

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ им. А.В. КОРНЕЕВА»**

Методическая работа

ТЕХНИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЮНОГО ПИАНИСТА В МЛАДШИХ КЛАССАХ

**Преподаватель МБУ ДО
«ДШИ им. А.В. Корнеева»
Михайлова К.К.**

2019г.

1. Введение.
2. О фортепианной технике в широком и узком смысле слова.
3. Принципы работы над развитием техники в младших классах ДШИ. Два направления в развитии мелкой техники.
Работа над гаммами, арпеджио и этюдами.
4. Заключение. Слияние задач двигательных-технических с художественно-музыкальными в формировании юных пианистов.

Введение.

Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику

от содержания музыкального произведения.

К. Игумнов

Встреча с искусством приносит человеку радость. Счастлив бывает тот, кто прикоснется к этой радости в детстве, бережно пронеся ее через всю свою жизнь. И особая заслуга будет принадлежать тому, кто подарит ребенку эту встречу. В отечественном массовом музыкальном воспитании основную роль в привлечении детей к музыкальному искусству призваны играть учреждения дополнительного музыкального образования, в том числе и детские музыкальные школы.

Мы, преподаватели ДШИ, должны заложить у обучающегося фундамент фортепианной техники, именно на нас лежит эта ответственная задача. Опыт показывает, что время обучения в старших классах ДШИ и в учреждениях среднего профессионального образования наиболее благоприятно для усиленной работы над техникой. Это связано с возрастными, физическими и психологическими моментами. Если фундамент техники закладывается в школе, то весь её каркас должен быть выстроен в учреждении среднего профессионального образования. Тогда обучение в учреждениях высшего профессионального образования посвящается

совершенствованию, обогащению, шлифовке технических приемов и навыков.

О фортепианной технике в широком и узком смысле слова.

Когда говорят о технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного звукового результата. Вне музыкальной задачи техника существовать не может. Однако, существует понятие «техника» в более узком смысле слова – скорость, сила, выносливость, чистота и отчетливость исполнения.

Техника нужна во всех видах искусства, и фортепианное исполнительство не представляет исключения, скорее наоборот. Все виды техники настолько сложны, что без специальной многолетней, трудоемкой работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с первых моментов знакомства с клавиатурой и продолжается у пианиста всю жизнь. Не случайно учиться на рояле издавна принято с раннего детства, с 6 – 8 летнего возраста, что, в первую очередь, связано с трудностями приобретения техники. По – разному происходит развитие пианиста. На различных этапах обучения на первый план выдвигаются перед ним то одни, то другие задачи. Профессор Ленинградской консерватории Н.Е. Перельман был прав написавший в своей книге «В классе рояля»: «Разве не следует на определенном этапе считать

«средство» целью, то есть привлечь самое серьёзное внимание к вопросам технической тренировки».

Для начала расскажу о технике в её узком смысле слова, поделюсь тем, что делаю у себя в классе, с какими трудностями сталкиваюсь. Как их пытаюсь преодолевать. Конечно, работа над техникой - не самое приятное из всех тех задач, что мы решаем в процессе обучения, она несколько однообразна и скучна. Но она необходима. Для начала – воспоминания о технической работе Нейгауза и Гинзбурга.

Г.Г. Нейгауз. «Я долго думал, играть – это технически работать. А это мне всегда было скучно. Происходили, например, такие вещи: у нас стояло два рояля, и вот я, сестра, отец и кузен – мы вчетвером играли в восемь рук гаммы, арпеджио и т.д. Стоял треск и гам. Происходило у меня это чисто механически – отбарабанил и всё. И думал я при этом о чём угодно, только не об игре. Потом, когда я стал размышлять, я стал замечать, что в таких случаях я тупой и глупый, а как только дело дойдет до музыки, я становлюсь талантливым. Но это пришло гораздо позже. И тогда для меня обнаружилось, что действительно нужно работать над техникой, но совершенно в другом плане; нужно этот неполноценный материал, который имеешь, этот гипс превращать в мрамор. Но этому меня не учили, меня учили гимнастике. Затем были уроки у Годовского. Они привели к тому, что я в конце концов поставил себя в положение маленького ученика, который учится сначала. Я засел за простейшие упражнения, лишь бы добиться первоклассного качества. Мне

