

**Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования  
«Детская школа искусств» п. Солонцы**

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА НА ТЕМУ  
«ОСНОВЫ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ. ВЗАИМОСВЯЗЬ МУЗЫКАЛЬНО-  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ТЕХНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ В ОБУЧЕНИИ»**

**Работу выполнил: Титова Анна Владимировна  
преподаватель по классу фортепиано**

**п. Солонцы  
2016 год**

*«Величайшую ошибку совершает тот, кто отрывает технику от содержания музыкального произведения»*

*К. Игумнов.*

*«Для достижения наилучших технических результатов и владения разнообразными качествами звука надо использовать все возможности тела от пальца до всего туловища»*

*Г. Нейгауз.*

*«Слуховое внимание должно всегда контролировать технические действия пианиста.*

*Высшим критерием правильности фортепианного*

*Приёма является звуковой результат.*

*Е. Либерман*

Используя свой педагогический опыт и опираясь на опыт известных профессиональных музыкантов педагогов и исполнителей, составить свои методические способы, принципы и приёмы работы над развитием фортепианной техники на начальном этапе обучения в музыкальной школе. Принимая эти методы работы в своей практике, я обязательно учитываю различные уровни развития учащихся, их музыкальные способности, физические данные, природные возможности пианистического аппарата, степень общего развития, уровень интеллекта, степень заинтересованности и трудолюбия, профессиональную ориентацию – в общем, всё то, что создаёт условия для обучения и развития ученика. И, исходя из индивидуальности ученика, даю необходимый объём профессиональных навыков и знаний, которые необходимы ему на определённом этапе обучения для решения конкретной художественной и пианистической задачи. Главная цель в работе педагога – воздействовать на все стороны личности ученика, развивая в гармоничном единстве его музыкально-эмоциональные и пианистические качества, прививая ему культуру «слышания», воспитывая творческую инициативу и осознанное отношение к работе.

*Фортепианная техника* – это сумма умений, навыков, приёмов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкально-художественной задачи техника не может существовать.

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами техники признаются обычно чистота и отчётливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен. Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя всё, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Фортепианная литература ставит перед пианистом разнообразные требования: умение играть очень

громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания лёгкого и глубокого, гулкого; владение всеми градациями фортепианного звука в той или иной фактуре.

**Основная цель технического развития** – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнять необходимую музыкальную задачу. В дальнейшем эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя во всех её тончайших проявлениях.

Главная моя задача в воспитании техники – чтобы техника не была механической, а была музыкально-осмысленной, основанной на отношении к звуку. Все навыки ученика и, прежде всего способ прикосновения к клавише – должны идти от активной работы слуха. Поиски звука должны быть связаны с поиском определённого тонуса мышц, состояния руки, ощущения от движения, с помощью которого извлекается звук.

**Начальный этап обучения** – очень важен в овладении основами фортепианной техники. Звуковые задачи: приёмы звукоизвлечения, соотношения звучности в элементах фактуры, живое дыхание и движение музыкальной ткани – всё это немислимо вне соответствующих игровых движений, то есть теснейшим образом связано с развитием техники. Техническое развитие должно быть тесно связано с развитием музыкальности, воспитанием слухового контроля.

В воспитании техники у младших учащихся большое значение имеет освоение первоначальных навыков игры на фортепиано. Правильная посадка, приёмы звукоизвлечения, хороший контакт кончиков пальцев с клавишами – это та основа, без которой немислимо техническое и музыкальное продвижение ученика. Однако не может быть единого пути развития техники у разных учащихся, так как приспособляемость рук к пианистическим трудностям и степень природной беглости пальцев у всех детей различны. Но в работе следует опираться на принципы развития пианистического аппарата, чтобы создать наиболее благоприятные технические условия для выражения музыки:

1. Гибкость и пластичность аппарата.
2. связь и взаимодействие всех его участков при ведущих «живых» и активных пальцах.
3. Целесообразность, естественность и экономия движений.
4. Управляемость техническим процессом.
5. Звуковой результат (как необходимый итог).

Главный принцип работы педагога – научить ученика слышать звуковой результат того или иного продвижения рук на клавиатуре. Слуховой контроль является решающим в запоминании ребёнком тех физических ощущений, которые необходимы для организации аппарата соответственно звуковым задачам. Добиваясь с первых шагов обучения неразрывной связи музыкально-звукового представления с игровым приёмом, следует развивать все перечисленные принципы.

