Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования города Новосибирска

«Детская музыкальная школа № 1»

Методическая работа

**«Методы и способы работы над фортепианной техникой»**

Работу выполнила:

преподаватель первой

квалификационной категории

Бутенко Лариса Евгеньевна

Новосибирск – 2020

Развитие технических навыков неотделимо от всей системы музыкально – пианистического обучения. Работа над пианистической техникой связана с развитием мышечных и волевых свойств учащегося в совокупности с такими основополагающими составляющими, как звуковое и слуховое развитие, глубина и образность представлений и переживаний, ощущение живого пульса и движение музыкальной ткани.

Отсутствие ощущения горизонтального движения музыки и её развития приводит к статичности, метричности, технической тяжеловесности. Как правило причиной бледности звукового образа, технической корявости становится недостаточность ощущения характера музыки, её переживания. А неровность и метричность пассажей вызвана недослушиванием звуков на поворотах, при смене фигураций, позиций и регистров.

Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен как можно лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. Эти условия должны привести к полному и беспрепятственному подчинению двигательной системы музыкальной воле исполнителя. Назначение музыкальной воли - управлять исполнительским процессом, а технического аппарата – подчиняться музыкальной воле.

На заключительном этапе – автоматически. Оба этих процесса – управлять и подчинять – с первых шагов обучения должны находиться в полном взаимодействии. Каждый игровой прием должен быть обоснован музыкальным выражением, а музыкальный образ и характер звука - соответствующей формой игровых движений. Уже в первые годы обучения в репертуаре учащегося появляются пьесы подвижного характера. Постепенно технические задачи становятся сложнее и некоторые из них уже ставят целью развитие определённого технического навыка ( «Шуточка» Д. Кабалевского и А. Селиванова ).

В репертуаре 5 - 6 классов наряду с этюдами можно встретить подлинно художественные произведения, с удовольствием исполняемые учениками. («Пятнашки» С. Прокофьева, «Ручеек» Э. Грига, «Тарантелла» М. Глинки ) В конце обучения в школе – «Прелюдии» Д. Кабалевского и А. Лядова, этюды А. Аренского. При обучении в колледжах и спец. муз. школах - «Этюды-картины» С. Рахманинова, этюды Ф. Шопена И другие произведения художественной фортепианной литературы, где развитие технических навыков играет огромную роль. Таким образом на всём протяжении обучения работа над развитием техники непосредственно связана с художественными произведениями. Работа над техникой должна быть «омузыкалена», ничего не должно выходить из-под контроля слуха и сознания.

Чтобы создать наиболее благоприятные технические условия для выражения музыки, необходимо развивать пианистический аппарат на основе следующих принципов:

1. гибкость и пластичность игрового аппарата;
2. взаимодействие и связь всех его участков при ведущих активных и живых пальцах;
3. экономия и целесообразность объединяющих движений;
4. управляемость техническим процессом;
5. в итоге – звуковой результат.

К главному недостатку относится скованность и зажатость аппарата. К примеру, если в гаммах, арпеджио и этюдах ставится только узкая цель (достижение пальцевой чёткости), а вопросы гибкости и пластичности звучания, фразировки остаются без внимания, то при исполнении художественных произведений у них появляется угловатость, корявость. Нельзя обойтись и без умения представить себе внутренним слухом нужного звучания и добиваться его при игре на инструменте.

Запястье, наравне с плечом, одна из наиболее важных частей руки, это тончайший регулятор места пальца. Свобода кисти не должна быть изолирована от пальцев и, тем более, быть вне связи с музыкально – звуковой задачей. Необходимо помнить, что подлинная пианистическая свобода, свобода владения инструментом, приходит как результат гармоничной слаженности всех звеньев аппарата. Напряжение плеча и кисти можно снять с помощью игры легато. Исполнить связно, полным густым звуком в спокойном темпе, почти незаметным движением пальцев близко к клавиатуре, ощущая её внутри ладони. Внимание должно быть направлено на восприятие взаимосвязи звуков, вслушивание в мелодическую линию, мелодические обороты, интонацию. Кисть должна легко поворачиваться в горизонтальной плоскости по рисунку к пятому пальцу и обратно. Когда играем пятым пальцем, между кистью и предплечьем не должно быть угла, должна быть прямая линия. Совершенствование заключается как в приобретении необходимых движений, так и в избавлении от лишних.

