

МИНИСТРЕСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА МАГАДАНСКОЙ ОБЛАСТИ  
Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение  
«МАГАДАНСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ»  
(ГАПОУ «МКИ»)

РЕФЕРАТ

ТЕМА: «РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ  
ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ  
ФОРТЕПИАНО»

Специальность:  
53.02.03.«фортепиано»  
Форма обучения: очная

Руководитель:  
Работа защищена  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

Протокол № \_\_\_\_\_  
С оценкой \_\_\_\_\_

Председатель ГЭК \_\_\_\_\_ / \_\_\_\_\_  
подпись/

выполнила: студентка IV к  
Агаркова Анастасия

Брагина Елена Владимировна  
преподаватель ГАПОУ «МКИ»,  
«Почётный работник культуры  
Магаданской области»

Магадан

2020

## План.

- I. Введение.
- II. Развитие технических способностей учащихся детских музыкальных школ по специальности фортепиано
  - 2.1. Организация игровых движений начинающих учеников.
  - 2.2. Двигательно-технические способности.
  - 2.3. Работа пианиста-ученика (работа над упражнениями и гаммами).
  - 2.4. Управляемость техники.
  - 2.5. Способность к автоматизации.
  - 2.6. Способы развития беглости.
  - 2.7. Развитие технических способностей в старших классах.
- III. Заключение.

## **I. Введение**

Систематическое и планомерное развитие технических навыков учащихся является одной из главных задач обучения исполнительскому мастерству на любом музыкальном инструменте. Современная русская педагогика рассматривает гаммы и упражнения как важное и эффективное средство для технического развития ученика. Их значение в том, что они дают возможность в наиболее сконцентрированном виде работать над основными фактурными формулами, над самым ядром пианистических трудностей, что способствует рационализации процесса обучения. Упражнения и гаммы нужны в повседневной работе как материал, позволяющий уделять значительную часть внимания игровым движениям, чего нельзя делать ни в пьесах, ни даже в этюдах.

Из числа крупнейших пианистов некоторые, как А.Рубинштейн, – работали над упражнениями и гаммами в течение всей жизни; другие, как С.Рахманинов – преимущественно в молодые годы и лишь некоторые, как А.Скрябин, – не придавали им особого значения. Однако последний пример никак не может служить образцом для рядового ученика музыкальной школы.

## **II. Развитие технических способностей учащихся детских музыкальных школ по специальности фортепиано**

### **2.1. Организация игровых движений начинающих учеников.**

Основная задача игровых движений у начинающих состоит в сочетании активности пальцев с гибкостью кисти и плавными движениями всей руки от плеча. Кроме того, нужно развивать независимость движений пальцев друг от друга, а так же умение пользоваться движениями предплечья, плечевого пояса и корпуса. Организация игровых движений ученика начинается в момент игры начальных мелодий с показа и продолжается в течение всего периода обучения. Каждый новый этап исполнительского развития требует разрешения новых, более тонких и разнообразных звуковых задач, что в свою очередь требует все более тонких и разнообразных движений.

На первых этапах обучения показ педагогом движений и звучаний (неразрывно между собой связаны) должен быть особенно высококачественным (и в плане звучания, и в плане движений). Вместе с тем требуется бережное отношение к возрастным особенностям и индивидуальному складу ученика. По мере того, как у ученика развивается критическое отношение к своей игре и увеличивается опыт в реализации разнообразных звучаний, применение показа должно естественно уменьшаться. В тех случаях, когда ученик играет мелодию плохим звуком (и соответственно - плохими движениями) и когда повторный показ не

вызывает целесообразных двигательных приспособлений, необходимо бывает на основе этого показа - повести также прямой разговор о движениях: объяснить точными словами, какая часть руки (или какой палец) не то делает и как нужно делать. Многие опытные педагоги при этом требуют от ученика, что бы он умел показать и рассказать, как он «раньше неправильно делал» и как он теперь «будет правильно делать».

Начинающий ученик должен усвоить правила посадки:

- 1) Сидеть нужно против середины клавиатуры;
- 2) Сидеть нужно настолько высоко, чтобы немного отведенный вбок локоть находился на уровне клавиатуры или чуть выше;
- 3) Сидеть нужно настолько далеко от инструмента, что бы локоть находился слегка впереди груди, и чтобы правая рука легко проходила к басам, а левая - к дискантам;
- 4) Ноги ставятся всей ступней на пол, подгибание их под стул или отодвигание в сторону не допускается;
- 5) Корпус должен быть не сутулым, не напряженным, выпрямленным.

Ученик должен усвоить некоторые неизбежные в начальном обучении правила ограничения игровых движений.

- При игре в близкой позиции первый палец становится на край клавиши, третий близко к средней линии, а пятый приблизительно на полпути от края до средней линии, второй и четвертый берут свои клавиши чуть-чуть дальше от средней линии, чем третий. Второй, третий, четвертый, пятый пальцы не должны сползать на край клавиатуры, как это часто бывает у начинающих. Сползание неизбежно влечет за собой угловатые движения руки.