Чтобы привести аппарат и весь организм в рабочее состояние, необходимо проделать ряд начальных упражнений вне инструмента и на инструменте. Многие известные педагоги предлагают интересные и разнообразные упражнения.

А. Шмидт-Шкловская в своей методической работе: «О воспитании пианистических навыков» предлагает большое количество упражнений, которые распределены в строгой систематичности, охватывающие все виды техники. Начиная от упражнений вне

инструмента, которые активизируют и укрепляют мышцы, помогают найти и закрепить осанку и правильное взаимодействие всех частей игрового аппарата. И далее от самого простейшего приёма – извлечения одного звука, ученик постепенно подводится к техническим задачам, требующим уже известной виртуозности. Также А. Артоболевская делится своим опытом работы с учащимися в учебном пособии: «Первая встреча с музыкой». Педагог предлагает начальные упражнения. Использование тех или иных упражнений зависит в большей степени от индивидуальности ученика, от его физических, умственных данных, от его развития в целом.

Правильная посадка предполагает непринуждённость, отсутствие напряжения спины, но в то же время и организованность, подтянутость корпуса, удобное ощущение плечевых суставов или неприжатие к телу локтей, опору ног. Необходимое положение свода кисти обеспечивается собранностью пальцев, выпуклостью суставов пястья. Контроль за 1-ым и 5-ым пальцами. Положить 2-ой, 3-й, 4-ый пальцы на три чёрных клавиши, а 1-й и 5-й на соседние белые. Такая позиция пальцев организует естественную форму руки, которая образует «купол» и определяет положение кисти на уровне этого «купола». Особая роль в сохранении формы «купола» принадлежит первому и пятому пальцам, как упругим «столбикам», на которых держится вся конструкция. При этом рука должна быть не жёсткой и не размягчённой, а гибкой и упругой (степень упругости проверяется лёгким покачиванием). «При игре наша рука не должна быть ни мягкой, как тряпка, ни жёсткой, как палка – она должна быть упругой, подобно пружине». – Л. Николаев «Живая» рука и «живые», активные пальцы – это необходимое условие в работе над постановкой. Не ставить палец и руку на клавиатуру, а брать, извлекать звук. Не выжидать и держать клавишу, а слушать и вести звук. Не поднимать руку, а брать дыхание – такие задания гораздо естественнее формируют руку. При переносе руки на другую клавишу (например, через октаву) ученик должен переносить не только руку, но и как бы «нести звук». В результате складывается непрерывный процесс, состоящий из дослушивания и переноса. Это ощущение будет способствовать более естественной форме руки и поможет в работе над постановкой, также развивает слуховой контроль.

Фундаментом современной техники – является так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через кончик пальца с клавишей. Иначе говоря, это умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки. Свобода рук пианиста ничего общего не имеет с расхлябанностью, распушенностью. Это не висящая, безвольная плеть, а отлично организованная живая машина, ловкая, быстрая, точная. Руки пианиста работают во время игры. Мышцы находятся в рабочем тоне. А. Д. Алексеев в книге «Методика обучения игре на фортепиано» пишет: «То, что мы называем свободой, не есть отсутствие напряжения мышц, но отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению». Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры. В кантлене он будет одним, в гаммаобразном пассаже – другим, в аккорде – третьим. В техническом отношении различные художественно-звуковые задачи, стоящие перед пианистом, осуществляются путём изменения взаимодействия веса руки и активности составляющих её частей (пальцев, кисти, предплечья и плеча). Видоизменение этого взаимодействия и составляет многообразие приёмов фортепианной игры.

Главное в воспитании основного игрового ощущения – это ощущение опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой. Именно этой задаче посвящены общепринятые в фортепианной педагогике первоначальные упражнения *non legato* и *legato*, при этом стремление с самого начала добиться певучести и наполненности звучания, что невозможно без опоры на клавиатуру.

Первоначальный навык игры *non legato* связан использованием свободного, пластичного движения всей руки и погружением веса руки в клавиатуру на кончик пальца (без шлепка или удара). Правильность движения корректируется полнотой и напевностью извлекаемого звука (Упражнения – нот. пример № 1).

