

Министерство культуры Нижегородской области
ГБПОУ «Арзамасский музыкальный колледж»

Методическая работа

**Некоторые аспекты работы над фортепианной техникой
в классе фортепиано (дополнительный инструмент)
средних специальных учебных заведений**

**Выполнила преподаватель ПК
«Фортепиано-
дополнительный инструмент»
Суматохина Т.М.**

Арзамас

2023

Вступление

Современная методика работы над фортепианной техникой сформировалась в результате длительного исторического развития. Подход к технике и приёмы игры существенно менялись в зависимости от тех задач, которые ставились перед пианистами развивающейся фортепианной музыкой.

Существовавшая в первой половине девятнадцатого века методика в вопросах технического воспитания основывалась на механическом развитии пальцев. Существовало множество упражнений с целью изоляции пальцевых движений. Педагоги так же советовали читать книги во время занятий.

Не сразу был осознан тот факт, что на смену клавесину пришло фортепиано с его разнообразием приёмов звукоизвлечения, а наряду с сочинениями Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена начали свою жизнь поздние опусы Бетховена, музыка романтиков, импрессионистов.

Старая техническая методика столкнулась с неразрешимыми проблемами. Начались поиски нового. И постепенно музыканты пришли к заключению, что упражнение является не механическим, а психическим, точнее, психофизическим процессом. На основе анализа ошибок предыдущих методов, исполнительской практики и педагогической мысли сложились современные взгляды на фортепианную технику.

Работа над техникой в общем процессе занятий пианиста

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приёмов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре. Такой взгляд крайне ограничен. Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя всё, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Способность быстро двигать пальцами, которой природа одарила мало музыкальных людей, никогда не доставит слушателям эстетического удовлетворения. Это происходит потому, что демонстрируемая скорость, сила или выносливость применяются невпопад, не выражают содержания музыки, её красоты, а заменяют её собой.

Бессознательная игра обычна и технически несовершенна. Удовлетворяя техническим требованиям, она изобилует техническими погрешностями более тонкого свойства. Таким образом, если техника – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. Пианист должен представить, к чему он будет стремиться, как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Контур исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Как бы далеко от музыки ни уводила

пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал. Тогда работа над его техническим воплощением будет успешной. Если же музыкальный замысел отсутствует, техническая работа пианиста напоминает рисунок художника, выполненный вслепую. Увидеть, что должно получиться — основа технической работы и писателя, и художника, и композитора, и пианиста.

Однако не надо думать, что повседневная техническая работа никак не влияет на исполнительский замысел. Она со своей стороны помогает глубже понять изучаемое произведение, конкретизирует, улучшает, уточняет первоначальное представление о нём.

Итак, соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста их последовательность можно сформировать таким образом: *от понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы — к более высокому пониманию музыки.*

Стремление к выразительному исполнению - сила технического развития

Движущей силой развития техники является музыкальный талант. Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую им пьесу или этюд, или гамму наилучшим, наисовершеннейшим образом. Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе.

Стремление «добиться» заставляет размышлять. Размышление рождает изобретательность в преодолении трудностей и недостатков. Каждая минута, которую талантливый человек проводит за роялем, даёт ему неизмеримо больше, чем другому, он быстрее приобретает различные навыки, умения. Коэффициент полезного действия его работы высок. Как часто приходится слышать нетрудный пассаж в «корявом» исполнении только потому, что учащиеся мирятся с этим, не желают лучшего. Желать страстно, активно — вот первое условие, необходимое для успешного технического развития. Таким образом, приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность.

Если эта музыкальная потребность есть — вот тогда лучшие или худшие руки, большее или меньшее трудолюбие, хороший или плохой педагог — всё это будут факторы, облегчающие или затрудняющие техническое развитие.

Тем не менее, для игры на рояле требуется известный минимум величины, силы, эластичности рук. Для успешного развития техники пианиста необходимо свободное владение октавой. Особенно важно обладать так называемой пальцевой растяжкой, с тем, чтобы четырёхзвучный аккорд не представлял затруднений. Поэтому и существует в фортепианной педагогике понятие профессионально пригодных или непригодных рук.

