастерство».

Прославленная французская пианистка М.Лонг утверждала что техника - это «искусство аппликатурно-удобного прикосновения к клавишам, искусство педализации, это знание основных правил фразировки, владение широкой палитрой средств выразительности...Техника – наука игры на фортепиано».

И, конечно, прав был Самарий Савшинский, написавший: «Техника пианиста и «дух», т.е. идейно-эмоциональное содержание исполнения, находятся в диалектическом единстве: руки сообщают голове данные, добытые в труде, и этим «учат» голову, обогащая ее сведениями и опытом; голова же осознает, обобщает полученный опыт и подчиняет себе руки, которые становятся все более верными, все более искусными исполнителями ее велений».

Говоря именно о фортепианной технике, необходимо не упускать из виду главное: техника не может существовать в отрыве от постановки музыкально-художественных задач. «Техника...без музыкальной воли – это способность без цели, а, становясь самоцелью, она никак не может служить искусству» – писал И.Гофман.

Не правильно понимать под техникой только то, что касается скорости, силы и выносливости; техника – понятие более широкое, оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению: он должен уметь играть и очень громко и очень тихо, мягко и остро, достигая звучания лёгкого, «порхающего» и глубокого, гулкого. По мнению Самария Савшинского: «Пианистическая техника – выразительная, а не механическая техника»

«Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должна творить музыку» – говорил один из крупнейших композиторов современности А. Онеггер.

Для того чтобы четкость слуховых представлений была способна воспроизвести технику музыканта – исполнителя, недостаточно желания или

дарования – необходим долгий, настойчивый и тяжёлый труд. Повседневная техническая работа помогает глубже понять изучаемое произведение, улучшает первоначальное представление о нём и, конечно, требует специальной многолетней работы. Эта работа начинается с самого первого прикосновения к клавишам и продолжается на протяжении всей жизни. На различных этапах обучения перед исполнителем ставятся разные технические задачи. Прав был выдающийся пианист и педагог Г.Нейгауз, говоривший: «Упражнения я рассматриваю как некий «полуфабрикат». К таким «полуфабрикатам» относятся, например, гаммы, арпеджио, пятиступенные последования и прочее – задачи тут могут быть бесконечными в своем разнообразии.. упражнения и гаммы вообще необходимы для выработки контакта между пальцами и клавишами. Играя упражнения и гаммы, пианист как бы прибегает к некоторому разделению труда, позволяя себе на данный момент отрешиться от музыкально-художественных задач и специально поработать над элементами, составляющими мастерство».

2. ПРИЕМЫ И МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ

Таким образом, можно сказать так, что основной целью технического развития музыканта является обеспечение условий, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу.

В дальнейшем эти условия должны привести к полному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя. Творческий рост учащегося связан с расширением музыкальных представлений, с активным стремлением ярче выразить характер и содержание музыки; технический аппарат при этом следует развивать так, чтобы он помогал решать поставленные музыкально-художественные задачи. Следовательно, можно выделить основные принципы развития технических навыков для создания наиболее благоприятных условий выражения содержания музыкального произведения таковы:

- гибкость и пластичность аппарата
- связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах
- целесообразность и экономия движений
- управляемость техническим процессом
- звуковой результат

Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с техническим приёмом, необходимо развивать

перечисленные принципы, совершенствуя их на протяжении всего периода обучения.

2.1 Развитие технических навыков на начальном этапе обучения

Фундаментом развития техники пианиста является контакт с клавиатурой - умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться весом свободной руки. Но, свобода рук пианиста ничего общего не имеет с расхлябанностью – руки пианиста работают во время игры. Еще А.Алексеев писал: «То, что мы называем «свободой», не есть отсутствие всякого напряжения мышц, но отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению». Воспитанию основного игрового ощущения – ощущения опоры на клавиатуру – посвящены первоначальные упражнения на *non legato*: сначала 3-м, позже 2-м, и наконец, 4-м. Постепенно в игру включаются чередующиеся 2, 3, 4-й пальцы, а позже – 1-й и 5-й. Не рекомендуется переходить к игре *legato* прежде, чем ученик не научится правильно опираться на каждый палец: недоработки на начальном этапе обучения – например «лежачие» 1-й и 5-й пальцы – могут плохо сказаться в дальнейшем. Когда у учащегося выработается естественное погружение разных пальцев в клавиатуру, переходим к игре *legato*. Освоение этого навыка начинается на основе аппликатурной формулы Ф.Шопена, используя так называемую «одинадцатилинейную систему» – одновременное знакомство с двумя ключами, – что позволяет довольно быстро развивать технику обеих рук. Формула Ф.Шопена предлагает наиболее естественную постановку руки на клавиатуре: 1-й и 5-й пальцы на белых клавишах, а 2, 3, 4-й – на чёрных.

