

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ДЕТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ШКОЛА  
СТАНИЦЫ ЛЕНИНГРАДСКОЙ  
МУНИЦИПАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ЛЕНИНГРАДСКИЙ РАЙОН**

**Методическая разработка на тему:**  
«Некоторые аспекты технического развития обучающихся в  
средних классах ДМШ ».

Разработала:  
преподаватель по классу фортепиано  
Пивень Ольга Викторовна

2022 г.

## **Содержание:**

**Введение...** .....

**Глава 1. Развитие технических навыков** .....

1.1 Работа над техникой в общем процессе занятий  
пианиста.....

1.2 Фундамент техники пианиста.....

1.3. Работа над техникой — умственный процесс... ..

**Глава 2. Наиболее распространенные технические «болезни» и борьба с ними...**  
.....

**Заключение...** .....

**Список литературы** .....

***Движущей силой развития техники является музыкальный талант, способности.***

Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемое произведение наисовершеннейшим образом. А стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе.

Стремление к совершенству заставляет размышлять. Размышление рождает изобретательность в преодолении трудностей и недостатков. А желание преодолеть эти трудности является необходимым условием для успешного технического развития.

Из вышесказанного нужно сделать вывод: в работе необходимо постоянно проявлять настойчивость; не мириться с тем, что не получается, не отсиживаться за инструментом без желания и без мысли, искать способы преодоления тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально-технические задачи, не успокаиваться, пока они не будут разрешены.

Вот необходимые условия для технического продвижения.

**Фортепианная техника требует специальной работы.**

Итак, основные предпосылки, необходимые для приобретения техники - наличие ясного исполнительского замысла и стремление к наилучшему его воплощению.

Однако, не следует думать, что достаточно «почувствовать» музыку, как все будет в порядке.

Техника нужна во всяком искусстве.

Фортепианное исполнительство не представляет исключения, скорее наоборот. ***Техника пианиста, многие ее виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно.*** Эта работа начинается с первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь. Неслучайно учиться на рояле издавна принято с раннего детства, с 6-8 лет, что в первую очередь, связано с трудностями приобретения техники. На различных этапах обучения на первый план выдвигаются то одни, то другие задачи.

Опыт показывает, что время обучения в старших классах школы наиболее благоприятно для усиленной работы над техникой. Это связано с возрастными, физическими и психологическими особенностями учеников.

## **II. Фундамент техники пианиста.**

### **Свобода игрового аппарата — главное условие хорошего звукоизвлечения и техники пианиста.**

Первостепенной заботой пианиста должно быть стремление к свободе рук, запястья и всего тела. Именно это является залогом хорошего звука и техники. Только пальцы и суставы кисти должны при необходимости более или менее фиксироваться. Нужно постоянно думать об этом и контролировать движения, что бы все время ощущалась свобода. В сильной динамике необходимо использовать крупные мышцы предплечья и плеча, а в самой сильной, особенно при игре аккордов, - и мышцы спины. ]

Некоторые педагоги не признают необходимости в освобождающих движениях, считая их излишними, не влияющими на уже извлеченный звук.

Осваивать.

Против этого аргумента, на первый взгляд, возразить нечего! И все же такие движения помогают не только сохранить, но и контролировать полную свободу всей руки и кисти. Естественные, а не насильственные движения рук способствуют выразительности игры, делают исполнение более убедительным.

С другой стороны, любое утрированное движение заслуживает осуждения, равно как и его противоположность, - каменная неподвижность, создающая впечатление безучастности, вплоть до безразличия.

Такие недостатки следует изживать в самом начале, т.к. позже устранить их очень трудно.