Из вышесказанного учащиеся должны сделать важный вывод: в работе надо постоянно проявлять настойчивость, не мириться с тем, что не получается, не

отсиживать за инструментом без желания или без мысли, искать способы, облегчающие преодоление тех или иных трудностей, ставить перед собой задачи, не успокаиваться, пока они не будут разрешены. Вот необходимые условия технического продвижения. Если они будут соблюдены, каждый музыкальный человек может добиться значительного технического мастерства.

Воспитание ощущения контакта с клавиатурой.

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

Нужно уяснить себе, что свобода рук пианиста ничего общего не имеет с расхлябанностью, распушенностью. Это не висящая, безвольная плеть, а удивительная хорошо организованная живая машина. Руки пианиста работают во время игры. Эта работа, как и любая другая, не может совершаться без необходимого напряжения.

Контакт с клавиатурой измеряется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В кантилене он будет одним, в гаммообразном пассаже - другим, в аккордах - третьим. В техническом отношении различные задачи, стоящие перед пианистом, осуществляются путем изменения взаимодействия веса руки и активности составляющих её частей (пальцев, кисти, плеча). Но сейчас остановимся на воспитании основного игрового ощущения опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой.

Именно этой задаче посвящены общепринятые в русской фортепианной педагогике первоначальные упражнения *non legato* и стремление с самого начала добиться певучести звучания, что невозможно без опоры на клавиатуру. Многие педагоги музыкальных школ и в последующей работе уделяют этому вопросу большое внимание, правда, не всегда успешно. Поэтому, в колледжах и вузах встречаются ученики, игра которых полностью или частично лишена контакта с клавиатурой. Когда смотришь на игру таких студентов, то кажется, что какая-то неведомая сила оттягивает их руки от инструмента. И лишь одинокие изолированные от руки пальцы вопреки этой силе извлекают слабые, неровные, а порой жесткие звуки. В таких случаях приходится возвращаться к этому вопросу и «ставить» руки заново. Во всяком случае, педагоги должны задумываться, правильно ли налажены первоначальные двигательные ощущения их учеников.

Первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активацией пальцевого удара. Известно, что для активации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Здесь также следует следить и за активным снятием пальца с клавиатуры.

Упражнение предполагает движение пальца, производимое почти полностью за счет своей собственной мускульной энергии. Роль руки в упражнениях сводится к минимуму, что грозит потерей контакта с клавиатурой. Вопрос, однако, заключается не в том, чтобы отказаться от такой работы. Играющие на рояле

должны научиться активному пальцевому удару, не теряя при этом ощущения опоры пианистически свободных рук на клавиатуру. Обнаружив отсутствие контакта с клавиатурой, следует сразу же начать работу для её налаживания.

Но, прежде чем перейти к рассмотрению предполагаемых упражнений, необходимо обратить внимание на одно принципиально важное условие любых фортепианных упражнений: *слуховое внимание играющего никогда не должно быть выключено, индифферентно.* Звуковой результат - высший критерий правильности пианистического приёма. Для овладения первоначальным контурным очертанием приема очень важен так же зрительный контроль. Однако, виртуозная шлифовка его, приспособление к конкретному художественному заданию- функция слуха. Обычно хорошее звучание неразрывно связано с умело выполненным приёмом, что даёт играющему мышечное ощущение удобства, лёгкости. *Существование одного без другого возможно лишь в виде редких исключений и крайне недолговечно.*

Усвоение нужного ощущения контакта с клавиатурой легче всего достигается при одновременной работе над всеми разделами техники: быстрыми одноголосными последовательностями, кантиленой и аккордами. Так, например, техника кантилены, всегда связанная с нюансировкой, чрезвычайно способствует усвоению приёма взятия группы на едином движении руки в пассажах.

Не следует бояться посвящать время налаживанию контакта с клавиатурой, рассматривая эту проблему как главную задачу определённого этапа обучения.