казалось тогда, что всё качество – в идеальной ровности. Это было возвращение к технике, но на другом уровне. Это было очень скучно и тяжело. Я себе выдумывал упражнения: начинал звукоизвлечение с отдельных нот, потом брал 2 -3, 5 нот, затем гаммы, арпеджио, трели, двойные ноты и т.д. Всё это методично проигрывал. И тут дело было не только в технике. Тут была мозговая работа. Главное было для меня – ровность».

Г. Р. Гинзбург (обладал от природы превосходными музыкальными данными и виртуозными данными). Учился у А.Б. Гольденвейзера. «Я не могу судить, насколько это было правильно, но техническую подготовку Александр Борисович дал мне совершенно фантастическую. Ему удалось довести мою работу над техникой со свойственной ему настойчивостью и методичностью до самого возможного предела; я думаю, редко кто из музыкантов может вести эту работу так исчерпывающе целеустремлённо до конца. Гаммы я играл во всех видах со всевозможными ударениями, различными ритмическими и артикуляционными вариантами. Я действительно знал все 60 номеров Ганона во всех тональностях и мог играть любой, по указанию, совершенно точно. Этим упражнениям ежедневно уделялось много времени и овладение ими доводилось до абсолютного совершенства. Переиграл все этюды Черни op. 299 и op. 740, Клементи и Крамера несколько меньше. Затем были op. 25 Шопена, op. 8 Скрябина и op. 10 Шопена». На вопрос: «Увлекала ли Вас работа над техникой?», - Гинзбург отвечал: «То входило в распорядок дня, и мне не приходило в голову, что могло быть иначе. Это было так же необходимо, как

делать арифметические задачи, то есть сознание необходимости этой работы было неоспоримо».

**Принципы работы над развитием техники в младших классах ДШИ.
Два направления в развитии мелкой техники. Работа над гаммами,
арпеджио и этюдами.**

При беседе с учениками говорю о самом трудном в фортепианной игре – это играть очень громко, очень быстро и очень долго. Нередко вспоминаю девиз Нейгауза - «Играть на рояле легко», - пытаюсь внушить каждому своему первокласснику («легко» - как физический процесс). Хочу, чтобы с первых месяцев у обучающихся возникло стремление к техническому совершенствованию. Как воплощаю это в младших классах? Весь выученный репертуар мы стараемся не забывать, повторяем. В конце четверти устраиваю прослушивание репертуара. И конечно же трудно не заметить насколько со временем те же «Полька» «Вальс собачек», «Танец», «Менуэт» стали звучать гораздо быстрее, интереснее, и что ещё очень радует – в исполнении появляется какое-то своё, особое отношение к пьесе и удовольствие от исполнения. Это считаю главным – удовольствие от исполнения пьес.

Упражнения Ганон и гаммы ввожу со второй и третьей четверти.

Упражнения содержат материал разной трудности. Но как полезно сделать еще и интересным? Проявите фантазию: варьируйте штрихи, ритм (добиваясь ритмической точности в избранной вами фигуре), не забывайте о динамических нюансах (играйте с различными оттенками, используйте