Для развития свободы рук, запястья, кисти и всей верхней части корпуса можно использовать следующие упражнения:

Стоя:

- поднять руки в стороны от корпуса и произвольно опустить их, сознательно сосредоточившись на полной пассивности их падения;
- раскачать руки вдоль корпуса и продолжать их пассивное колебание вплоть до остановки;
- поднять плечи и внезапно легко и непринужденно опустить их;

Сидя:

- оперев локоть о ладонь другой руки, двигать предплечьем вверх-вниз одним движением без остановки в крайних точках;
- описывать круги предплечьем, оперев локоть о ладонь другой руки;
- подвесить кисть, опереться тремя средними вытянутыми пальцами о край стола. Рука висит безвольно с ощущением тяжести в локте. Отвести ее в сторону от корпуса (пальцы остаются на столе), после чего внезапно отпустить и дать возможность самостоятельно колебаться вплоть до самой остановки;
- оперев 3-тий палец о край стола, легко двигать кистью в запястье без перерыва вверх-вниз. Движения чередуются с круговыми движениями запястья;
- легко помахивать кистью запястья.

**Воспитание ощущения контакта с клавиатурой.**

Фундаментом современной техники является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. Иначе говоря, это умение направить вес рук в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки.

Однако, свобода рук не имеет ничего общего с расхлябанностью. Это не висящая, безвольная плеть, а хорошо организованная живая машина, ловкая, быстрая, точная. Эта работа, как и всякая другая не может свершаться без необходимого напряжения. Отсутствие излишних напряжений, являющихся помехой движению и есть свобода рук.

Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В кантилене он будет одним, в гаммаобразном пассаже - другим, в аккордах - третьим. Видоизменение веса руки и активности составляющих ее частей (пальцев, кисти, плеча) и образует множество приемов фортепианной игры.

Воспитанию ощущения опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой посвящены общепринятые в фортепианной педагогике первоначальные упражнения *non legato* (*non legato*) и стремление с самого начала добиться певучести звучания, что невозможно без опоры на клавиатуру.)

Преподаватели-пианисты должны задумываться, правильно ли наложены первоначальные двигательные ощущения их учеников.

Типичны следующие причины отсутствия контакта с клавиатурой:

- неумение и невнимание педагога к этому вопросу;
- первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара.

Известно, что для активизации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Упражнение предполагает движение пальца за счет своей собственной мускульной энергии. Роль руки сводится к минимуму, что грозит потерей контакта с клавиатурой. Ученики должны научиться активному пальцевому удару, не теряя при этом ощущения опоры рук на клавиатуру;

- нередко, вопреки стремлению учителя, ребенок, живой и подвижный садясь за инструмент, превращается в манекен. Не умея воспользоваться весом руки при звукоизвлечении и ощущая слабость своих еще не окрепших пальцев, он старается преодолеть ее, сжимая руку. Ему кажется, что от этого его рука станет сильнее. Чем сложнее пьесы, чем больше звука они требуют, тем сильнее он зажимается, «приспосабливаясь» к неправильной игре.

Обнаружив отсутствие контакта с клавиатурой, следует сразу же начинать работу для ее налаживания. Прежде чем перейти к рассмотрению предлагаемых упражнений, необходимо обратить внимание на одно важное условие любых фортепианных упражнений: ***слуховое внимание играющего никогда не должно быть выключено, индифферентно, т.к. звуковой результат — высший критерий правильности пианистического приема.***

Упражнения для налаживания контакта с клавиатурой целесообразно вести на разном музыкальном материале.

Лучше всего использовать быстрые одnogолосные последовательности, мелодии кантиленного характера и аккорды.

Для приобретения ощущения контакта с клавиатурой очень полезна игра аккордов.

### **Развитие физических возможностей пальцев.**

Известно, что при игре на рояле нужны «крепкие» пальцы. Активные, сильные пальцы являются основой для приобретения всего многообразия техники пианиста. Именно пальцевой удар приносит ясность и блеск пассажам, встречающимся в бесчисленном множестве произведений для фортепиано. Пальцевая, или как ее называют мелкая техника, является самым трудоемким видом фортепианной техники. Приобрести ее без многолетнего пальцевого тренажа невозможно. Пальцевой тренаж — это гимнастика, предпосылка игры на рояле, а не сама игра.

Существует один безусловный принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие целью развития тех или иных мышц или групп мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой. Следовательно, для того, чтобы укреплялись пальцы, нужно играть именно пальцами.