Развитие физических возможностей пальцев

Давно известно, что при игре на рояле нужны «крепкие» пальцы. Активные, сильные пальцы являются основой для приобретения всего многообразия техники пианиста. Именно пальцевой удар придаёт ясность и блеск быстрым последовательностям, встречающимся в бесчисленном множестве произведений для рояля. Пальцевая, или, как её называют, мелкая техника, является, пожалуй, самым трудоемким видом фортепианной техники. Приобрести её без многолетнего пальцевого тренажа невозможно.

Необходимость развития силы и независимости пальцев никак не противоречит основной технической идее, требующей участия всей руки и плечевого пояса в игровом процессе. Исполнительская практика крупнейших виртуозов подтверждает это. Однако, современные, безусловно правильные и широко пропагандируемые взгляды о подчинении техники музыкальной задаче, участия всей руки в игровом процессе, критика и даже насмешки над устаревшей технической «методой» - всё это вместе взятое породило у некоторых педагогов отношение «стыдливого невмешательства» в вопросы пальцевого тренажа.

Справедлива ли критика пальцевого тренажа? Не следует ли отказаться от него? Может быть, самостоятельность пальцев — это устаревший фетиш?

Критики пальцевого тренажа, собственно говоря, никогда не было.

Критиковались, и справедливо, сопутствующие ему перегибы, заключавшиеся в том, что механическая зубрежка заслоняла собой все остальные направления технической работы, становясь единственным её видом, и порождала привычку к игре без слухового контроля, притупляя живое отношение к музыке.

Следовательно, отказаться надо не от тренировки пальцев, а от сопутствующих ей преувеличений. Плох не пальцевой тренаж, плохо, когда этим ограничиваются в работе над техникой.

Пальцевой тренаж — это гимнастика, предпосылка игры на рояле, а не сама игра. Как же работать над развитием силы и независимости пальцев?

Существует один безусловный принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие целью развитие тех или иных мышц или групп мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой. Первым условием упражнения является контроль над тем, чтобы удар пальца не подменялся каким-либо иным движением руки. Пальцы действуют самостоятельно, рука при этом остается свободной. Требование свободы руки ограничивает при этом силу, с какой палец ударяет по клавише. Для различных рук и для различной степени развитости пальцев эта сила будет различна. Удар пальца должен быть максимально сильным, но самостоятельным и не вызывающим зажатия руки.

Обычно, позанимавшись какое-то время в медленном темпе, учащиеся горят желанием попробовать разучиваемые пассажи в быстром – выйдет или нет? После медленных упражнений с высоким подъёмом пальцев упражнений, сразу играть в быстром темпе нельзя. К быстрому темпу нужно переходить постепенно.

Контакт с клавиатурой и активность пальцев

Ранее указывалось на опасность потери контакта с клавиатурой в следствии усиленной работы по укреплению пальцев. Как же избежать этой опасности? По существу, это не так уж сложно. Надо понять только, что высокий подъём 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 подъём пальцев вреден, так как забирает много лишней энергии и препятствует беглости. Потеря естественного весового ощущения, утомляемость рук наступает тогда, когда навыки медленной и крепкой игры механически переносятся на быстрые темпы.

Следовательно, поупражнявшись, нужно сразу же переходить к игре без подъёма пальцев и с включением веса руки. Таким образом, два вида упражнений являются противовесом друг другу.

Время, которое учащиеся посвящают работе над этюдом или технической пьесой, нужно, как правило, ответственно делить: какое-то время играть медленно, крепкими пальцами, пунктирным ритмом, *staccato*. Вторую часть работы следует начинать с умеренного темпа, а затем, если текст выучен, можно переходить к более подвижным, а затем и быстрым темпам.

Работа в быстром темпе не должна иметь ничего общего с преждевременной игрой в быстром темпе, которая приводит лишь к «забалтыванию». Работа же ведется над небольшими отрывками, под неослабленным слуховым контролем. Работающий внимателен, он слушает, как звучит отрывок. Повторяет, когда что-то его не удовлетворяет. Именно слух, внутреннее слышание требует от рук хорошей игры.