- При игре одноголосных рисунков положение и движение локтя (отчасти и корпуса) до известной степени определяются требованием, что бы третий палец в момент извлечения звука располагался вдоль клавиши. Следует бороться с тенденцией некоторых учеников прижимать локоть к корпусу, выключая, таким образом, плечо из игры. Движение локтя должно соответствовать исполняемому рисунку.

- В тесных фигурах (если большой палец при этом не подкладывается (и в узких созвучиях пястно-фаланговые суставы располагаются несколько выше запястья. Второй, третий, четвертый пальцы в момент опоры должны быть дугообразно закруглены и касаются клавиши «мякотью» подушечки. Пятый палец должен быть почти выпрямлен, а первый несколько выпрямлен в концевом суставе.

В широких фигурах пястно-фаланговые суставы понижаются и становятся на уровень запястья, пальцы несколько выпрямляются, и кисть принимает уже не выпуклый, а плосковатый вид. Плосковатая постановка кисти не должна переходить в вогнутую, т.к. это ведет к расслаблению пальцев и стеснению их движений. Не смотря на тщательное проведение начального периода обучения, у многих обучающихся через некоторое время

появляются различные двигательные дефекты. Одной из причин их возникновения является неумение педагога наладить самостоятельную работу ученика над нотным текстом, аппликатурой, ритмикой и бывают вынуждены посвящать этому большую часть урока, вследствие чего для внимательной работы над звучанием не остается времени; между тем именно работа над звучанием вызывает потребность усовершенствовать игровые движения ученика.

При обнаружении двигательных дефектов, прежде всего, нужно углубить работу над качеством звучания, попутно исправляя и движения. Так же можно прибегать к некоторым специальным упражнениям:

1. Непрерывная приподнятость плечевого пояса. В этом случае полезно пятипальцевое упражнение то, приподнимая то, опуская плечевой пояс.

2. Инертное плечо (пассивно-висящее или скованное) плечо. Здесь, прежде всего, нужно заставить ученика сидеть дальше от инструмента, чем он привык. Это уже требует от плеча повышение активности. Кроме того, нужно играть упражнения на далекие скачки, переносы, передвижки.

3. Тряска руки (неустойчивость запястья) при игре legato.  
а) упражнения: короткие линии на одном движении руки;  
б) упражнения с выдержанными клавишами;  
в) на время отказаться (в упражнениях и этюдах) от «оперной игры» и исполнять быстрые линии *leggiero*;

4. Скованность кисти, чрезмерно низкое или чрезмерно высокое положение запястья.  
а) играть быструю трель, все время то, плавно поднимая то, плавно опуская запястье;  
б) связно играть широкие фигуры, которые без гибких движений кисти неисполнимы;  
в) работать над кистевым стаккато.

5. Недоразвитость пронационно-супенационных движений предплечья.

Эти движения представляют собой вращение предплечья вокруг его собственной продольной оси. Недоразвитость его мешает ловкому исполнению быстрых зигзагообразных фигур. Эти движения играют так же немалую роль в кантилене. Поэтому многим ученикам бывает полезно проделывать быстрые пронационно-супенационные движения вне клавиатуры и применять их при игре ломаных терций, секст и т.п.

6. Супинированное положение предплечья.

Дефект легко устраняется посредством игры упражнений при преувеличенно отведенном локте и преувеличенно пронированном предплечье.

7. Неустойчивость 2-го, 3-го, 4-го, 5-го пальцев в пястно-фаланговых суставах.

Нужно играть несложные пятипальцевые упражнения и при этом поддерживать ладонь (снизу) указательным пальцем другой руки. Полезно играть портамента одним пальцем, преувеличенно круто ставя палец.

8. Неустойчивость 2-го, 3-го, 4-го, 5-го пальцев в концевых суставах.

Применять упражнения на скольжение: два пальца ставятся на интервал секунды, терции или кварты, а затем производится скольжение «от себя», а затем «к себе» - при сохранении неизменной формы пальцев.

9. Недоразвитость движений пястной кости большого пальца.

Затрудняется охват широких интервалов, а также игра арпеджио.

Рекомендуется гимнастика большим пальцем то, приближая конец большого пальца к основанию пятого, то предельно удаляя большой палец от остальных.

10. Напряженность незанятого пятого пальца.

Такое состояние пятого пальца отрицательно сказывается на работе ближайших к нему пальцев. Нужно играть связные фигуры 3-м, 4-м, 5-м пальцами, а также медленно играть связные фигуры 1-м, 2-м, 3-м, 4-м пальцами, стараясь держать 5-й палец у самой клавиши.

11. Напряженность незанятого большого пальца.

Полезно играть связные фигуры 2-м, 3-м, 4-м, 5-м пальцами и при этом выводить большой палец за пределы клавиатуры, свободно опуская (свешивая) его.

12. Запоздалое приподнятие пальцев при игре legato.

Причина дефекта часто бывает чрезмерное давление на клавиатуру. Для устранения недостатка нужно играть трель (разными парами пальцев) в усиленно быстром темпе.