***Первым условием упражнения является контроль над тем, чтобы удар пальца не подменялся каким-либо побочным движением руки.*** Пальцы действуют самостоятельно, но рука при этом остается свободной.

Удар пальца должен быть **максимально сильным, но самостоятельным и не вызывающим зажатие руки.**

Положите руку (до локтя) на стол. Теперь поднимите второй палец и быстро ударьте им по столу самостоятельным движением от запястья. То же самое сделайте с другими пальцами. Подобным образом следует упражняться на рояле. Однако сохранить свободу руки при самостоятельном движении пальца на рояле гораздо труднее, т.к. пианист вынужден держать руку на весу. При работе с учениками можно рекомендовать «поддерживать» свободной рукой кисть играющей руки. Затем поддержка снимается.

Упражняться нужно очень медленно (=48-60). Вначале отдельно каждой рукой сравнительно негромко, затем сила удара должна возрастать.

**Второе обязательное условие:** подъем пальца, которому надлежит играть, производится одновременно с взятием предыдущего звука. Никаких повторных подъемов пальца перед игрой допускать нельзя.

Не пугайтесь, если вместе с нужным пальцем поднимутся и другие. Борьба с природой и препятствовать этим «сопряженным» подъемам не нужно.

Очень полезно повторять соседние звуки:

Такие медленные трели удобны для обработки одновременности одного пальца и подготовки другого: пальцы «сменяют» друг друга, один идет вверх, другой вниз (пальцы-весы).

***Третье условие упражнения — значительный подъем пальца перед игрой и точная направленность его в центр клавиши.*** Пределы подъема зависят от индивидуальных возможностей руки, которая должна оставаться свободной (всегда помнить об этом).

Упражнение может приводить к утомлению. Если рука начинает уставать, то упражнение продолжать нельзя, т.к. это может привести к переутомлению. Надо выяснить причины утомления и устранить их. Чаще всего они кроются в невнимании, либо не соблюдается контроль за свободой рук. Другими причинами могут быть поспешный темп (отсутствие отдыха между взятием звука) и преувеличенная для данных рук сила удара.

Обычно учащиеся, позанимавшись, какое-то время в медленном темпе. Горят желанием попробовать разучиваемые пассажи в быстром - выходит или нет?

***После медленных, с высоким подъемом пальцев упражнений, сразу играть в быстром темпе нельзя. К быстрому темпу нужно переходить постепенно и умело.***

**Контакт с клавиатурой и активность пальцев.**

Контакт с клавиатурой может быть потерян в следствие усиленной работы по укреплению пальцев. Этого можно избежать, выполняя следующее условие.

Надо понять, что высокий подъем пальцев, сильный удар необходимы в подготовительных упражнениях, имеющих своей целью активизацию пальцев. Играть так целесообразно только в медленном темпе. В подвижных и быстрых темпах высокий подъем пальцев вреден, т.к. забирает много лишней энергии и препятствует беглости.

Следовательно, поупражнявшись так, как было рекомендовано выше, нужно сразу же переходить к игре без подъема пальцев, с включением веса руки (см. упражнение второе и третье).

Время, которое учащиеся посвящают работе над этюдами, нужно, как правило, делить: какое-то время учить медленно и крепко затем подвижнее, экономными движениями.

Вторую часть работы следует начинать с небольшого темпа, а затем, если текст выучен, переходить к подвижным и быстрым темпам, соблюдая таким образом принцип постепенности.

Работу в быстром темпе не следует путать с преждевременной игрой в быстром темпе. Преждевременная игра приводит к «забалтыванию», работа — никогда, т.к. ведется над небольшими отрывками, под неослабным слуховым контролем.

Соотношение количества времени упражнений в медленном темпе (с высоким подъемом пальцев) и в подвижных темпах (без подъема или с экономичным подъемом) строго индивидуально. Результатом таких занятий должно быть утверждение естественной, свободной манеры игры, органичной частью которой является активный, но экономичный пальцевой удар.

Контакт с клавиатурой в сочетании с активным и точным пальцевым ударом является фундаментом фортепианной техники.