При преждевременной быстрой игре большими разделами произведения на возникновение небольших неточностей внимания не обращают. Играют дальше. Маленькая ошибка, даже замеченная, пока не исправляется. При дальнейших проигрываниях неточность повторяется. Постепенно ошибка становится привычной, автоматизируется. Когда учащийся, наконец, расслышит, что некоторые отрывки он играет невнимательно, появляется желание исправить ошибку. Проверая себя, он играет медленно. При быстрой игре замечает, какая неточность допущена. Рука привыкла играть небрежно. Небрежность запечатлелась в соответствующих центрах мозга. Это и есть «забалтывание».

Палец сам никогда не исправит неточность, если сила и воля играющего не потребуют от него внятной игры. Исправить «заболтанное» место помогает медленная игра, при которой усилием сознания снимается ошибочная автоматизация и постепенно налаживается правильная.

Таким образом, учить в быстром темпе отдельные отрывки нужно, но «шпарить» целиком- нельзя.

Важно, чтобы учащийся ощутил полезность сочетания двух названных способов. Результатом таких занятий должно быть утверждение естественной, свободной манеры игры, органичной частью которой является активный, но экономный пальцевый удар.

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

Работа над техникой — умственный процесс

В повседневной работе пианист сталкивается с иными разнообразными техническими трудностями. Часто, несмотря на усердие, какие-то отрывки не получаются, не удаются скачки, не хватает скорости и так далее.

Как же следует работать над преодолением тех или иных трудностей? Раньше панацеей от всех технических бед, считался метод многократного, механического повторения трудных мест в медленном темпе. Ставка делалась на механическое развитие пальцев и на двигательную память. Пальцы следовало натренировать так, чтобы они могли безотказно играть сами. Сознательное управление движениями во время упражнений считалось помехой, способной разрушить двигательную точность. Рекомендовалось отключение сознания в процессе упражнения. Отсюда знаменитый совет Фридриха Калькбреннера

читать книги во время упражнений. Это был поверхностно понятый принцип автоматизации игры.

С середины девятнадцатого века передовые педагоги начали понимать ~ ограниченность такого взгляда. Крупные музыканты, безусловно, знали это и раньше. Желание помочь распространению высших достижений заставило задуматься о причинах столь большого тогда различия в уровне игры выдающихся пианистов и остальной пианистической массы. Было замечено, что игра выдающихся пианистов совершенно отличается от игры, одобренной школьными методами. Впервые применяют в игре всю силу и дают полную свободу движениям всей руки от плеча до кончиков пальцев. Констатация этого факта привела к изменению взгляда на процесс занятий пианиста. На основании появившихся научных данных, музыканты осознали, что движениями рук и пальцев руководят определённые центры головного мозга. 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, и 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.

Всякой технической работе должно предшествовать уяснение и осознание музыкально—художественных задач изучаемого произведения. Осознание характера произведения, его частей, различных тем и отрывков должно превратиться в конкретный звуковой материал, к которому пианист будет стремиться в процессе технической работы.

Не только при изучении художественных произведений, но и при работе над этюдами, гаммами пианист должен вполне конкретно представить себе характер звука, его силу, тембр, соотношение различных фактурных пластов, темп. В этюдах или гаммах музыкально звуковые задачи, конечно, ограничены.

Они носят предварительный характер. Это заготовки, детали будущего. Но, как всякие детали, они должны обладать какой-то, как бы вынесенной за скобки знаковой характерностью. Работая над ними, необходимо представить себе различные цели, которым будет служить подобная фактура в художественных произведениях.

Польза, которую принесёт работа инструктивным методом, будет тем большей, чем интереснее, сложнее поставленные музыкально-исполнительские задачи.

Понятие «качество звука» общее для всех музыкантов-исполнителей.