Когда пальцы ученика достаточно окрепнут и почувствуют клавиатуру, а руки станут более послушными и гибкими можно переходить к игре *staccato*. Правильные навыки игры *non legato* значительно облегчают работу над приёмом *staccato*.

Очень полезны начинающему пианисту и специальные гимнастические упражнения (например, система упражнений А.Шмидт - Шкловской), которые помогают почувствовать гибкость и ловкость своего тела, правильность осанки, посадки за инструментом, удобство и естественность игровых движений. Хорошим отдыхом среди урока для маленького ученика является гимнастика, внимание которого пока ещё не настолько хорошо устойчиво и длительно: пятиминутные игры с мячом, дыхательная гимнастика, упражнения на освобождение рук, ног, плеч, свободные повороты головы помогут с большей эффективностью продолжить урок. Разнообразные игровые приёмы и упражнения начального этапа обучения

освобождают двигательный аппарат, что в дальнейшем приводит к гармоничному развитию пианистической техники. Таким образом, формируются основные навыки технического развития учащегося на начальном этапе обучения.

2.2. Развитие основных элементов техники

Как только учащийся овладеет начальными навыками игры legato, научится плавно соединять звуки, контролировать движение мелодии слухом, можно приступать к работе над гаммами и другими элементами техники.

Гаммы – очень важный этап в работе над развитием техники. Здесь закрепляются и развиваются навыки игры legato, вырабатывается плавность и ровность мелодической линии, развиваются пальцевая беглость, основные закономерности аппликатуры, а также более точные знания мажоро-минорной системы.

М. Лонг говорила так о гаммах: «Гаммы требуют активного внимания. Они «облегчают», освобождают и делают более ловкой руку, дают ей невидимые крылья, помогающие быстро «пролетать» над клавиатурой по всему ее протяжению».

Гаммы относятся к «мелкой» технике. Там образом, очень важно строить работу на двух взаимосвязанных направлениях в развитии этой техники:

Главное направление включает три фактора:

1. уже при игре начальных позиционных упражнений пальцы в legato чередуясь, «ходят», переступают по клавишам, движения только необходимые. Пальцы не нащупывают очередную клавишу, а активно берут ее – кончик пальца соприкасается с клавишей только в момент извлечения звука. Одновременно очередной палец занимает позицию над следующей клавишей: это действие производится без излишнего напряжения и без дополнительного взмаха, так как все пальцы (кроме извлекающего звук) находятся над клавиатурой. Такой позиции способствует довольно высокий уровень «крыши купола», поддерживаемой соответствующим положением первого пальца. Пальцы всегда «смотрят» вниз;
2. рука перемещается вслед за пальцами, начинается это перемещение в кисти: главное здесь – полная синхронность работы пальцев с перемещением центра тяжести внутри руки (центр тяжести - понятие условное: иногда это перемещение почти без тяжести). Перемещение

опоры должно достигаться без толчков. Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами; как бы очерчивая контуры пассажа, в то же время активные ведущие пальцы строго ограничивают движения кисти, не позволяя ей разбалтываться. Это – полезная свобода кисти, упругое и подвижное соединение ее с пальцами;

3. отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, стремясь сузить позицию руки. Благодаря этому 1-й палец оказывается в наиболее удобном положении для подкладывания, а 3-й и 4-й пальцы – для переключивания позиций (при обратном движении). К моменту подкладывания рука отклоняется в сторону движения и тем самым дает возможность первому пальцу свободно приблизиться к очередной клавише, взять ее без толчка и дополнительного взмаха кисти.

Второе направление – развитие независимости пальцев, которое заключается в четырех действиях:

1. быстрое взятие клавиши кончиком пальца (подушкой);
2. моментальное освобождение от давления на клавишу;
3. отскок предыдущего пальца;
4. быстрая подготовка очередного пальца над следующей клавишей.

При этом конечная цель состоит в том, чтобы все четыре действия производились одновременно, в одном импульсе. Работа в этом направлении способствует развитию активности, силы и независимости пальцев, достижению ясного, ровного звука, легкости пассажей, а главное – сохранению всех этих качеств в быстром темпе. Если задача первого направления состоит в том, чтобы освободить технический аппарат, то второе направление вносит в технику дисциплину и организованность, повышает способность исполнителя управлять техническими средствами.

Для развития пальцевой силы и независимости полезно применять упражнения на материале гамм, арпеджио, этюдов, произведений в подвижных темпах.