### **III. Работа над техникой — умственный процесс.**

*«Машинообразной работой пальцев  
ничего нельзя достичь; ... механическое  
упражнение остается тупым и бесцельным,  
если в нем в первую очередь не участвует голова»*

(Н. Рубинштейн)

В повседневной работе пианист сталкивается с самыми разнообразными техническими трудностями. Часто, несмотря на усердие, какие-то отрывки «не выходят», «мажется» пассаж, не удаются скачки, не достигается необходимое звучание, не хватает скорости, выносливости и т.д.

Как же следует работать над преодолением встретившихся трудностей?

Раньше панацеей от всех бед считался метод многократного, механического повторения трудных мест в медленном темпе. Ставка делалась на механическое развитие пальцев и двигательную память. Рекомендовалось отключение сознания в процессе упражнений.

С середины XIX века передовые педагоги начали понимать ограниченность такого взгляда. На основании появившихся научных данных музыканты осознали, что движениями рук и пальцев руководят определенные центры головного мозга.

Именно оттуда следуют «приказы», которые выполняют руки. Поэтому для успеха в технической работе нужно прежде всего позаботиться о том, чтобы сами эти приказы соответствовали объективной технической задаче. **Следовательно, процесс игры — это в первую очередь умственный процесс, а лишь затем физический.**

Такая умственная работа и приводит при наличии музыкальных и двигательных данных к высоким, техническим достижениям, то есть к разумной, целесообразной организации нашей физической природы в процессе фортепианной игры.

Присмотритесь к выступлениям выдающихся пианистов. Гибкие, пластичные, легкие, парящие над клавиатурой свободные руки. Но переведите взгляд на лицо. Невероятная сосредоточенность, напряженнейшее внимание, выражение мысли. Сразу становится ясно, как дорого стоит эта кажущаяся легкость и простота, **какая громадная духовная энергия необходима для ее создания. Вот откуда берется настоящая техника!**

О чем же именно следует думать во время технической работы?

*«При разучивании нового произведения настоятельно необходимо, чтобы в уме сложилась совершенно ясная звуковая картина, прежде чем начнется механическая (или техническая.) работа» (И. Гофман).*

Вот ответ на поставленный вопрос. Не только в изучении художественных произведений, но и при работе над этюдами, гаммами пианист должен вполне конкретно представить себе **характер звука, его силу, тембр, темп**. В этюдах или гаммах музыкально-звуковые задачи, конечно, ограничены. Это заготовки, детали будущего. Работая над ними, необходимо представить себе различные цели, которым будет служить подобная фактура в художественном произведении.

Задачи, поставленные при работе с этюдами и гаммами, касаются **качества звука, ровности звучания, тембра звука, темпа**.

Понятие **качество звука** пианиста аналогично понятию тона у скрипача или голоса у певца. Звук может быть полным или поверхностным, мягким или резким, «теплым» или «холодным». Хороший звук строительный материал. Поэтому внимание к звуку как к таковому, к его качеству, нужно воспитывать у учеников всегда, в том числе при разучивании гамм и этюдов.

Ровность звучания означает равномерность чередования звуков во времени и силе.

**Ровность** во времени означает, что звуки пассажа равны по их фактической длительности.

Понятие ровности звука более сложно, т.к. в музыке сравнительно редки примеры, предполагающие абсолютную звуковую ровность. Здесь надо говорить о **динамической ровности**, т.е. о равномерных динамических волнах — crescendo и diminuendo.

При изучении этюдов надо ставить себе мысленное представление о наиболее подходящем **тембре звука**, его окраске, проявлять звуковую фантазию, которая основывается на объективных музыкальных данных конкретного этюда. Выбранный тембр будет определять артикуляцию, т.е. различную степень legato или non legato и соответствующие этому приемы игры.

И, наконец, важнейшим музыкальным требованием является знание *темпа и ощущение энергии движения* разучиваемого этюда или гаммы. Учащиеся должны стремиться к настоящему темпу, который может быть несколько большим или меньшим в зависимости от возможностей ученика и в пределах указанного автором обозначения. Ведь исполнение в настоящем темпе и является целью, ради которой происходит вся «черновая» работа.