В дальнейшем умение слушать звук в сочетании с ощущением движения музыки поможет приобретению певучего *legato*, цельности музыкальной фразировки и живому развитию музыкальной ткани. Начиная с упражнений на *legato*, нужно добиваться «выразительных» пальцев, которые, играя мелодию, как бы переступают, мягко погружаясь «до дна» клавиши. Поднимать отыгравший палец также следует мягко, не спеша, и не раньше, чем следующий полностью погрузится в очередную клавишу (этим достигается «вливание» одного звука в другой – *legato*). Необходимо «связать без толчка один звук с другим, как бы переступая с пальца на палец», - пишет К. Игумнов. Переступающие пальцы ведут руку, которая, перемещая опору, подкрепляет каждый из них и в то же время сохраняет плавное движение, как бы очерчивая контуры мелодии.

Работа над движением пальцев не может идти в отрыве от восприятия звучания. С первых шагов обучения ребёнку следует понять, что музыкальный мотив может ассоциироваться с определённым словом; и что подъём и сила пальцев зависит от того, как произносится слово (нотн. пример № 2). Ученик осваивает и объединительные движения. Чем шире расстояние между звуками, тем активнее объединительные движения кисти (пример № 3). «Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры и т.п.» (К. Игумнов). Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контуры пассажа.

В гаммаобразных пассажах и при игре гамм часто возникает проблема подкладывания первого пальца. Для решения этой задачи существует много упражнений. Вот некоторые из них: 1) играть всю гамму двумя пальцами 1-2, 1-3, 1-4, 1-5 (левая рука от  $do_1$ ), нотный пример № 4. Цель упражнений – добиться плавного непрерывного исполнения, без толчков, ровно по звучанию и временным соотношениям. Такое исполнение зависит от двух моментов: спокойного подкладывания первого пальца при смене позиций кисти и ровного текучего *legato* внутри позиции. Основная причина толчков, неровности игры гамм – малая подвижность и напряжённость первого пальца. Поэтому, чтобы обеспечить ровное и беглое исполнение, необходимо развивать его ловкость и лёгкость и подкладывать его незаметно, готовя заранее, не меняя уровня кисти. При смене позиции кисть переносится через первый палец и свободно располагается на клавишах следующей позиции. *Legato* при исполнении гамм ощущается как бы внутри ладони. Кисть ведётся плавно и спокойно на одном уровне (в медленном темпе она слегка как бы поворачивается, чтобы подготовить подкладывание 1-го пальца). Ровность и полнота звучания достигаются при постоянном ощущении опоры. Пианистическая чистота и ровность обеспечиваются не только точным взятием звука, но и точным по времени снятием пальцев с клавиш. С целью выравнивания промежутков между звуками полезно учить гаммы в медленном темпе половинными нотами, считая вслух на 2 четверти. Можно

также быстро и чётко проговаривать названия нот – такой «приказ» заставляет пальцы работать подвижнее и чётче.

Подкладывание первого пальца дугообразным движением ниже уровня клавиатуры затрудняет подготовку новой позиции, особенно в быстром темпе. Первый палец для этого всегда должен находиться «на чеку», у кончиков пальцев, а не в стороне от них, но не крючкообразным.

Для правильной работы первого пальца, для его подвижности и самостоятельности необходимо делать упражнения вне клавиатуры:

- 1) круговые движения пальца вокруг своей оси в одну сторону, затем в другую;
- 2) движения по горизонтали и по вертикали.

Работать только пальцем.

Итак, залогом успеха в изучении гамм является постоянное внимание слуха к качеству звука, плавности движения мелодической линии, чёткости артикуляции пальцев, скоординированной работе группы мышц. При игре коротких арпеджио (вначале из 3-х звуков, затем из 4-х звуков) ставятся такие же задачи к качеству звука. Важное условие – певучее legato, исключая толчки руки на каждом звуке. Этому способствует хорошее «осозание» каждым пальцем клавиши и объединяющие движения кисти от 1-го к 5-му пальцу. В нотном примере № 5 – небольшой супинационный поворот на 5-ом пальце, после чего вся рука переносится на первый палец.

