

муниципальное автономное учреждение дополнительного образования
городского округа «Город Калининград»
«Детская школа искусств имени Ф. Шопена»

Сообщение на тему:
«Техническое развитие юного пианиста»

Белаш Елена Викторовна,
кандидат искусствоведения,
преподаватель по фортепиано

31.01.2021
г. Калининград

«Быстрые пассажи надо “говорить”».

Натан Перельман

ВВЕДЕНИЕ

Массовый характер детского музыкального образования у нас в стране побуждает педагогов к поиску таких путей обучения, которые сделали бы процесс приобщения к музыке и овладения навыками игры на музыкальном инструменте доступными ребенку с самыми обычными данными. Надо помнить, что процесс обучения должен быть посильным и радостным, так как интерес к занятиям у ребенка, как правило, угасает, если постижение основ музыкального искусства (и, в частности, фортепианной игры) сопряжено с непомерной затратой усилий.

Развитие технического мастерства занимает чрезвычайно важное место в работе музыканта-пианиста. Фортепианная техника требует от исполнителя ежедневной работы и является результатом многолетнего труда. Развитие технических навыков у учеников всегда являлся одним из сложных и востребованных вопросов для фортепианной педагогики. В многочисленных методических пособиях и трудах по теории фортепианного исполнительства техническое развитие занимает одно из ведущих положений.

Свобода музыканта – это его внутреннее состояние, однако и внешне оно проявляется достаточно ярко. Зрительно воспринимается в виде непринужденности, плавности, естественности движений, завершенной пластики и выразительности, которые ассоциируются с высоким качеством звучания.

Цель: Научить ребенка владеть разными видами фортепианной техники, воспитывать у учеников терпения и устойчивость для преодоления трудностей. Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. Развитие тембрового слуха, формирование эмоционального и осмысленного отношения к музыке.

Задачи:

Обучающие: освоение технических формул.

Развивающие: развитие технических навыков исполнительства, а также образного представления, благодаря разным техническим элементам.

Вопросы техники, технического мастерства интересовали музыкантов всегда. В 1724 году издается «Метод пальцевой механики» Рамо, в которой рассматриваются вопросы быстроты исполнения на клавире, обращается внимание на беглость пальцев.

Композиторы создают произведения специально для развития каких-либо определенных исполнительских навыков. Широко известны виртуозные сонаты крупнейшего итальянского клавесиниста Д. Скарлатти, который сам называл их «упражнениями» и предназначал для педагогических целей.

Дальнейшее развитие исполнительского искусства и фортепианной педагогики, прежде всего связано с усовершенствованием клавишных инструментов. Клавесин и клавикорд уступили место новому инструменту, инструменту с более совершенной механикой, но и с большим сопротивлением клавиатуры, что создало новые трудности для исполнителя и дало толчок для развития техники. Конец XVIII и начало XIX века – время бурного развития фортепианного искусства.

В это время в центре фортепианного исполнительства – виртуоз композитор. Все больше в моду входит «блестящий стиль» игры, для которого, по словам К. Черни, характерно свободное владение высшими степенями беглости, соединенной всегда с возможно большей отчетливостью.

Появляется множество руководств по фортепианной игре, школ, бесчисленные опусы упражнений, этюдов, в которых авторы пытаются дать надежный способ быстрее овладения основами виртуозности, дать «ключ» к овладению техникой.

Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному

исполнению. Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Увидеть то, что получится – основа технической работы и пианиста, и художника, и композитора, и актера.

Необходимо приобщать учащегося заниматься «с головой», то есть к сознательной работе, понимая поставленные перед ним задачи, умея вслушиваться в свою игру, чувствовать состояние своего тела, пианистического аппарата и критически разбираться в собственных действиях. Чем раньше учащийся приобщится к «умственной» технике, тем успешней и продуктивней будут его занятия за инструментом.

Без сознательного и целенаправленного развития техники невозможно достигнуть каких-либо практических результатов в искусстве игры на фортепиано. Ферруччо Бузони утверждал, что чем больше профессионально-технических средств имеет в своем распоряжении художник, тем большее найдет он им применение.

Обобщив большой опыт педагогов, А. П. Щапов считал, что только на пьесах технику не разовьешь. Теория преодоления трудностей на художественном материале приводит к тому, что это материал низводится до уровня упражнения, и ученик в дальнейшем с трудом может вернуться к целостному охвату исполняемого. Поэтому специально-тренировочному материалу в работах А. П. Щапова отводится важное место.