Работа над гаммами идёт поэтапно. Сначала ученик знакомится со звучанием и строением мажорной гаммы, затем пропевает ее, подбирает на слух одним пальцем *non legato* в пределах октавы. Так постепенно ученик строит и подбирает гаммы *non legato* от любой клавиши. Только после того, как в сознании ребенка гамма хорошо запомнилась на слух, и он ее свободно

подбирает, как мелодию, от любых клавиш, можно начинать работу над гаммами.

Есть много упражнений, которые помогут учащемуся в освоении гамм, в том числе: упражнения на соединение позиций, на подкладывание первого пальца, упражнения для развития независимости и силы пальцев, приемы работы над развитием аккордовой техники, способы работы над короткими, длинными и ломаными арпеджио и другие. Таким образом, работа над комплексом гамм необходимо ученику для овладения основными формулами, из которых развиваются разнообразные фактуры. А. Сафонов писал: «Фортепьянные пассажи состоят главным образом из различно комбинируемых гамм и арпеджио. Если мы натренируем руки на этих элементах, и параллельно будем изучать пассажи, овладение последними облегчится».

2.3. Основные недостатки в развитии техники и пути их преодоления.

1. Отсутствие контакта с клавиатурой. Первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара (второй принцип). Известно, что для активизации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Обычные недостатки и трудности заключаются в том, что, работая над четкими, активными пальцами, ученик изолирует их от кисти, которая становится неподвижной, а, перемещая руку (первый принцип), он снижает активность пальцев. Одним из критериев правильного соотношения этих двух видов работ является звуковой результат, другим показателем служит облегчение технического выполнения – приемы не должны вызывать скованность, а, наоборот, приводить к большей свободе, устойчивости и удобству.

Для того чтобы учащиеся научились активному пальцевому удару, не потеряв при этом ощущения опоры пианистически свободных рук на клавиатуру можно пользоваться вспомогательными способами работы, как, например:

1. Играть медленно, как бы повисая на каждом кончике пальца (но не прогибать кисть) – это поможет достижению глубины и связности.
2. В среднем темпе играть легко и плавно, ведя руку как смычок: пальцы “живые”, но почти не поднимаются; при этом активизируются огибающие

движения кисти – этим способом достигаются пластичность, легкость, облегчается переход к быстрому темпу.

3. Играть активным пальцевым *staccato*, в то же время очерчивая контуры пассажей объединяющим движением руки – этот прием способствует активизации кончиков пальцев, их четкости и отдельности, сохраняя при этом гибкость музыкальной фразировки. Такие упражнения целесообразно вести на разном музыкальном материале: лучше всего использовать быстрые одноголосные последовательности, мелодии кантиленного характера и аккорды. Порядок упражнений варьируется в зависимости от индивидуальных качеств ученика.

2. *Тряска руки*. Распространенным недостатком в техническом развитии учащихся является тряска руки (кисти) при каждом ударе пальца в *legato*. Чаще всего она встречается у маленьких и слабеньких; однако, зародившись в школе, нередко остается и у старших учащихся, выросших и физически окрепших. Исправление этого «навыка» бывает затруднительно, потому что его вредность становится ощутимой и явной для учащегося лишь тогда, когда он дорастает до трудных произведений, идущих в быстрых темпах. Для того чтобы успешно бороться с этой дурной привычкой, нужно, как всегда, понять причину ее возникновения. Ученики начинают трясти рукой, в частности, потому, что не чувствуют силы и самостоятельных возможностей в своих неокрепших пальцах. Между тем это психологическое заблуждение. Даже самые слабенькие ручки в состоянии извлечь из рояля звуки, не прибегая к тряске. Следовательно, задача заключается в том, чтобы ощутить возможность самостоятельного, пусть очень, слабого вначале, пальцевого удара. Для этого может применяться следующее упражнение: – пассаж играется медленно, одной рукой; другая рука держит играющую руку в кисти, препятствуя каким-либо ее движениям. Перед взятием очередного звука палец слегка приподнимается и тихо, очень тихо, но самостоятельно ударяет по клавише. Поупражнявшись так в течение некоторого времени, учащиеся начинают ощущать самостоятельность своих пальцев. Когда получается тихо, нужно сначала снять поддержку второй руки, а затем постепенно увеличивать силу пальцевого удара. В дальнейшем следует прибавлять и темп. При внимательной, спокойной работе ученики избавляются от этой вреднейшей «болезни» в течение нескольких (3–5) месяцев. После «исцеления» нужно переходить к игре, в которой участвует и вес руки.