Игра на рояле, как и любой труд, требует определённых мышечных усилий. Рука не должна быть ни расслабленной и мягкой, ни жесткой. Для успешной работы пианиста необходим упругий, активный тонус мышц. Сначала несколько слов о постановке руки. Прикасаться к клавише нужно мягкой подушечкой, той её частью, в зависимости от того, какой звук мы хотим получить. Рука лежит на клавиатуре, чувствуя упругое сопротивление клавиши, но тем не менее будем стараться не давить на неё, не извлекать звук толчками или тычками.

Как проверить опору и проводимость звука:  
 а) свободной рукой покачаться сверху на кисти, предплечье, плече играющей руки и почувствовать, как вся рука пружинит и пропускает звук в клавишу;  
 б) незанятой рукой слегка приподнять снизу локоть, плечо, предплечье играющей руки, чтобы проверить их лёгкость.

При этом кисть, предплечье и плечо как бы «включаются» друг в друга. Пальцы полусогнуты и своими подушечками активно сцеплены с клавишами. Чтобы проверить цепкость кончика пальца, нужно повиснуть одной рукой на кончике пальца, а другой попытаться стащить её с клавиатуры. Фаланги опорного пальца держать на подушечке, не скрючивать.

При выборе положения пальцев необходимо учитывать индивидуальное строение рук ученика, а также конкретные особенности звучания и фактуры музыкального произведения. Палец работает разнообразно, в зависимости от стиля композитора и музыки. Кантилену, аккорды, пьесы в тональностях с большим количеством знаков играть более вытянутыми, пологими пальцами. Быстрые пассажи на белых клавишах – собранными, закругленными пальцами. Положение пальцев должно быть таким, чтобы его можно было легко изменить. Наиболее естественные движения «целых» пальцев, работающих «из ладони» так, как мы берём предмет. Подушечка первого пальца находится сбоку и не должна занимать больше половины фаланги. В результате между первым и вторым пальцами образуется незамкнутое кольцо. Такая позиция пальцев организует естественную форму руки, образует «купол» и определяет положение кисти на уровне этого «купола». Ладонь в основании первого пальца широкая, раскрытая, мышцы между пястными костями первого и второго пальцев мягкие и не напряженные. Первый палец работает легко, без всяких усилий. Особая роль в сохранении «купола» принадлежит первому и пятому пальцам, они как упругие опоры, на которых держится вся конструкция. Сильные мышцы пятого и первого пальцев дают возможность раздвигаться и сближаться. Это свойство позволяет собирать пальцы после растяжения и удобно менять позиции руки на клавиатуре при игре арпеджио, октав, аккордов. При повороте кисти, при смене позиций первый и пятый пальцы удобно держать почти параллельно. Ещё раз хочу отметить роль сцепления подушечек с клавишами, что обеспечивает наилучшие условия для извлечения звука, гарантирует от прогибания последних пальцевых фаланг, способствует сохранению естественной формы ладони.

Пальцы должны смотреть вниз, в клавиатуру, а их последовательное чередование, перемещение осуществляться не только пальцами, а вместе с кистью. Необходима полная синхронизация работы пальцев с перемещением точки опоры. Благодаря этому возникает совпадение двух сил в одной точке, перемещение опоры должна двигаться без толчков. Рука играет роль толкача, делает «глиссирующее» движение, двигаясь плавно и непрерывно, подкрепляя каждую точку активного соприкосновения пальца с клавишей и создавая каждому пальцу наиболее удобное положение. Таким образом кисть, взаимодействуя с пальцами, как бы очерчивает контур пассажа, а активно ведущие пальцы организуют движение кисти и не позволяют ей разбалтываться. Соединение кисти с пальцами представляет собой «мостик», через который осуществляется взаимодействие с остальными звеньями пианистического аппарата, вплоть до плеча и спины, для достижения нужного звучания.

Рассмотрим следующий этап – соединение позиций, то есть гамму. «Только широкими движениями, сливающими гамму в одно музыкальное целое объединение, можно добиться ровности и хорошего звучания» (Й. Гат). Одним из важнейших моментов для достижения этой цели, является смена позиции, подкладывание первого и перекладывание третьего и четвёртого пальцев через первый. Основная причина неровности игры гамм – малая подвижность и напряженность первого пальца. Первый палец – это рычаг, на котором крутится вся техника. Поэтому, чтобы обеспечить ровное и беглое исполнение, необходимо развивать его ловкость и лёгкость, подкладывать его незаметно, готовя заранее. Он всегда идёт за пальцами, как бы ползёт внутрь ладони, смотрит в ладонь, а не торчит в сторону. Нельзя допускать, чтобы пальцы были разбросаны, растопырены. Освободившиеся пальцы вместе с кистью при небольшом наклоне руки, чтобы не крутить локтем, двигаются по направлению движения, стремясь сузить позицию ладони, собрать пальцы как веер. Благодаря этому первый палец оказывается в наиболее удобном положении для подкладывания, а третий или четвёртый – для перекладывания через первый. Описанные принципы движения руки – собирание пальцев, подкладывание первого и перекладывание третьего и четвёртого пальцев через первый – помогают пианисту избавиться от ненужных акцентов, лишних движений, резких переходов, угловатости. При вращательном движении в сторону первого или пятого пальцев, также важно взаимодействие пальцев и всей руки. При переходе к быстрому темпу вышеописанный способ также применим, но при этом мелкие движения сокращаются, а крупные остаются. Вся рука движется подобно смычку.