В книге А. П. Щапова «Фортепианная педагогика» каждому из разделов тренировочного материала (упражнения, гаммы, этюды) уделяется особое внимание и объясняются особенности каждого. А. П. Щапов считает, что только при умелом сочетании в работе всех видов тренировки можно добиться хороших результатов. На упражнениях вырабатывается лишь «сырая» техника, которая потом подлежит уточнению и отшлифовке на этюдах и пьесах.

Упражнения всегда строятся на повторение одной звуковой формулы, а в этюде формулы, лежащие в его основе, варьируются, чередуются или же, разнообразно сочетаются. Кроме того, в этюдах всегда имеется определенное, хотя бы очень простое эмоциональное содержание. Поэтому игра этюдов позволяет уделять больше внимания преодолению двигательных трудностей, чем игра пьес, а с другой стороны их исполнить труднее, требуется более тонкая техника, чем при игре упражнений. В упражнениях внимание исполнителя занято координацией движений внутри фигуры, в этюдах задача усложняется тем, что внимание занято переключением с одной технической фигуры на другую.

Упражнение. Упражняться не бессознательно, не машинально, а чрезвычайно внимательно и осмысленно. Игра должна быть насыщена разнообразной динамической нюансировкой.

Хотела бы остановиться на упражнениях Ганона Ш. Л. **«60 упражнений для достижения беглости, независимости, силы и равномерного развития пальцев, а также легкого запястья»** (Шарль Луи Анён – в русской традиции Ганон), французский музыкант, композитор и музыкальный педагог. Чтобы заложить прочный фундамент, можно лишь посредством доступных детям образных представлений.

Упр.1 «Улыбка» Растяжение между 4-м и 5-м пальцами левой руки при движении вверх, растяжение между 4-м и 5-м пальцами правой руки. Нужно хорошо отделять и поднимать пальцы, чтобы каждая нота была слышна отчетливейшим образом.

Слово «э́тюд» происходит от французского означает «изучение». Оно применяется не только в музыке, но и в других видах искусства. Часто этюды являются подготовительной работой для создания какого-либо произведения крупного масштаба.

В музыке этюд обычно небольших размеров и преследует какую-либо техническую цель, обычно разрабатывается какой-либо один элемент исполнительской техники, определенный вид фактуры, которая

выдерживается на протяжении всего этюда. Этюды учебно-технические, так называемые инструктивные, обычно имеют стройную четкую структуру.

Другая же линия развития этюда – это создание высокохудожественных произведений, в которых чисто технические задачи отходят на задний план, уступая главное место художественному образу. Это этюды Фридерика Шопена, Фернца Листа.

При игре этюдов нужно обязательно придерживаться систематичности в их подборе; чтобы технику ученика воспитывать в стройном и последовательном порядке. Л. Баренбойм, считает, что этюды Черни, Крамера, Клементи очень полезны для воспитания у учащихся техники. Эти композиторы находили обобщенные, сконцентрированные технические формулы, освоение которых помогала овладеть различными вариантами этих формул, встречающихся в художественных произведениях.

Начинать работу над этюдами лучше с пальцевых позиционных этюдов секвенционного типа. Они удобны для исполнения и служат хорошим материалом для «разъединенности» пальцев, «пальцы становятся живыми» (К. Игумнов). Таких этюдов много у М. Клементи (№1, 2, 9), у К. Черни (№6, 7, 11 op. 299).

Потом хорошо пройти и закрепить на этюдах навык игры последовательностей, связанных с подкладыванием и перекладыванием первого пальца – это всевозможные гаммы, потом арпеджио. Такого типа этюдов больше всего у К. Черни. Особую трудность представляют этюды с длинными последовательностями, построенными на одном движении. К таким этюдам следует подходить постепенно, закаляя волю ученика.

Следующими по видам техники будут этюды на двойные ноты, октавы, этюды с трелями, украшениями. Определенную трудность представляют собой этюды на полиритмию.

При работе над фортепианной техникой важен индивидуальный подход к учащимся. Постараться пройти несколько однотипных этюдов, чтобы закрепить нужный навык. И, главное, помнить о том, что тренировочный

материал только в том случае приносит действительную пользу исполнительскому развитию ученика, если приобретенные навыки применяются в художественном произведении (Л. Баренбойм).

Этюды должны изучаться в определенной продуманной последовательности. Воспитание двигательного навыка рассматривается, прежде всего, как умение слухом охватить определенный технический комплекс, построить своеобразную слуховую модель этого комплекса, возможность предслышать его по первому звуку и, уже как следствие всего этого, двигательная уверенность в игре, развитие моторной стороны исполнительства, которая не может существовать изолированно, а лишь в единстве со всеми сторонами исполнительского процесса.