## **2.2. Двигательно-технические способности.**

1. Пространственная точность.

Способность руки и пальцев безошибочно и точно соприкасаться с теми самыми клавишами, которые соответствуют возникающим в уме звуковысотным представлениям. Вырабатывается во время всего обучения и дальнейшей самостоятельной работы пианиста. Вырабатывается тем быстрее, чем меньше пианист допускает в своей работе неточностей, т.е. случайных, не подчиненных слуху соприкосновений с клавишами. При этом нужно стремиться к тому, чтобы все время было налицо возможно большая уверенность в том, что пальцы не могут не попасть на нужные клавиши.

При технической работе в медленном темпе следует брать клавишу не раньше, чем появится образ данного звука в воображении и возникает чувство уверенности в том, что палец возьмет именно нужную клавишу.

При подвижной игре процесс несколько изменяется: техника направляется уже комплексными представлениями, охватывающими некоторую совокупность звуков.

Важно знать тот факт, что на известной стадии технической работы, когда вступает в силу двигательный автоматизм, нередко происходит потускнение звуковых представлений, игра начинает принимать механический характер. Поэтому при обнаружении в игре ученика признаков «механичности» педагог должен всеми возможными способами восстанавливать активность слуха (путем замедленной игры, улучшения окраски, более выразительной игры, проигрывания отдельных голосов и партий).

Пространственная точность состоит не только в том, чтобы брать нужные клавиши: в немалом числе случаев приходится заботиться о том, чтобы пальцы становились на клавиши в удобных для них позиции.

К пространственной точности техники относится так же принцип срединности контакта конца пальца с клавишей. Этот принцип состоит в том, что палец должен становиться на клавишу по возможности к середине ее ширины, не касаясь стенок соседних белых клавишей, а на черную - не ощущая ее ребер.

К пространственной технике относится недопущение случайных ударов по клавишам незанятыми пальцами.

## 2. Красочная точность.

Рука и пальцы должны быть приучены извлекать их клавиши те самые силовые уровни, те самые динамические соотношения, те самые тембры и колориты, которые в данный момент возникают в воображении у пианиста; при этом, с другой стороны, предполагается, что воображение не выдвигает таких задач, которые в данный момент не выполнимы. Красочная точность так же развивается в течение всей жизни пианиста. Чем меньше пианист позволяет себе играть бесцветным, серым случайным звуком, тем быстрее у него вырабатывается красивое, разнообразное, выразительное туше. Хорошее туше предполагает способность извлекать отдельные звуки и созвучия хорошим звуком, возможно более разной силы, т.е. владение возможно более широкой и возможно более тонкой шкалой оттенков. Этому способствуют упражнения на постепенное крещендо и диминуэндо



, игра разных упражнений с тонко дифференцированными акцентами, а также упражнения на выделение разных голосов в созвучиях. В понятие красочной техники входит владение различиями между звуком более глубоким (широким, густым) и более мягким (острым, звонким).

Внутренней основой развития красочной техники является высокая развитость красочного звукового воображения, а также тонкое развитие внешнего слуха в смысле критической оценки выходящих из-под пальцев звучаний. Красочная техника требует умения сводить к минимуму свойственные иногда инструменту шумовые примеси. На фортепиано можно наблюдать четыре вида шумовых примесей:

1. Стук пальцев о поверхность клавиши;
2. Стук клавиши по дну;
3. Стук при возврате клавиши в исходное положение;
4. Стук от боковой вибрации клавиши.

Следует помнить так же об опасности педальных шумов, которые возникают:

- при ударе ногой по лапке педали;
- при слишком быстром поднятии ноги;

### 3. Временная точность.

Способность руки и пальцев обеспечивать звуков в те самые мгновения, которые диктуется внутренним чувством ритма. Ритмичность игры зависит не только от ритмического чувства, но и от преодоления известных двигательных трудностей:

а) от своевременности двигательных приспособлений: рука и пальцы иной раз оказываются неподготовленными в тот самый момент, когда пора уже извлекать звук. Эта неподготовленность, в свою очередь, зависит от недостаточной способности воображения предвосхищать следующее звучание. Педагоги знают, как часто встречаются у учеников погрешности только потому, что они не умеют заглядывать вперед, предвидеть, что события застанут их «врасплох» (Г. Нейгауз).\*

б) от преодоления неуправляемого автоматизма. Пальцы при игре быстрых линий - начинают «бежать», т.е. извлекают каждый следующий звук чуть раньше времени; их надо научиться удерживать, для чего полезна замедленная игра, и нарочитые замедления в концах фраз или предложениях. При игре различных мелодий во время выдерживания длинного звука, часто возникающее в уме представление ближайшего следующего звука совершенно произвольно заставляет палец сразу брать соответствующую клавишу, благодаря чему происходит укорачивание долгого звука. Что бы преодолеть это нужно научить активно регулировать движение пальцев, кисти, всей руки в промежутках между звукоизвлечениями, уметь удерживать их (пальцы, кисть, руку) от воздействия на клавиши до того момента, когда чувство ритма посылает решающие импульсы. Нужно воспитывать в ученике ритмическую выдержку, которой именно не хватает ученикам, играющим неритмично при наличии хорошего чувства ритма.