Обратимся теперь к работе над художественным произведением. Предположим, что *учащийся составил себе ясное понятие об изучаемом произведении*. Текст освоен, темп начинает приближаться к настоящему. Но не все ладится: не выходят многие «быстрые» места, что-то звучит резко, что-то вяло, где-то плохая педализация. Приходится приступать к работе над деталями, т.е. к технической работе. И тут-то оказывается, что ученик не может сказать, что конкретно не получается.

*Это происходит потому, что многие ученики не умеют или не вполне умеют себя слушать*. Исправление недостатков невозможно без точного знания того, что подлежи к исправлению. Таким образом техническая работа идет по схеме: *услышать ошибку — осознать ее - исправить*. Эта схема еще раз убеждает нас в том, что работа над техникой — умственный процесс; обычно легче всего осознаются учащимися непопадания, фальшивые ноты, а также связанная с мышечной усталостью слабость звучания двигательно-трудных мест.

Гораздо труднее услышать *небольшие неровности в пассажах, аккомпанементах*, звуковые недостатки резкое forte, не звучащее piano, громкое сопровождение и т.д. все эти, а так же многие другие недостатки могут быть исправлены при строгом звуковом контроле.

Таким образом, если обязательным первым требованием в технической работе пианиста является *сознательная постановка звуковых задач*, то вторым будет *тщательнейший звуковой контроль*.

Фиксирование своих недостатков затруднено, если учащийся играет пьесу целиком или каким-либо крупными разделами. Пока он доигрывает пьесу до конца, многие из услышанных недочетов забываются. Отсюда вытекает категорическое требование рациональных занятий: *учить отдельные, небольшие отрывки произведения*.

Исправление недостатков в игре возможно только при установлении причины этих недочетов. Прежде всего, надо поставить вопрос: *«Почему не выходит то или иное место?»* Ответ на этот вопрос предопределяет всю дальнейшую работу. В некоторых случаях правильный ответ почти равняется победе над трудностями, в других подсказывает методы работы над ними.

### Работа над техникой в произведениях и этюдах классического типа.

#### Переход к быстрому темпу.

Уже в классической фактуре играющий должен позаботиться о том, чтобы действия плеча и предплечья помогали пальцам, а сами пальцы при игре затрачивали минимальное количество мускульной энергии.

Благодаря медленной игре, пальцы учащегося приобрели уверенность. Текст выучен наизусть. Настало время переходить к быстрому темпу. Сыграв раз-другой быстро, ученик замечает, что многое звучит неровно, недостаточно четко,

«вылезает» первый палец, оказываются слабыми 4-й и 5-й. И даже наши «козыри» - 2-й и 3-й — где-то подводят. К концу этюда устает рука.

В чем дело? Ошибка играющего состоит в том, что ни сознание его, ни руки не приспособились к игре в быстром темпе. Навыки медленного темпа (высокий подъем пальца и сильный удар) были механически перенесены в быстрый темп, т.е. затрачено гораздо больше энергии, чем это требуется для достижения довольно «легкого» звучания технического материала.

**Способы игры в быстром темпе должны претерпеть существенное видоизменение по сравнению с медленными.** Это видоизменение вызвано простым соображением: для того чтобы играть быстро, надо *играть «близко»*, научиться *отдыхать во время игры*.

К быстрому темпу надо переходить не сразу. Если в медленном темпе наше сознание может руководить взятием каждого звука, то в быстром сознание управляет взятием целых звучащих комплексов, групп звуков. Поэтому следует учить, например этюд, небольшими отрывками в подвижных, но не слишком быстрых темпах. По мере выучивания увеличивается продолжительность отрывков, а так же темп. Именно в это время следует приспособиться к «рельефу» этюда, позаботиться об экономности в движениях пальцев (без потерь в четкости); осознать «кто» и «где» нуждается в помощи, научиться помогать этим пальцам *легкими нажимами руки* (способ игры дан в упражнениях втором и третьем). Очень важна предусмотрительность: рука (кисть, локоть) должна «заранее» оказаться в таком положении, при котором пальцам будет удобно играть.