Необходимо выделить основные общие методы работы над этюдами:

1) Начать необходимо с общего мысленного обзора исполняемого этюда: тональность, размер, обозначение темпа, охват технического рисунка, отклонение от единого технического рисунка, особенности аккомпанемента.

2) Проигрывать только после мысленного знакомства с этюдом, а во время разбора, исполнения необходим постоянный слуховой контроль («Играть всегда так, чтобы пальцы шли за головой, а не голова за пальцами. Внимательно прислушивайся к извлекаемым из инструмента звукам» Сафонов).

3) Важно хорошо поработать над аккомпанирующим голосом (поиграть отдельно). Важно помнить, что аккомпанемент – гармоническая основа этюда и твердая ритмическая пора при исполнении быстрых фигураций.

4) Обращать внимание на грамотность исполнения всех штрихов, соблюдения элементарного голосоведения, помнить, что все это составляет основу хорошего качества исполнения. Достижение беглости – не цель, а средство для выразительного исполнения.

Эти методические указания относятся к работе над любыми этюдами, а конкретные указания даются непосредственно на уроках. Для каждой фазы

формирования двигательного навыка свойственны определенные особенности, своеобразие методических приемов. Варьирование методов работы, так же как и индивидуальности обучающегося, его исполнительского опыта.

В процессе изучения этюдов очень большое значение придается первоначальному этапу, процессу возникновения замысла, нахождению принципа, а метод работы, являясь производным от замысла, помогает его углублению. На этом этапе важно установить связь между эмоционально-образным и отвлеченно-словесным мышлением. Эмоционально-образные представления этюдов, звуковые задачи носят предварительный, подготавливающий характер. Работая над ними, необходимо представить себе различные цели, которым будет служить подобная фактура в художественных произведениях. Польза будет тем большая, чем сложнее, интереснее будут поставленные музыкально-эстетические задачи, касающиеся звука, ровности звучания, тембра и темпа. При изучении этюдов важно уметь проявить «звуковую фантазию», которая основывается на объективных музыкальных данных конкретного этюда, а также на имеющихся звуковых представлениях.

Логическое осмысление включает общий анализ произведения, строение формы, взаимоотношение частей, особенности изложения технической фигурации (к какому виду техники можно отнести), своеобразие аккомпанемента. Причем эмоционально-образное и логическое постижение должно осуществляться в глубокой взаимосвязи, основываясь на развитом внутреннем слухе и, в то же время, способствуя его дальнейшему совершенствованию. Установка на сознательность связана со способностью к музыкальному представлению звуко-двигательных комплексов. Осмысление обязательно предполагает наличие цели, задачи, побуждающего мотива.

Особенно важна при работе над этюдами игра в медленном темпе. Медленное проигрывание, певучее исполнение любых моторных комплексов помогает концентрировать внимание обучающегося, дает возможность

распределять внимание между звучаниями и движениями, увеличивает «объем внимания» играющего, воспитывает очень важное пианистическое качество – «ощущаемость» руки. Параллельно с этим качеством развивается слуховая активность в восприятии тембрового развития звучания. Спокойные, замедленные темпы предполагают к вслушиванию в колориты и переливы звучаний. А. П. Шапов подчеркивает, что медленная игра – это не «благодушно-пассивное» проигрывание, а активно-волевой процесс исполнения.

На завершающем этапе работы над этюдами полезно использовать игру в контрастных темпах: чередование медленных и быстрых темпов. Это позволяет закрепить и совершенствовать навыки исполнения этюдов.

Систематическое изучение этюдов необходимо для успешного развития исполнительских возможностей учащихся. Использование этюдов создает предпосылки для более сосредоточенной, осмысленной, плодотворной работы над техникой, т.к. они сочетают специально технические задачи с задачами музыкальными. Поэтому важно обращать внимание не только на чисто технические задачи, но и на тщательную музыкальную отделку изучаемого этюда. Работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой в элементарных технических фигурах, воспроизведение всех деталей голосоведения – все это способствует преодолению технических трудностей. В этюде, как и в любой фортепианной пьесе, достижение беглости не цель, а лишь средство для выразительного исполнения сочинения.