в) от умения учитывать различия в длительности процесса звукоизвлечения.

Так для извлечения более громкого звука, при равноудаленном расстоянии от клавиши руки, требуется меньший промежуток времени, чем для извлечения звука более слабого, то отсюда вытекает два факта:

- 1) акцент внутри быстрой линии «выскакивает» преждевременно;
- 2) крещендо очень часто сочетается с ненужным ускорением.

Поэтому нужно уметь исполнять акцент так, как будто он должен слегка запоздать, а крещендо нужно уметь сочетать с некоторым внутренним торможением. В качестве упражнений здесь полезны: 1) игра гамм с разнообразной акцентуацией (по 2,3,4,5,6,7,8 звуков в группе); 2) игра не очень длинных отрезков гамм нюансом крещендо-ритардандо.

#### 4. Техническая беглость.

Способность извлекать быстрые последовательности звуков и созвучий, предполагает, прежде всего, способность быстро мыслить звуками, т.е. отчетливо представлять себе в воображении быстрые последовательности звучаний.

Для того, чтобы научиться быстро мыслить звуками, нужно, конечно, достаточно много слушать беглую игру, припоминать ее в уме, пробовать создавать в уме быстрые темпы. Этого, однако, мало: приходится реально пробовать быстро, играть изучаемые, например, этюды, даже рискуя тем, что эта проба игры в быстром темпе не будет сразу достаточно отчетливой. С другой стороны, нужно уметь очень постепенно переходить от игры в медленном темпе к игре в быстром темпе. Техническая беглость в очень большой мере зависит от наличия ранее рассмотренной ритмической выдержки; если этой последней нет, то игра в быстром темпе неизбежно

\*Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»

<sup>1</sup> включает ряд комков и проскоков. Практическими способами развитие беглости являются:

- а) пробные проигрывания в быстром темпе, после которых нужно сразу же возвращаться к очистке игры в замедленном темпе;
- б) постепенный переход от замедленной игры к все более и более быстрой;
- в) постепенный переход от быстрых коротких линий к более длинным;
- г) полезными являются также упражнения на аччелерандо - ретардандо (в гаммах, арпеджио и т.п.)

#### 5. Аппликатурная точность.

Состоит в способности точно выполнять сознательно задуманную аппликатуру, а также аппликатуру, сознательно выбранную или подсознательно найденную, но утвержденную сознанием. Противоположностью аппликатурной точности является аппликатурная «анархия», разнобой аппликатуры, когда и та же нота (в одном и том же месте пьесы) извлекается то одним, то другим пальцем. При наличии аппликатурного разнобоя движения с трудом автоматизируются, и данное место пьесы с трудом выучивается. В таких случаях от ученика нужно требовать, чтобы он играл точную аппликатуру.

#### 6. Штриховая точность.

Она состоит не только в способности играть legato, nonlegato и staccato, отмечать границы лиг, но также в умении целесообразно пользоваться разными степенями указанных штрихов, а также разнообразными приемами звукоизвлечения. Следует помнить, что умелое использование разных степеней legato и staccato, а также разнообразных приемов - играет существенную роль в образовании фортепианных колоритов.

Эмоциональная характерность техники состоит в том, что игровые движения в какой-то мере должны соответствовать, и уж во всяком случае, не противоречить, не идти вразрез с эмоциональным тоном музыки. Но нужно, однако, все время иметь в виду, что эмоциональная характерность техники никак не должна превращаться во внешнюю манерность, маскирующую внутреннюю эмоциональную пустоту. «Из внутреннего движения рождается внешнее». (Ф. Лист).

#### **2.3. Работа пианиста - ученика (работа над упражнениями и гаммами).**

При Организации работы ученика над упражнениями следует иметь в виду следующие моменты:

- а) ученик должен быть приучен играть упражнения каждый день;
- б) ежедневные упражнения должны охватывать все виды технической фактуры с упором на те разделы, в которых развитие техники данного ученика отстает;
- в) упражнения должны постепенно усложняться; следует следить за повышением качества звучания;
- г) для развития выносливости руки некоторые упражнения нужно уметь играть без перерыва и долго: «...самое трудное играть очень долго, очень громко и очень быстро» (Нейгауз);
- д) упражнение нужно играть красивым звуком, и выровнено, в разнообразной окраске, а также разными штрихами;
- е) упражнение нужно играть ритмично;
- ж) упражнение должно быть посильным для ученика;

з) дополнительные упражнения должны быть индивидуализированными, могут изобретаться педагогом, либо самим учеником.

1. Одноголосные гаммы.

Очень полезно уметь играть их штрихом портаменто, а позднее пальцевым стаккато. Ученик должен обязательно выполнять стандартную аппликатуру гамм, которая является отправным пунктом для поиска аппликатуры (нестандартной) в произведениях. Кроме того, выполнение точной аппликатуры в гамме воспитывает аппликатурную точность игры.