В любой музыкальной фразе, медленной или быстрой, есть свой динамический центр более или менее возвышающийся по динамизму над остальной частью фразы. В быстрых пальцевых последовательностях такое чередование небольших *crescendo* и *diminuendo* выглядит, как динамическая ровность, добиться которой легче всего при помощи весовых нажимов руки в соответствующих местах.

### Об аппликатуре.

Выбор аппликатуры имеет немаловажное значение в технической работе является одним из ответов на поставленный ранее вопрос: «О чем думать?»

*Аппликатуру нужно сознательно выбирать* — это простое требование учащиеся нередко забывают. Во время первых проигрываний многим не до аппликатуры. И только в дальнейшем, при переходе к настоящему темпу, происходит переучивание пальцев - работа, отбирающая немало нервной энергии и времени.

Аппликатуру нужно выбирать *на начальной стадии работы*. Но предварительно необходимо тщательно изучить редакционные и особенно авторские указания.

Путеводной нитью для выбора аппликатуры могут служить принципы, прекрасно сформированные Г.Нейгаузом. Он считал лучшей ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом». Это «верховный принцип художественно верной аппликатуры», - говорил Г.Нейгауз.

Другим подчиненным принципом будет «принцип *удобства* аппликатуры *для данной руки* в связи с ее индивидуальными и намерениями пианиста». К этому нужно добавить несколько советов. Аппликатуру надо выбирать, играя в быстром темпе. Если какой-то отрывок вызывает сомнения, следует поучить его немного и попробовать в быстром темпе одной, потом другой аппlikатурой; соединить его с предыдущим и последующим отрывками. Если аппликатура удовлетворяет, записать ее.

***В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один в тот же палец употреблялся по возможности реже.***

***Учащиеся должны овладеть аппликатурной дисциплиной.*** Все знают аппликатурные требования в гаммах, арпеджио, аккордах, но не смотря на это многие их нарушают. Особенно часто приходится сталкиваться с заменой «слабого» 4-го «сильным» 3-им пальцем в арпеджио.

В аппликатурных вопросах нет несущественных мелочей. Очень часто от каждой «мелочи» зависит удобство или не удобство аппликатуры, ее соответствие или несоответствие характеру музыки.

Таким образом, учащемуся нужно внушить, что хорошая аппликатура — залог успешного разрешения технических проблем.

Умение найти лучший аппликатурный вариант приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы

#### **IV. Наиболее распространенные технические «болезни» и борьба с ними.**

Выше говорилось о разных навыках, которые необходимо приобрести пианисту в процессе обучения. Теперь поговорим о борьбе с вредными привычками, приобретенными из-за каких-то упущений на ранних ступенях обучения. При правильной работе в школе технические «болезни» вообще не должны возникать. Однако, жизнь показывает, что «эпидемия» на некоторые из них пока не проходит.

Бичом школьных педагогов является тряска руки (кисти) при каждом ударе пальца в legato. Чаще всего она встречается у маленьких и слабеньких. Однако, зародившись в школе, нередко остается неискорененной и у старших учащихся, выросших и физически окрепших.

Для того, чтобы успешно бороться с этой вредной привычкой, нужно понять причину ее возникновения. Малыши начинают трясти рукой, в частности, потому, ***что не чувствуют силы*** и самостоятельных возможностей в своих маленьких и неокрепших пальчиках. Между тем это психологическое заблуждение, даже самые слабенькие ручки в состоянии извлечь из рояля звуки, не прибегая к тряске.

Исправление этого «навыка» бывает затруднительно, потому что его вредность становится ощутимой и явной для учащегося лишь тогда, когда дорастает до трудных произведений, идущих в быстрых темпах.

Следовательно, задача заключается в том, чтобы ощутить возможность самостоятельного, пусть очень слабого в начале, пальцевого удара. Для этого

какой-нибудь 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. Звук получается тихий это не страшно. Более того, тихий удар является неременным условием в начале такой работы. Для сравнения ученику можно предложить поддержать кисть играющей руки преподавателя. Это поможет учащемуся найти верные движения и ощущения. Проупражнявшись самостоятельно в течение одной-двух недель, учащийся начинает ощущать самостоятельность своих пальцев. Если получается тихо, нужно сначала снять поддержку второй руки, а затем постепенно увеличивать силу пальцевого удара. В дальнейшем следует прибавлять и темп. При внимательной работе ученики избавляются от этой вреднейшей «болезни» в течение 3-5 месяцев. После «исцеления» нужно переходить к игре, в которой участвует и вес руки.