Звук может быть полным или поверхностным, мягким или резким. Хороший звук - строительный материал - сам по себе не обеспечивает полноценных художественных результатов. Поэтому внимание к звуку как таковому, к его качеству, нужно воспитывать у учеников всегда, в том числе при разучивании этюдов и гамм.

Ровность звучания возникает благодаря временной и динамической равномерности чередующихся звуков. Ровность во времени означает, что звуки пассажа равны между собой по их фактической длительности. Понятие ровности по силе звука более сложно, так как в музыке сравнительно редки примеры, предполагающие абсолютную звуковую ровность. Здесь надо говорить о динамической ровности, то есть о равномерных динамических волнах - *crescendo* и *diminuendo*.

При исполнении этюдов крайне желательно возбудить свою «звуковую фантазию», составить слуховое представление всех параметров будущего звучания, основанного на конкретном музыкальном языке этюда, а также на слуховом опыте учащегося. Реализация задуманного и услышанного внутренним слухом повлечет за собой и выбор необходимых исполнительских средств и приемов фортепианной техники.

При разучивании гамм и арпеджио также нужно выбирать тембр, силу звука, способ артикуляции. Если при игре этюдов пищу для звуковой фантазии дает их характер, указания, имеющиеся в тексте и фактурные особенности, вызывающие ассоциацию с известными художественными произведениями, то при игре гамм звуковые задания должны произвольно варьироваться. Но ставить их следует обязательно.

И, наконец, важнейшим требованием является определение темпа и ощущение энергии движения разучиваемого этюда. Учащиеся должны стремиться играть в темпе, который может быть несколько более или менее скорым (в зависимости от технических возможностей ученика) но в пределах указанного автором обозначения. Ведь исполнение в настоящем темпе и является целью, ради которой происходит вся работа. Напоминать об этом приходится потому, что встречаются учащиеся, у которых отсутствует внутреннее, мысленное представление о темпе. Они, собственно говоря, и не хотят играть в темпе. Они готовы подолгу, бездумно проигрывать в невысказанном ожидании, что все как-нибудь образуется. Нет, не образуется. Когда дремлет голова, дремлют и пальцы.

Стремление к настоящему темпу нельзя подменить преждевременной неподготовленной игрой в быстром темпе, которую так часто приходится наблюдать у учеников. Поиграл такой ученик чуть-чуть медленно, текст ещё плохо освоен, а ему уже надо попробовать быстро. Понять таких учеников можно, но похвалить нельзя. Учащиеся должны научиться определять, пришло ли время игры в быстром темпе или нет. Таковы музыкальные требования, которые необходимо ставить в процессе работы над техническими трудностями.

Как правило технические недостатки игры учащихся можно объединить в несколько групп:

1. Способы игры в медленном темпе механически переносятся в быстрый.
2. Рука не принимает достаточного участия в игровом процессе.
3. Совершаются аппликатурные ошибки.
4. В работе отсутствует понимание особенностей фактуры.
5. Манера игры трафаретна и не учитывает «рисунок» пассажа, его рельеф.
6. Учащийся не владеет «позиционной» игрой и методом технической группировки.

Всё это приводит к нарушению принципа «экономности» игры и, как следствие, не позволяет добиться необходимого художественного результата исполнения.

Заключение

Самое важное в работе педагога состоит в том, чтобы научить ученика правильному контакту рук с клавиатурой, самостоятельным, рациональным методам работы над техническими трудностями, исходя из понимания художественных задач музыкального произведения, настойчиво добиваться нужного результата.

Литература

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Киев, 1974.
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1961.
3. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. Л., 1979.
4. Баренбойм Л.А. За полвека. Очерки статьи, материалы. Л., 1989.
5. Крюкова В. Музыкальная педагогика. Феникс Ростов на Дону. 2001г
6. Макуренкова Е.П. О педагогике В.В. Листовой. М., 1991.
7. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования М., 2005.
8. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1961.
9. Савшинский С.И. Работа пианиста над техникой. Ленинград, 1968.
10. Сраджев В. Закономерности управления моторикой пианиста. М., 2004.