«Концентрация внимания на динамической стороне и на качестве звука способствует техническому овладению материала и закреплению его в памяти. Направляя внимание на звуковой результат своих действий, ученик подсознательно будет совершенствовать движение, физически приспособляясь к выполнению намеченной цели, не вмешиваясь сознанием в то, как он делает те или иные движения, а думая лишь о том, что у него получается. Таким путем налаживается выработка свободных,

автоматизированных движений, необходимых для виртуозного исполнения этюда» [4, с. 136-137].

Огромное наследие фортепиано-инструктивной литературы оставил Карл Черни, представитель Венской школы пианизма, большой мастер фортепианного этюда. К. Черни пользовался известностью как педагог, его лучшие ученики – Ф. Лист и Т. Лешетицкий.

Историю можно продолжать бесконечно, много известных пианистов сочиняли и этюды и оставили огромный вклад в пианистическую школу. При выборе этюдов, следует помнить, что есть универсальные сборники. Каждый сборник рассчитан на определенного круга технических и художественных задач. Поэтому, хотела бы Вас познакомить со сборниками: Серия «Фортепиано в музыкальной школе». Ступени мастерства. Составители Аншелес Л., Баранова З., Перунова Н. Это этюды с использованием «мелкой» пальцевой техники и гаммообразных пассажей.

Этюды К. Черни широко используются для работы над классическими видами техники. Близкие по характеру этюдам сборника Черни-Гермер, они отличаются большей протяженностью. Поэтому в них особенно важно научиться освобождению от напряжения, возникающем при длительном исполнении непрерывной фигурации. Работой над этюдами достигается легкая пальцевая беглость, равноценность звучания в моменты последования слабых пальцев за сильными, развивается отчетливость удара пальцев и самостоятельность.

Вывод: Слова Джона Фильда о том, что для совершенной игры прежде всего нужно развивать «разнообразное туше» предвосхищают то широкое понятие слова «техника», которое вкладываем в него мы, и характеристику которого точно дала Маргерит Лонг: «Под техникой нельзя понимать лишь беглость, независимость, растяжение, силу, равномерность пальцев. Техника есть совокупность всех пианистических познаний... Техника – это туше... Техника – это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство» [4, с. 219].

Заключение

В заключение хочется сказать, что при всей работе над технической стороной, нельзя забывать о главной цели – художественной передаче замысла автора, раскрытия образа.

Техника не цель, а средство для передачи замысла. В пианистической практике, понятно, могут возникнуть определенные изменения, вольности, комбинация и приемов движений. Для выражения конкретного содержания часто требуются своеобразные отклонения от школьного способа игры с «образными движениями». Если интерпретатор понимает и правильно чувствует содержание произведения или фразы, всякие внешние проявления возникнут сами по себе, рефлекторно.

Основной задачей является воспитание грамотного пианиста, обладающего технической эрудицией, понимающего, что техника является лишь средством к достижению совершенства, в котором подлинное искусство не может не нуждаться.

На мой взгляд, перед каждым педагогом должна стоять задача выработать собственный стиль работы с учениками. В каждом педагоге должна присутствовать одна важная черта – высокая требовательность к художественному замыслу, качеству игры и, следовательно, технике своих учеников. Главным фактором становления педагога является музыкальная требовательность, слышание конкретных недостатков ученической игры, стремление найти пути их преодоления. Постоянная педагогическая требовательность подводит учителя к вершинам педагогического мастерства, а ученика – к способности самостоятельно думать и решать технические проблемы.

Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978.
2. Алексеев А. Д. Работа над музыкальными произведениями с учениками школы и училища. М.: Музгиз, 1957. — 191 с.
3. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству. Вып. 2. М., 1973.
4. Вдающиеся педагоги-пианисты о фортепианном искусстве. М.-Л.: Музыка, 1966. — 314 с.
5. Гнесина Е.Ф. Педагогические принципы. М.: Издательский дом «Классика 21», 2003. — 26 с.
6. Дубовик А.В. Фортепианная аппликатура - размышления педагога-пианиста, Воронеж, 2006
7. Зайцева Т., Макарова Л. Техника пианиста: штрихи и интонация. – Спб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2017. – 40 с.
8. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика – XXI, 2003.
9. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Издательство «Музыка», 1988. — 238 с.
10. Перельман Н. В классе рояля. Л., 1981.
11. Тимакин Е.М. Навыки координации в развитии пианиста, учебно-методическое пособие, М. «Советский композитор», 1987
12. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М., 1965.
13. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984
14. Шмидт-Шкловская А.А. О воспитании пианистических навыков. М.: Издательский дом «Классика 21», 2009. — 84 с.
15. Щапов А. П. Фортепианная педагогика. М.: Советская Россия, 1969. — 171 с.