При игре длинных арпеджио звуковые задачи те же. В предлагаемых упражнениях (нотн. пример № 6) линия арпеджио до 1-го, 2-го пальца и т.д., обратно – с перекладыванием через первый палец. Левая рука играет вниз от до<sub>1</sub>, прибавляя с каждым разом по одной ноте. Первый палец нужно подготавливать вовремя и незаметно, кисть вести на одном уровне и не поднимать её перед подкладыванием, запястье при этом широкое, свободное. После подкладывания вся ладонь сразу же переносится через первый палец и широко располагается на следующей позиции. Это упражнение играть с обратным движением одной и двумя руками в одну и разные стороны.

Таким образом, в работе над мелкой техникой следует соблюдать правильные пропорции во взаимодействии 3-х факторов:

- 1) активных ведущих пальцев;
- 2) перемещающейся опоры (гибкой, подвижной кисти, которая очерчивает контуры пассажей);
- 3) крупного движения всей руки (т.е. взаимодействие между всеми частями игрового аппарата).

Работа в этом направлении особенно важна в первые годы обучения.

При переходе к быстрым темпам, нужно помнить, что быстрый темп связан с укрупнением дыхания, ощущением нового пульса, с изменением музыкального представления. «Чтобы играть быстро, надо быстро думать» (И. Гофман). Чем быстрее темп, тем большее количество звуков охватывается одним дыханием, одним импульсом. Вот необходимые действия пальцев в быстром темпе:

1. Быстрое взятие клавиши кончиком пальца (подушечкой).
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.

Система развития техники облегчает переход к быстрому темпу благодаря крупным движениям руки, объединяющим целые группы мелких нот. В целях согласования музыкального представления с соответствующими формами игровых движений существует ряд способов работы над техническим материалом в быстром темпе (нотн. пример № 7).

Переходя к другим видам фортепианной техники, хочется ещё раз подчеркнуть ведущую роль кончиков пальцев – не ударяющих, а берущих, извлекающих, хватающих – всегда живых и активных. Живое осязание клавиши пальцами является необходимым условием, как для кантилены, так и для всех абсолютно видов пианистической техники, включая самые «головокружительные» пассажи, скачки, октавы и аккорды. Играя первоначальные упражнения на извлечение аккордов (или интервалов), ученик должен добиваться взятия их пальцами без предварительного ощупывания клавиш, не напрягая при этом тыльной стороны кисти, с упругой опорой, с ощущением погружения веса руки в клавиатуру. Подъём руки и погружение предполагают использование пластичного движения всей руки от плеча. Звучание должно быть стройным и глубоким. Звучание аккордов должно быть окрашено более ярким звучанием верхнего звука – как мелодической линии (обычно в партии правой руки). В упражнении (нотн. пример № 8) каждый аккорд выдерживается (дослушивается) до конца, после чего пальцы, не торопясь, но и не останавливаясь, берут следующий, переходя к нему без лишних движений руки в воздухе. Играть упражнения в разных темпах. «Красота звучания зависит в основном от «хватательной» активности пальцев в момент взятия аккорда. Их действия (последние фаланги – к себе) являются как бы рессорой, смягчающей удар руки. Безжизненность пальцев в аккордах чаще всего и является причиной резкого звука» (Е. Либерман).

Исполнение отрывистых аккордов (или интервалов) ничем не отличается от приёмов *staccato*. Звук извлекают активные кончики пальцев. Острое взятие клавиши вызывает быстрый и упругий отскок пальца вместе с рукой до определённой точки; высота верхней точки зависит от темпа движения, силы и характера звука. В верхней точке без остановки рука закругляется и начинает опускаться. В нижней точке, также без остановки, палец остро извлекает следующий звук и повторяется тот же процесс. При подвижном чередовании аккордов возрастает роль активных и цепких кончиков пальцев, хотя размах их над клавишами уменьшается. В этом случае ведущие пальцы гармонично взаимодействуют с мелкими движениями кисти под общим «сводом» плавного движения всей руки. Чем быстрее темп, тем большую роль приобретает крупное, объединяющее (горизонтальное, как на *legato*) движение руки. Оно способствует лёгкости и подвижности чередования аккордов, избавляя их от тяжеловесности (нотн. пример № 9). Крупные движения наиболее ясно позволяют пианисту ощутить контакт живых кончиков пальцев со всей системой пианистического аппарата вплоть до самых дальних участков (например, кончик пальца – спина).