2. Арпеджио трезвучий и септаккордов. Ломаные трезвучия.

Арпеджио, как и гаммы. Следует играть стандартной аппликатурой.

Полезно, также, уметь играть арпеджио, начинающиеся с черной клавиши, аппликатурой арпеджио, начинающихся с белой клавиши; это полезно для развития руки, а иногда применяется в пьесах.

3. Аккорды.

Еще не дожидаясь того времени, когда рука начнет легко охватывать октаву, нужно осторожно начинать играть четырех звучные аккорды - это стимулирует развитие руки.

4. Октавные гаммы и арпеджио.

Нужно играть в прямом и противоположном движении, также применяя 5-й палец на черных клавишах. Очень важно уметь играть ломаные октавы и зигзагообразные октавы.

5. Двойные гаммы.

Вначале следует учить портаменто, а затем переходить к игре легато.

К дополнительным формулам можно отнести (по Щапову) однопальцевые гаммы и арпеджио, трель, тремоло репетиция, повторные позиционные фигуры, не носящие характера трели, тремоло репетиции, скачки.

Специализированные упражнения.

1. Упражнения на ритмику. Берется какая-нибудь простейшая формула, подвергаемая различного рода ритмическим упражнениям.

2. Упражнение на окраску.

Следует брать отрезки гамм или арпеджио, играя их на различных динамических уровнях, с разнообразными акцентами, нюансами, звуковыми контрастами. Аккорды нужно играть с поочередным выделением голосов.

3. Упражнение на штрихи.

Нужно брать ту или иную формулу или фигуру и играть, часто чередуя различные виды штрихов. Нужно уметь сочетать в двух руках разные штрихи.

4. Упражнение на педализации.

Различные приемы педализации легче всего проходить сначала на рядах сектаккордов.

Сначала нужно освоит «связующую» педаль, а затем «окрашивающую».

5. Упражнение на аппликатурные комбинации.

#### **2.4. Управляемость техники.**

Управляемость техники состоит в том, что игровые движения должны мгновенно подчиняться регулирующему действию сознанию, а также творческим импульсам, возникающим во время живой игры. Управляемость выражается, также в способности быстро изменять уже сформировавшийся, первичный ход игры: переучивать штрихи, аппликатуру, ритмику, окраску, высотность. Управляемость выражается, также в способности мгновенно устранять изменение напряжения, изменять мышечный тонус, приспособляться к особенностям инструмента. Управляемость есть одно из самых основных качеств техники, без которого не могут быть развиты и другие ее качества. Мерилом управляемости техники в значительной мере является способность игры с листа. Игра с листа является вместе с тем важным способом развития управляемости. Этому развитию способствует так же игра в разных темпах, игра (упражнений и этюдов) с разной окраской, ритмикой, аппликатурой, штрихами. Наконец непрерывно-творческий подход к изучению пьес: если исполнитель все время ставит себе новые задачи, то он тем самым все время тренирует управляемость своей техники.

К управляемости техники относится также способность исполнителя мгновенно, в случае надобности, превращать движения, автоматически протекаемые, в движения подконтрольные. Для этого он должен в любой момент в достаточной мере знать, что должны делать его руки. Без такой способности трудно играть публично, ибо случайные ослабления автоматизмов на эстраде почти неизбежны.

#### **2.5. Способность к автоматизации.**

Свойство движений постепенно превращаться из полностью контролируемых в частично контролируемые, а иногда и в почти неконтролируемые. Сознательные движения тренирующихся переходят в область интенсивно-рациональных движений. Целесообразно предпринятые упражнения постепенно увеличивают запас прочно освоенных приемов. На основе организованных занятий исполнитель пользуется своим кинетическим мастерством вполне непринужденно, сохраняя творческую власть над движением.

В искусстве автоматизация не есть механизация. Это закономерный итог длительной и сознательной тренировки. Задача заключается в том, чтобы трудный фрагмент вышел в разряд обычных, которые исполняются без перегрузки, вполне свободно.

Плодами автоматизации обогащается не только технический аппарат исполнителя: автоматизироваться должен ряд заранее осмысленных эстетических усилий. Иначе мы достигнем мертвую, сухую виртуозность.

Далеко не все стороны пианистической техники управляются сознательной волей исполнителя. Многие достигаются интуитивно, и многое возникает в области подсознания. Но художественная инициатива и творческая воля - чувствует себя независимой, когда комплекс моторных приемов отшлифован и автоматизирован, когда пианист на эстраде не отвлечен тревогой: удастся ли ему благополучно миновать знакомую трудность. Лучше всего, если автоматизируются рациональные движения, плавные, выверенные, если запоминается само произведение - в живом, эстетически осмысленном облике, а не учебное проигрывание, замедленное, излишне огрубленное. И, конечно, вредно загружать память многочисленными механически повторяемыми вариантами, когда внедряется в память и становится привычным постоянно повторяющийся дефект исполнения. Большая ошибка - лишать тренировочные занятия творческого характера. Упражнения, при которых исполнитель замыкает свой слух и механически проигрывает упражнения, превращаются в бесцельную и даже вредную муштру.