крещендо и диминуэндо), экспериментируйте с тембровыми красками. Словом, не играйте механически: следите за двигательными ощущениями и контролируйте слухом художественный результат. В результате игра гамм, арпеджио и упражнений станет для ученика занятием несравненно более полезным и к тому же по настоящему увлекательным. Особое внимание уделяю гаммам. Гаммы – сразу учим в две октавы каждой рукой отдельно. Через 3-4 урока соединяем двумя руками, учим аккорды (тоническое трезвучие с обращениями), короткие арпеджио. Значение гаммы в том, что они развивают ученика в музыкальном отношении – дают более прочное знание мажорно – минорной системы, воспитывают чувство ладотональности, дают возможность приобрести целый ряд навыков, необходимых для воспроизведения более сложных видов фактуры; но помимо этого, следует использовать упражнения, которые помогают ученику преодолевать конкретные трудности. Опираясь на упражнения, которые придумывал для себя Г.Г. Нейгауз, начинать следует с наиболее простых соединений-связывания двух трех соседних звуков с тем, чтобы постепенно дойти до исполнения пяти звуков. Играть их полезно в различных октавах, правой, левой рукой, что способствует лучшей координации движений и руки, развивает необходимую свободу игры и ориентировку на клавиатуре.

Во втором полугодии ввожу в репертуар обучающихся этюды из сборников К. Черни «Этюды» (редакция Гермера), «Школа игры на

фортепиано» (редакции А. Николаева и И. Берковича), К. Черни «Этюды для начинающих». Продолжаю работу над гаммами и упражнениями.

Вдохновляю обучающихся на работу словами Э. Гилельса: «Каждое утро я подхожу к своему «ящику» и выбираю те самые важные, самые нужные инструменты, без которых никогда не могу обойтись: прямые, расходящиеся гаммы, арпеджио, гаммы в терцию, дециму, сексту».

Во втором и третьем классах работу веду над гаммами в две октавы. Стараюсь добиться того, чтобы пальцы начали «бегать», хотя бы «трусцой» (в первом классе мы «маршируем» и «поём»). С чем сталкиваемся? Трудно играть в прямом движении двумя руками. Учим «пробежками» с остановками на тонике. Аппликатурные принципы, особенно при работе с гаммами поддерживаем в строгом порядке. Изучаем хроматические гаммы. Продолжаю работу над упражнениями и этюдами. Воспитываю культуру первого пальца. Он и рычаг, с помощью которого всё движется и перемещается рука. Добиваюсь, чтобы он был «живым», умел «ходить», «крутиться». Серьёзно занимаюсь укреплением пятого пальца, особенно, если что-то недоработали в первом классе.

Четвёртый класс – считаю его самым важным периодом в техническом развитии обучающихся. Поэтому работаю очень серьёзно, много, работу над техникой ставлю в первом полугодии на первый план. Гаммы – от двух октав переходим к игре в четыре октавы. Арпеджио – короткие соединяем двумя руками, добавляем ломаные арпеджио каждой рукой отдельно. Рука в этом

возрасте растёт, особенно пальцы. Это создает большие трудности. Долго сидим на среднем темпе. Пальцы, чередуясь, «ходят» по клавишам. Движения только самые необходимые. Пальцы не нащупывают очередную клавишу, не вталкиваются в неё, не ударяют по ней, а активно берут её. 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», поддерживаемый соответствующим положением первого пальца. Пальцы всегда смотрят «вниз». Следим, чтобы палец брал клавишу точно в середине.

Рука перемещается вслед за пальцами, начинается это перемещение в кисти. Главное здесь – полная синхронность работы пальцев с перемещением центра тяжести, или точки опоры, внутри руки. Тогда возникает совпадение двух сил в одной точке. Перемещение опоры должно достигаться без толчков.

Итак, рука движется плавно и непрерывно, подкрепляя каждую точку активного соприкосновения пальца с клавишей и создавая каждому пальцу наиболее удобное положение. При известных комбинациях с чёрными клавишами кисть может подаваться вперёд и вверх. «Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры» (К. Игумнов). Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контур пассажа.

В то же время активные ведущие пальцы не позволяют кисти разбалтываться.

Это и есть полезная свобода кисти.

Отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, стремясь сузить позицию руки (пальцы должны быть при этом собранными). Благодаря этому первый палец оказывается в наиболее удобном положении для подкладывания, а третий и четвёртый пальцы - для переключивания через первый. К моменту подкладывания рука отклоняется в сторону движения и тем самым даёт возможность первому пальцу свободно приблизиться к очередной клавише, взять её без дополнительного взмаха кисти и без толчка.