Такая связь крайних точек имеет одинаково большое значение, как для крупной, так и для мелкой техники; как для *fortissimo*, так и для *pianissimo*; как для быстрых пассажей, так и для кантилены. Она способствует полному слиянию исполнителя с инструментом в одно целое.

Итак, на основе изложенных принципов развития техники мы готовим пианистический аппарат, чтобы он смог непосредственно, легко и свободно выполнить любые музыкально-художественные замыслы и задачи в произведениях.

В работе над пианистической техникой требуются такие необходимые компоненты музыкального развития, как яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса движения музыкальной ткани, фразировки, цельности исполнения; а также слуховое развитие. Недоразвитость этих сторон часто бывает причиной несовершенства техники, её ограниченности, скованности, неровности, а также «немузыкальности», которая включает в себя и недостатки звуковой области.

В нашей педагогической практике можно найти много примеров, когда недостаточно яркое ощущение характера музыки, недостаточное переживание бывает причиной не только бледности звукового образа, но и технической ограниченности, метричности, «корявости». Ещё больше примеров, когда неровность технических пассажей вызвана недослушиванием звуков, особенно в крайних точках построений, на поворотах, при сменах фигураций, позиций, регистров. Техническая тяжеловесность, слабая подвижность, статичность нередко происходит от отсутствия ощущения горизонтального движения музыки, её развития. Исполнение в этом случае раздроблено на мелкие элементы. Также, двигательная вялость, неточность попадания, несобранность, как правило, объясняются медленной реакцией, недостаточной концентрацией внимания, заторможенными рефлексамии. Нечего говорить здесь и о звуковой стороне, так как звуки, взятые как попало, неподготовленные, получают произвольную, случайную окраску, ничего общего не имеющую с замыслом.

Из этого ясно, какое огромное значение для успешной работы над пианистической техникой имеет развитие общей музыкальности ученика на начальном этапе обучения и в дальнейшем обучении.

Звуковая выразительность является важнейшим исполнительским средством для воплощения музыкально-художественного замысла. Поэтому работа над звуком должна занимать центральное место в процессе обучения.

Главное условие успешного решения как самых элементарных, так и сложнейших звуковых задач заключается в развитии способности слышать музыкальную ткань. «Звук – это материя музыки, её плоть – должен быть главным содержанием наших повседневных трудов» (Г. Нейгауз).

При этом главная задача педагога – это «...зажечь, «заразить» ребёнка желанием овладеть языком музыки!» (А. Артоболевская). И в этот ответственный начальный этап обучения не только сохранить любовь к музыке, но и развить интерес к музыкальным занятиям. Интерес, любовь к музыке, инициатива и воля – вот что движет в работе учащихся. Педагог должен стараться, как можно понятнее преподносить ребёнку необходимые знания и прививать профессиональные навыки. Вместе с тем надо работать над воспитанием воли к труду. А целью труда, его стимулом должно быть стремление ученика ощутить результаты своей работы. Это стремление педагог должен как можно раньше пробудить у ребёнка и всячески поддерживать в ходе занятий. И не ради техники должен он заниматься много часов в день, а музыка должна рождать потребность в занятиях, а отсюда – и саму технику. Задача педагога – в первую очередь добиваться от ученика предельной осмысленности и слухового контроля. Только на этой основе можно развить концентрацию внимания и привить интерес, как к результату работы, так и к самому процессу работы.



Таким образом, если техника – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее то, как это сделать» - говорит Г. Нейгауз. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы. Не терять идеал из виду, всегда стремиться к содержательному исполнению – вот основная установка для работы над техникой!

Взаимосвязь музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать так: от понимания музыки к технической работе, и затем в процессе технической работы – к более высокому пониманию музыки!

#### **Список используемой литературы:**

1. А. Алексеев. «Методика обучения игре на фортепиано».
2. Е. М. Тимакин. «Воспитание пианиста».
3. А. Шмидт-Шкловская. «О воспитании пианистических навыков».
4. А. Артоболевская. «Первая встреча с музыкой».
5. В. Дельнова. «Развитие фортепианной техники на начальной стадии обучения» (статья).
6. З. Фукс. «Основы техники» (статья).
7. Е. Либерман. «Работа над фортепианной техникой».
8. Г. Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры».
9. С. Савшинский. «Работа пианиста над техникой».
10. А. Корто. «Рациональные принципы фортепианной техники».