Запоминать следует только то, что хорошо звучит. На ранней стадии ознакомления с пьесой не следует с усилием «зазубривать» нотный текст. Лучше подождать, когда новое произведение превратится в музыкальный образ. Надо быть довольным, если музыка запоминается в начальной стадии, до того, как пианист приступает к разрозненным тренировочным упражнениям. Ведь первое впечатление от новой пьесы - наиболее яркие и свежие, а художественное решение еще не поколеблено сложной, а то и разочаровывающей борьбой с трудностями. Поэтому лучше расширить время, предоставленное непосредственному ознакомлению с новой пьесой, до той поры, пока память достаточно глубоко не освоит музыку. Именно музыку, а не нотный текст.

И вот после того, как произведение освоено, выявлен его творческий облик и художественный замысел, пьеса вошла прочно в память и легла под пальцы, выясняется, что отдельные эпизоды с трудом автоматизируются и требуют специальных упражнений. Критическое чувство подсказывает исполнителю, над каким фрагментом он должен работать с особым старанием. Если затруднение случайное, достаточно доли внимания, чтобы избавиться от неловкости в движении или несовершенства в характере исполнения. Обычно остается лишь несколько эпизодов, пассажей, фигураций, требующей тщательной шлифовки. Необходимо для каждого трудного места найти окраску звука, подходящую силу звука, может быть сделать в медленном темпе анализ звукового образа. Пользуясь позиционным методом, нужно правильно расположить переносы руки, определить рубежи позиций. Каждое решение должно предоставлять определенные технические преимущества исполнителю. И, наконец, надо разбить эпизод на более

мелкие элементы и для каждого построить короткие упражнения, чтобы автоматизировать найденные удобные приемы. Даже если все равно не удастся до конца преодолеть трудности, не следует паниковать и переходить к мало проверенным опытам или, даже советам. К этому надо относиться с осторожностью, т.к. упражнение, которое принесло одному исполнителю пользу, может совсем не подходить к пианистическим приемам к уже выработанной кинетике другого исполнителя. Любое затруднение должно быть стимулом для новых поисков. Победа над трудностью иногда достигается путем небольших изменений прежних средств. Часто случается, что ложно направленная тренировка, предвзятое представление о движении, заранее предписанная аппликатура - весь круг неверных предварительных решений препятствует простому и естественному применению хороших качеств врожденной кинетики. Трудные задачи должны сильнее активизировать инициативу исполнителя, чем быстрые движения. Восстановить неосознанное бывает труднее, чем осознанное и проверенное. Именно поэтому необходимо бережное отношение к первым вдохновляющим достижениям. Надо в дальнейшем тщательно шлифовать каждое мелкое несовершенство или неудобство. Может случиться, что первые, как бы стихийные овладения, недостаточно закрепленные и проконтролированные сознанием, после скрупулезной работы над сложными эпизодами окажутся недостаточными. Но не так-то легко будет вернуться к ним. И повторные усилия не обязательно приведут к успеху. Таким образом, работа над произведением на всех стадиях остается творческим процессом. Если слишком долго ожидать пользы от ежедневных упорных проигрываний, принуждать себя определенное и не малое число раз повторять один и тот же вариант или тренировочный фрагмент, плохо удающийся, можно никогда не достигнуть цели и не ощутить значительных успехов от утомительного механического труда. Исполнителю легко изжить вредные навыки, вошедшие в привычку, в его ежедневных занятиях. Сложность задачи здесь связан с тем, что пианист невольно считает привычное - целесообразным. И исполнитель, даже осознавая дефект в своей кинетике, часто не в силах его преодолеть, т.к. не в состоянии отказаться от привычной моторной системы.

«Ясно сознавать тот или иной недостаток своего пианизма - означает пройти половину пути к его преодолению» (Гинзбург).

«При пианистической тренировке автоматически закрепляется и переходит моторный навык не только достоинства многократно повторяемого движения, но и его недостатки» (Гинзбург).

Если упорная и целесообразно организованная тренировка не приносит полного удовлетворения, не смотря на правильно направленные занятия, не осваивается до конца, лучше отложить работу на некоторый срок. После долгого срока бездействия необходимо бережное погружение в работу. Иначе легко автоматизируется невольно возникшие дефекты исполнения, и те или иные пьесы «заигрываются». Для того, что «заиграть» произведение,

достаточно его исполнить несколько раз, допуская заведомое несовершенство в трудных местах. Из этого следует, что возвращаться к пьесе после перерыва необходимо с полным творческим вниманием. Нужно вкратце пройти тот же путь освоения пьесы, преодоление трудностей, по которому раньше прошел исполнитель, изучая произведение.

Неполноценность термина «автоматизация» заключается в том, что он хорошо отражает механический метод совершенствования моторного аппарата, но вряд ли это слово полностью выражает сущность процесса освоения, обогащения, который проходит в каждом искусстве, где кинетическое совершенство выступает как помощник творческого акта.