Итак, мы рассмотрели первый принцип (пластичности и гибкости) в развитии мелкой техники, который базируется на трёх факторах, взаимодействующих между собой в правильных пропорциях: это активность ведущих пальцев, гибкая и подвижная кисть (регулятор опоры) и крупное движение всей руки.

Мелкая техника, так называемая пальцевая – основа будущего технического мастерства учащегося. В работе над мелкой техникой надо исходить не только из разнообразия фактурных и стилистических различий, но и общего объединяющего их начала, каковым является мелодическая линия, изложенная в звуковой последовательности мелкими длительностями.

В исполнении сочетаются ведение звуковой линии с большой ясностью «произнесения» каждого звука в быстром темпе. Для этого необходимы свободная рука и кисть при обязательной самостоятельности пальцев и точности прикосновения их к клавишам. Кисть прикрепляется к запястью только в одном месте, поэтому легко двигается во все стороны. Главное – это точная и быстрая работа пальца. Для этого рассмотрим ещё одно направление, которое условно назовём «механизацией» пальца.

Оно заключается в следующих действиях:  
 а) быстрое взятия клавиши кончиком пальца;  
 б) моментальное освобождение;  
 в) отскок предыдущего пальца;  
 г) быстрая подготовка следующего над очередной клавишей.

Все эти действия должны происходить одновременно, в одном импульсе. Соединение свободного технического аппарата, который обеспечивает ему способность гибко реагировать на музыкальное волеизъявление пианиста, с точной работой пальца, вносит в технику дисциплину и организованность, повышает способность исполнителя управлять техническим процессом. Опыт и интуиция педагога подскажут ему различные соотношения этих видов работы на занятиях с разными учениками. В случае необходимости, можно воспользоваться дополнительными способами работы.

Например:  
 1) для достижения глубины и связности можно поучить в медленном темпе, как бы повисая на каждом кончике пальца, но кисть при этом не прогибать;   
 2) в среднем темпе играть легко и плавно, ведя руку как смычок. Пальцы почти не поднимаются, но при этом остаются «живыми», а огибающие движения кисти активизируются;  
 3) ещё один способ – поучить активным пальцевым стаккато, одновременно очерчивая контур пассажей объединяющим движением руки.

Быстрый темп требует укрупнения дыхания, ощущения нового пульса. Чем быстрее темп, тем большее количество звуков охватывается одним дыханием, одним импульсом, одной мыслью. В быстром темпе, например гаммы и арпеджио, поучить стремительными «пробежками» с остановками на первых нотах каждой октавы ( можно увеличить до двух ). На остановках с легким акцентом рука мгновенно освобождается, как бы взлетая вверх и слегка придерживая клавишу, спокойно опускается в исходное положение. Так же поучить эти вспомогательные упражнения в разных тональностях. Полезно поучить с нарастанием силы звука к пятому и затуханию в обратном направлении. При крещендо включаются крупные звенья аппарата, вплоть до спины, а в диминуэндо как бы скатываемся по инерции. Пользуясь всеми частями аппарата, необходимо добиваться ощущения свободы. Плечом пользуемся, когда требуются певучие звуки и легато, при игре аккордов форте, гамм и арпеджио. Локтевой сустав – при игре октав, нон легато. Способ исполнения как легато, так и стаккато, меняется в зависимости от стиля произведения. Точное предписание невозможно давать даже в рамках одного стиля, так как оба штриха имеют неограниченные различия при детализации характера. Мы можем установить лишь некоторые общие принципы. В основе навыка стаккато лежит та же непрерывность и пластичность, те же правила взаимодействия пальцев с рукой, целесообразность и экономия движений.