*Дифференциация*  
Предметом особой заботы в процессе занятий ученика должен стать первый палец. По своей природе он предназначен быть «противовесом» остальным и имеет два недостатка: *неприспособленность к самостоятельному удару вниз и тяжеловесность*. Оба эти недостатка тесно связаны между собой: тяжеловесность и происходит из-за несамостоятельности, из-за того, что его действие *подменяется* вращательным действием предплечья. Понятно, что 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. Методы работы здесь аналогичны описанным выше. Для того, чтобы *заиграл палец, надо играть именно пальцем*, не заменяя его работу действиями других мышц. Работать над развитием 1-го пальца можно на любом материале, где он часто встречается.

Внешними признаками развитости 1-го пальца являются приобретение им закругленной, выпуклой формы и увеличение управляющей его мышцы.

Очень часто приходится сталкиваться с неумением выделить 5-й палец в аккордах. В лучшем случае верхний звук отличается от остальных лишь чуть-чуть. Между тем, фортепианная литература изобилует примерами, где верхний звук должен «доминировать» над остальной звучностью и в *piano* и в *forte*.

Стремление и привычка к верхнему звучанию верхнего голоса должны быть воспитаны именно в школе. Слабость 5-х пальцев возникает из-за музыкальной и слуховой нетребовательности. Такая нетребовательность приводит к неумению помочь ему целесообразным наклоном руки.

*Нужно стараться* и следить за звучанием 5-го пальца. В результате 5-й палец окрепнет. Но часто такая работа сопровождается набуханием и болезненностью мышцы пальца. Не следует пугаться этого. Скоро больные ощущения пройдут, а крепость пальца останется.

### Заключение.

В процессе обучения учащиеся все время накапливают знания, приобретают навыки и находят формы технической работы. Каждое новое произведение в какой-то мере ставит и новые технические задачи, для решения их учащийся совсем не обязан применять все известные ему способы технической работы. Он

должен уметь отбирать те средства, которые годятся в данном случае, а иногда что-то *изобретать*.

Изобретательность в работе касается и способов игры: «высокой» или «низкой» кистью играется такой отрывок; «длинными» или «короткими» пальцами, с большим или с меньшим размахом руки и т.д.)

Необходимо научить учащихся *планировать свою работу*. Грубо говоря, она делится на музыкальную и техническую. Но это только схема, пригодная на ранних ступенях обучения. Учащиеся должны работать *комплексно*. В занятиях нужно следить и за фразировкой, и за звуком, и за своими двигательными ощущениями. Замечать, что в работе привело к хорошим результатам, а что к плохим.

В занятиях не следует откладывать исправление недостатков на «потом». Замеченный недостаток надо исправлять сразу, не надеясь на то, что он исправится сам по себе.

И еще один совет: *в технической работе должен господствовать принцип упрощения, облегчения трудности*.

Словом, нужно научиться учиться. Педагоги, всякого рода пособия, книги больших мастеров могут существенно помочь, но лишь в том случае, если учащиеся будут проявлять активный встречный интерес, работоспособность и сообразительность.

Не всякому дано играть «Блуждающие огни» Листа, но всякий музыкальный человек может добиться мастерского исполнения значительной части фортепианного репертуара. *Воспитание технического совершенства* у учеников — вот задача, которую необходимо ставить и уметь разрешать.

### Библиография

Г.Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»,  
«Музгиз»: 1961 г.

Е. Либман «Работа над фортепианной техникой»,

А.Шмидт-Шкловская «О воспитании пианистических навыков», «Музыка»;  
1985г

С. Савшинский «Работа пианиста над музыкальным  
произведением», «Музыка» 1964г.

Г.Коган «У врат мастерства», «Советский композитор»;  
1961 г.