Как же избежать провалов памяти, случающихся на эстраде?

Конечно, процесс запоминания очень сложен. Он состоит не только из моментов произвольных. Здесь могут иметь большое значение сознательные усилия, разнообразные мнемонические процессы, подчиненные разумному расчету и творческой идее. Естественно сознательные приемы должны объединяться в прочное, инстинктивное овладение пьесой. Следовательно, мы можем говорить об автоматизации памяти, также, как и об автоматизации движения. Эти две линии тесно связаны между собой. Чаще всего провалы эстрадной памяти – результат неправильно организованных упражнений, неизбежный след неверно направленных усилий. Хотя память, бесспорно, коренится не в руках и не в пальцах пианиста, тем не менее, должна укрепиться прочная уверенность, что сами руки прекрасно помнят пьесу, при чем уже в творческом оформлении и преображенном аспекте. Конечно - это иллюзия, но иллюзия плодотворная. И к такой иллюзии, как к цели разумных и эстетически направленных усилий, должен стремиться человек. «Умудренные руки» пианиста собирают воедино плоды и автоматизации движений, и автоматизации памяти.

Неправильные занятия и эстрадные срывы могут повредить тонкий автомат памяти и внушить исполнителю опасное недоверие к прочности запоминания.

Исполнитель должен четко осознавать форму играемого произведения. Работая над эпизодами, пианист обязан проследить, что бы произведение не распалось на цепь фрагментов, спаянных воедино с помощью отдельных мнемонических усилий. Пусть исполнитель работает над деталью пьесы, он должен всегда ощущать эту деталь как часть целого, художественного осмысленного образа. Таким образом, во время исполнения пианист непрерывно должен осознавать в каком именно месте всего произведения он находится в данный момент. Чувство целого повлияет не только на прочность памяти, но одновременно на стройность исполнительского замысла.

Сколько же произведений может одновременно удержать музыкальная память? Чем больше пьес помнит пианист, тем прочнее держит их его память, и тем легче он осваивает новые произведения. И только до конца

освоенное произведение не подведет на эстраде, и будет прочно жить в памяти исполнителя и в дальнейшем.

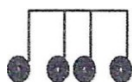
Пианисту необходимо вырабатывать сознательное отношение к своему инструменту. Часы занятий не должны превращаться для него в часы перенапряженного труда. Неотъемлемым качеством занятий пианиста, даже будничных, должен стать истинный творческий подъем, именуемый вдохновением, как результат постоянной художественной зоркости.

И моменты вдохновения привычно поднимаются из потока звучаний, свободно управляя результатом автоматизации всех движений и прочно организованной музыкальной памяти.

## 2.6. Способы развития беглости.

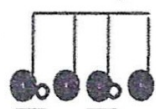
В различного рода произведениях очень часто ученику приходится сталкиваться с техническими трудностями, в частности, достижения ровности в пассажах, развития автономности и индивидуальности пальцев и т.д. Все это требует кропотливой работы над сложными участками нотного текста.

Существуют различные способы развития беглости, причем в младших классах с учениками необходимо играть различными штрихами: *nonlegato*, *pizzicato*; а также играть с акцентами на разные доли.



Обязательным условием является игра упражнений в медленном темпе и ровно.

В старших классах с учениками следует также играть в различных ритмических группировках.



Ритмические фигуры с пунктиром нужно играть очень медленно и короткую нотку играть как можно короче, затем то же самое пытаться в более подвижном темпе.

Такие упражнения хорошо выравнивают шестнадцатые, укрепляют индивидуальность, автономность, самостоятельность движения каждого



пальца, что так необходимо и важно для развития беглости и техники (в узком её смысле) подрастающего поколения российских

## **2.7. Развитие технических способностей в старших учащихся.**

Для того, чтобы развивать технику ученика, нужно хорошо представлять себе, что нужно развивать. Если взять хотя бы одно произведение, то перед пианистом сразу встает множество разновидностей технических задач. Следовательно, для облегчения понимания и выполнения, их удобно разделить на отдельные элементы фортепианной техники. Г. Нейгауз выделил 8 элементов фортепианной техники Эти элементы он называет «заготовками», «сырьем», «полуфабрикатами»; из которых, в конечном итоге, сордается великое здание фортепианной игры как целого («пока вы учите, например, гамму Es-dur, это «полуфабрикат», когда вы ее играете, допустим в конце Пятого концерта Бетховена - это готовый продукт, ибо это музыка»).

Первый элемент - взятие одной ноты. Казалось бы, ничего особенного, но на фортепиано можно один единственный звук взять столькими разными способами, что это уже интересная техническая задача. С помощью одной ноты можно выразить массу оттенков чувства. Даже ребенка можно заинтересовать этой, на первый взгляд механической и немзыкальной задачей, внушая ему впервые любовь к опыту, исследованию, познанию, впервые направляя его на путь артистического техницизма.