Переключивание третьего и четвёртого пальцев через первый производится по тем же самым принципам собирания пальцев и плавных переходов по кратчайшему пути. Полезно поучить упражнениями «поворотики», движения вперед и назад на подкладывании пальца (повторять по несколько раз) Дополнительно акцентирую внимание на движение локтя, когда он «ведущий» и когда «ведомый».

Тем самым создаются условия для плавной цельности движения и звуковой ровности. Это первый принцип в развитии мелкой техники, но это только одна сторона технического развития.

Параллельно с этой работой следует ставить задачи совершенствования отдельных участков пианистического аппарата. Для совершенствования

мелкой техники рассмотрим второе направление, которое условно назовём «механизацией пальцев».

Вкратце оно заключается в четырёх 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. Задача первого направления состояла в том, чтобы освободить пианистический аппарат, второе направление вносит в технику дисциплину и организованность. Благодаря первому направлению пассажи приобретают связность и цельность. Второе же способствует развитию активности, силы и независимости пальцев, достижению ясного, ровного звука, лёгкости, а главное – сохранению всех этих качеств в быстром темпе.

Следовательно, и первое, и второе направления имеют одинаково важное значение. Согласование их в практических занятиях требует большой гибкости при сугубо индивидуальном подходе.

Отдельно хочется остановиться на применении ритмических вариантов в занятиях. Известные ритмические варианты – «точки» в разных видах, «удвоения», группы быстрых нот с остановкой – давно вошли в арсенал технической работы пианиста. Несмотря на существующие разногласия в их

оценке, ритмические варианты представляются очень полезными. Нужно только дифференцированно и разумно пользоваться ими. Выбор упражнений должен зависеть от того, что именно полезно в данный момент тому или иному ученику. В дальнейшем, каждая новая техническая задача, встречающаяся в разучиваемых произведениях обычно выделяется как отдельное маленькое предложение. Для начала нужно уяснить себе функции, назначение ритмических вариантов. Способ «с простыми точками» применяется для активизации пальцев и по своему значению примыкает к медленному темпу. Способы «чередований быстрых и медленных групп в пассаже» имеют двойное значение – выравнивание пассажа и достижение беглости. Способ «с удвоениями» имеет целью усиление тренировки тех пальцев, которым трудно, которые в силу фактурных особенностей должны играть самостоятельно, без помощи руки. Обычно это пальцы перед сменой позиций.

Очень важным в организации целесообразных действий руки и пальцевой технике считаю метод «технической фразировки». Пианист должен научиться применять такие движения рук, которые помогают пальцам в игре, ставят их в наиболее благоприятное, удобное положение. Каждый фактурный рисунок вызывает к жизни соответствующие ему движения рук. Метод «позиций» и метод «технической фразировки» даёт тот ключик, с помощью которого можно разобраться в каждом отдельном случае. Не надо думать, что действия рук должны быть видны. Легко различаемые для глаз действия рук обычно не самые лучшие, так как лишены

экономности. Преувеличенные движения, всякие повороты локтя, вихляния кисти часто мешают играть. Движения рук в пальцевой технике должны быть пластичны, малозаметны; они находятся где-то в сфере мышечных ощущений: нажима или облегчения, взятия нового «дыхания» или «выдоха», собранности или моментов растянутости, несколько более или несколько менее высокого положения кисти, отставленного от корпуса локтя и т.д.

В каких темпах должна проходить работа над этюдами. Медленный темп необходим не только на начальной стадии работы. В нём мы добиваемся идеального удобства в исполнении, обеспечиваем слуховой контроль каждого звука. Даже когда этюд выучен, играется в быстром темпе, не следует забывать о медленном исполнении. Работу в медленном темпе я называю профилактикой. Медленное исполнение является отличным средством очищения от возможно появившихся неточностей, которые легко могут превратиться в неисправимые.