Рассмотрим другие виды техники. Октавная и аккордовая фактура очень распространены и служат средством выражения мнений и образов широчайшего диапазона. Начинать работу над аккордовой и октавной техникой с квинт и секст, так как не каждый ученик может взять октаву ( например С. Майкапар «Стаккато-прелюдия»). В аккордовой и октавной технике главное, чтобы вся кисть работала как единый орган, чтобы было ощущение «хватки» кисти, «берущих», «извлекающих» и всегда «живых» и активных пальцев, а не толкающих. Ученик должен добиваться взятия клавиши пальцами, без предварительного ощупывания клавиши. Сексты можно поучить различными приемами: «полётным» движением, глубоким вкладыванием ладони в клавиатуру, движением от себя, «щеточкой» и т.д. Если прочная «хватка» уже усвоена, то можно переходить на октавы. Октавы начинаем учить с игры от плеча. Рука идёт на свободном висячим плече, предплечье тоже свободное. Надо ощущать нижнюю часть руки, а не верхнюю. В основе движения лежит вибрация, которая должна ощущаться во всей руке. Играть близко к клавишам, без чрезмерных движений кистью, что обеспечивает точность игры.

Арпеджио является специфической разновидностью разложенных аккордов. Длинные арпеджио исполняются на скользящем движениии, как бы «забирая в руку» все звуки, предварительно открыв ладони и пальцы. Первый палец подготавливать вовремя и незаметно, кисть вести на одном уровне, не поднимая её перед подкладыванием. После подкладывания первого пальца вся ладонь сразу же переносится через первый палец и широко располагается на следующий позиции. Рука выполняет роль «смычка». Правой рукой – движение вверх – с высокого первого на низкий пятый с его «погружением» в клавиатуру, вниз – наоборот. Очень важно учить «шов» (соединение позиций), добиваясь ощущения скольжения. Первый палец не играет, пока не подъехала кисть. В коротких арпеджио рука начинает крутиться, а потому без объединяющих движений обойтись невозможно. Игра коротких арпеджио связана с гибкостью кисти (К. Черни ор. №299, Этюды №3, 19). Важно чувствовать упругость и устойчивость всей руки. Ломаные арпеджио играем на боковом движении. Первый палец «забирает» ко второму, слегка поворачивает руку к пятому пальцу. Полезно получить интервалами с боковыми движениями кисти.

Работая над скачками, не следует «швырять» руку, падая на клавишу, или стараться «попадать» в неё. В каждом скачке должна быть доля подготовки перед взятием клавиши. Быстрым, стремительным движением переносим руку в позицию над клавишей перед извлечением звука, интервала, аккорда. Такое действие гарантирует точность скачка и при этом достижение необходимого характера звучания. В работе над скачками нужно стремиться к экономии движений.

Трель и фигурации, так называемые альбертиевы басы, встречающиеся в аккомпанементах, учим тоже на боковом движении. Полезно поучить упражнение «колёсико» на трёх или четырёх звуках. Для этого третий палец ставим устойчиво на «станок», проверяем его упругость и пружинистость. Ось вращения проходит через предплечье и линию третьего пальца. Колебательные движения умеренные, не преувеличивать их. Супинацию и пронацию ощущаем внутри ладони. Можно поучить на легато и стаккато в разных тональностях. Пятипальцевые последования в сочетании с трелями учим на движении легато и «посыпающим» стаккато. Кисть и всю руку удобно и легко поворачивать в горизонтальной плоскости к пятому пальцу и обратно. Трели играются на боковом движении легко и ровно ( учить на «станке» ). Первый палец не фиксировать, ладонь широкая.

Репетиционная техника строится на вибрационном движении, с помощью которого рука хорошо освобождается и приобретает наибольшую подвижность. Репетицию с переменной аппликатурой играем на одном движении кисти, при этом пальцы освобождают место друг другу. Подготовительным упражнением для репетиции может быть беззвучная подмена пальцев на одной клавише. Репетиции можно исполнять и одним пальцем, освобождая руки вибрационным движением и чувствовать при этом полную «проводимость» звука. Репетиция при помощи вибрато применима для более длительных повторений.

Таким образом, на основе изложенных принципов и способов развития техники мы подготовили пианистический аппарат, чтобы он мог легко и непосредственно выполнять каждое музыкальное волеизъявление исполнителя.

Литература:

1. Любомудрова Н. А. Методика обучения игры на фортепиано., 2019 г.  
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. Работа над этюдом., с.185-187, 1978 г.  
3. Нейгауз Г.Г Об искусстве фортепианной игры -М. 1958 г.  
4. Гат Й. Техника фортепьянной игры, 1957 г.  
5. Щапов А. Некоторые вопросы фортепианной техники, 1968 г.  
6. Смирнов М. А. Очерки по методике обучения игре на фортепиано, вып.1,2. М., 1965 г.   
7. Гофман. И. Г. «Фортепианная игра» Вопросы и ответы-М. 1980 г.