Второй элемент - взятие от двух до пяти нот. Многократное повторение двух нот дает трель. Существует два способа выучивания трели. Первый заключается в игре трели только пальцами, поднимающимися от кисти, при абсолютно спокойной, непринужденно-неподвижной руке.

Второй способ - максимальное использование быстрой вибрации кисти, предплечья. Особенно удобно применим этот способ, когда трель должна звучать сильно. Но первый способ - незаменимое средство самостоятельности пальцев.

Третьим элементом являются гаммы. Новое по отношению к предыдущему, в гаммах состоит в том, что рука не остается в одной позиции, а переносится на любое расстояние вверх и вниз.

Четвертый элемент - арпеджио во всех своих видах.

Пятый элемент - двойные ноты. Несмотря на общее название, все-таки различие между двойными нотами на разных интервалах велико и приемы игры двойными нотами сильно отличаются друг от друга. Октавная техника для многих представляет значительные трудности, особенно для учеников с маленькими руками. Возникает опасность зажатия кисти и грязи в быстром темпе и на /. Рекомендуется использовать максимальную экономию движений (минимум затрат, сил и напряжения) В особо трудных случаях вначале значительно отступать от намеченной степени силы и скорости,

думать прежде всего о точности, чтобы все было выполнено без всякого напряжения.

Шестой элемент - аккордовая техника. Главное в аккордах - полнейшая одновременность звучания, ровность всех звуков в одних случаях и умение выделять любой звук аккорда - в других. Очень важно при быстрой игре последовательности аккордов, на каждом взятом аккорде хотя бы один миг «отдохнуть», успеть ощутить покой, полную свободу и естественный вес руки от плечевого сустава до кончиков пальцев, и ловко, быстро, близко над клавиатурой переходить от аккорда к аккорду. Ученикам с маленькими руками часто приходится напоминать о ведущей роли пятого пальца в аккордах. Хотя, если он хорошо слышит, то и маленькие руки не могут помешать заставить звучать то, что надо.

Седьмым элементом можно считать перенос руки на большие расстояния.

Кратчайшее расстояние между двумя точками, отдаленными друг от друга есть кривая.

Чистота же зависит от внимания, зоркости и тренировки.

Очень важно отношение пианиста к звуку, т.к. быстрые скачки аккордами на *f*- та область игры, где легко проявляется стук. Это осложнение можно избежать, если сделать пальцами, а иногда и всей рукой небольшое движение вовнутрь к себе и ни в коем случае не брать клавишу «сбоку». Как бы ни был стремителен скачок, в последний момент пальцы перпендикулярно опускаются на клавиши.

Восьмым элементом техники Нейгауз считает полифонию.

Занятие полифонией не только лучшее средство развития духовных качеств пианиста, но и чисто инструментальных, технических, т.к. ничто не может так научить пению на рояле, как многоголосная ткань в медленных вещах

«Если бы я попытался, как можно короче высказать, почему мне так дорога полифония, я бы сказал - в ней музыкальными средствами отображено высшее единство многого и общего, индивидуума и массы, человека и вселенной, и выражено звуками все, заключенное в этом единстве философское, этическое и эстетическое содержание. Это укрепляет сердце и разум». Г.Г. Нейгауз.

### III. Заключение.

В процессе обучения учащиеся все время накапливают знания, приобретают необходимые навыки и находят формы технической работы. Каждое новое произведение ставит и новые технические задачи.

Без изучения гамм, аккордов и арпеджио во всех тональностях, без выработанной привычки к аппликатуре, установленной для этих технических формул, и без технических навыков их исполнения учащимся чрезвычайно трудно работать над этюдами и пьесами, где эти элементы техники широко применяются.

Необходимо помнить, что вся техника классического периода насыщена гаммообразными последовательностями или отдельными ее видами, и для ученика, не работавшего систематически над гаммами, эта “линейная” техника будет всегда препятствием, а неразвитое позиционное мышление затруднит и овладение романтической и послеромантической фактурой музыкальных произведений.

Необходимо отметить, что, процесс системной, планомерной и целенаправленной работы, учитывающий определенные принципы технического развития:

- повышает интерес учащихся к учебной деятельности через облегчение технических трудностей;
- способствует обогащению технических возможностей учащихся;
  - ускоряет процесс овладения произведениями со сложными техническими задачами;
    - укрепляет элементарные теоретические знания, дает ладогармоническое знание клавиатуры;
    - влияет на развитие слуха;
    - ускоряет развитие навыка игры с листа;
    - ускоряет процесс овладения музыкально-художественными задачами в произведениях; 27
  - расширяет музыкальный кругозор в процессе работы над произведениями больших мастеров;
  - активизирует работу головного мозга путем применения сенсорных и моторных навыков.

### **Список используемой литературы:**

1. И. Гофман. «Фортепианная игра. Ответы на вопросы на фортепианной игре».
2. Либерман. «Работа над фортепианной техникой».
3. Любомудрова. «Методика обучения игры на фортепиано»
4. Нейгауз. «Об искусстве фортепианной игры».
5. А.Онегер. «Я композитор»».
6. Перельман. «В классе рояля».