От медленного к быстрому темпу рекомендую переходить, постепенно, через 2-3 промежуточных темпа. Причем, всё это делаю на уроке, чтобы самой убедиться в том, что способы игры в медленной темпе механически не переносятся в быстрые темпы, чтобы рука принимала достаточное участие в игровом процессе, чтобы не совершались аппликатурные ошибки, чтобы присутствовало понимание особенностей фактуры, учитывались «рисунки» пассажей, использовались возможности «позиционной» игры и метод технической группировки. Самое главное - обучающийся должен

почувствовать удобство в новом темпе. Так же даю указания на домашнем задании учитывать все переходы темпов.

Начиная с четвертого класса возникает еще одна проблемы. Когда, казалось бы, всё сделано, всё налажено в аппарате, когда уже чувствую, что обучающийся может играть быстрее – сталкиваюсь с психологической неготовностью обучающегося к быстрому темпу, с неверием в свои силы. Вот тут-то и приходится «вытаскивать» из обучающегося и смелость, и напор, и темперамент, и страстность, и энергию, и быстроту соображения. Нужно воодушевлять, вдохновлять обучающегося на темп, вдохнуть в него спортивный азарт.

Заключение

Итак, на основе изложенных принципов развития техники мы готовим пианистический аппарат для того, чтобы он мог непосредственно, легко и свободно выполнять каждое волеизъявление пианиста. При этом нужно помнить, что главной целью является применение этих принципов в художественно - музыкальной литературе. Лишь под воздействием музыкальных образов возникает глубина ощущения, душевный подъём, обостряются рефлексы и появляется непреодолимая потребность разрушить все барьеры на пути к яркому и убедительному выражению музыки.

Нельзя забывать, что наряду с систематической работой по приобретению музыкально – пианистических навыков и разучиванию музыкальных произведений, нужно ещё просто играть, исполнять готовые,

уже выученные и сданные произведения. В таком исполнении все приёмы закрепляются, становятся естественными, и задачи двигательной – технические сливаются с художественно – музыкальными. Поэтому на уроках, уже с начального периода обучения, наряду с обычной работой должно быть отведено время на исполнение произведений (как небольшое выступление). Нужно стремиться, чтобы эта часть урока в конце концов приобретала всё большее значение с тем, чтобы исполнение на достаточно высоком уровне (и наизусть) стало основным, привычным условием, требованием, предъявляемым к обучающемуся. Это является свидетельством созревания исполнительской индивидуальности обучающегося и показателем главного успеха в работе преподавателя.

Очень важно всегда помнить, что слово «техника» происходит от греческого слова «технэ», а «технэ» означало – искусство. Любое усовершенствование техники есть усовершенствование самого искусства, а значит помогает выявлению содержания, «сокровенного смысла». Беде в том, что многие играющие на фортепиано под словом техника подразумевают только беглость, быстроту, ровность – то есть отдельные элементы техники, а не технику в целом, как ее понимали греки и как ее понимает настоящий художник. Техника - «технэ» - нечто гораздо более сложное и трудное. Обладание такими качествами, как беглость, чистота, даже грамотное музыкальное исполнение и т. п., само по себе еще не обеспечивает артистичного исполнения, к которому приводит только настоящая, углубленная, одухотворенная работа.

Используемая литература:

1. Либерман Е. «Работа над фортепианной техникой» М., Музыка, 1985
2. Макуренкова Е. «О педагогике В.В. Листовой» М., Музыка, 1971
3. Вопросы фортепианного исполнительства, вып.1, М., Музыка, 1965
4. Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры» изд. 4, М., Музыка, 1982
5. Перельман Н. «В классе рояля» Ленинградское отделение, Музыка, 1975
6. Тимакин Е.М. «Воспитание пианиста» М., Советский композитор, 1989г.
7. Шмидт – Шкловская А. «О воспитании пианистических навыков» Ленинград, Музыка, 1985