3. *Неразвитость первого пальца.* Предметом особой заботы в процессе занятий ученика становится 1-й палец: по своей природе он тяжелый и не приспособлен к самостоятельному удару вниз. Оба этих недостатка тесно связаны между собой: тяжеловесность 1-го пальца и происходит из-за его несамостоятельности, из-за того, что его действие подменяется вращательным действием предплечья. Понятно, что в быстром темпе (да и не только в быстром) извлеченный таким способом звук будет резко отличаться от соседних своей «тяжестью». Руки учащихся с пианистически неразвитым 1-м пальцем «вязнут» на нем: добиться скорости, ловкости невозможно.

4. *Слабый пятый палец.* Очень часто приходится сталкиваться с неумением «выделить» 5-й палец правой руки в аккордовой фактуре. В лучшем случае верхний звук отличается от остальных лишь немного. Между тем, в фортепианной литературе много примеров, где верхний звук должен «доминировать» над остальной звучностью и в *piano* и в *forte*. Учащиеся часто не слышат преобладающего звучания главной линии. Сама слабость 5-х пальцев проистекает из-за музыкальной и слуховой нетребовательности в течение времени предыдущей работы. Доказательством этого является тот факт, что те же учащиеся не умеют выделить верхний звук и в аккорде, исполняемом левой рукой, то есть 1-м пальцем. Такая нетребовательность действительно приводит, с одной стороны, к физической неразвитости 5-го пальца, а с другой – к неумению помочь ему целесообразным наклоном руки. Нужно стараться, и тогда 5-й палец отлично будет выполнять свои функции. Именно от ясности музыкальных представлений зависит большая или меньшая активность разных пальцев в аккорде. Главное – всегда следить за звучанием 5-го пальца в произведениях, которые изучаются: в результате такого внимания 5-й палец окрепнет.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе обучения учащиеся все время накапливают знания, приобретают необходимые навыки и находят формы технической работы. Каждое новое произведение ставит и новые технические задачи. Без изучения гамм, аккордов и арпеджио во всех тональностях, без выработанной привычки к аппликатуре, установленной для этих технических формул, и без технических навыков их исполнения учащимся чрезвычайно трудно работать над этюдами и пьесами, где эти элементы техники широко применяются. Необходимо помнить, что вся техника классического периода насыщена гаммаобразными последовательностями или отдельными ее видами, и для ученика, не работавшего систематически над гаммами, эта «линейная» техника будет всегда препятствием, а неразвитое позиционное мышление затруднит и овладение романтической и послеромантической фактурой музыкальных произведений. «Чем совершеннее и безупречнее техническое оснащение, тем скорее появляется возможность переключить все наши устремления в чисто художественную сферу, не опасаясь в заботах о техническом «хлебе насущном», упустить самое главное», – утверждал К. Флеш. Удовлетворительным показателем можно считать стабильную положительную динамику в техническом развитии учащихся класса. Необходимо отметить, что, процесс системной, планомерной и целенаправленной работы, учитывающий определенные принципы технического развития:

- повышает интерес учащихся к учебной деятельности через облегчение технических трудностей;
- способствует обогащению технических возможностей учащихся;
- ускоряет процесс овладения произведениями со сложными техническими задачами;
- укрепляет элементарные теоретические знания, дает ладогармоническое знание клавиатуры;
- влияет на развитие слуха;
- ускоряет развитие навыка игры с листа;
- ускоряет процесс овладения музыкально-художественными задачами в произведениях;
- расширяет музыкальный кругозор в процессе работы над произведениями больших мастеров;
- активизирует работу головного мозга путем применения сенсорных и моторных навыков.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алексеев А. Работа над музыкальным произведением. – М.: Музгиз, 1957.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. – М.: Музгиз, 1961.
3. Калантарова Е. Начальное обучение пианистов. – М.: Классика-XXI, 2005.
4. Лещинская И., Пороцкий В. “Малыш за роялем”// Учебное пособие – М.: Советский композитор, 1986.
5. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Музыка, 1971.
6. Лонг М. Фортепиано. – М.: Композитор, 2005.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музгиз, 1961.
8. Онеггер А. Я – композитор. – Л.: Музгиз, 1963.
9. Перельман Н. В классе рояля. – Л.: Музыка, 1970.
10. Савшинский С. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI, 2002.
11. Тимакин Е. Воспитание пианиста. – М.: Советский композитор, 1984.
12. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М.: Классика-XXI, 2002.
13. Флеш К. Искусство скрипичной игры. – М.: Классика-XXI, 2004.
14. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. – М.: Классика-XXI, 2003.
15. Юдовина-Гальперина Т. За роялем без слез, или Я – детский педагог. – СПб.: Детская книга, 1996.