

Муниципальное бюджетное образовательное  
учреждение дополнительного образования  
«Высоковская детская школа искусств»

Методическая разработка на тему: «Развитие  
технических навыков в классе фортепиано»

Составитель: Камалдинова О.  
Н. Преподаватель по классу  
фортепиано

Клинский район  
Московская область  
2019 г.

## Введение

Вопросы формирования и развития технических навыков у учащихся необходимо рассматривать с учётом возрастных особенностей. Активно-двигательная природа моторики детей позволяет педагогу естественным путём прививать им специальные игровые навыки на основе двигательных функций. Гибкость мускулатуры, присущая возрасту, благоприятствует естественному формированию технических навыков и их быстрому закреплению в процессе учёбы.

Понятие «техника» включает в себя не только двигательные качества, но и умение свободно и естественно играть на инструменте.

Развитие техники широко и многогранно. Основная цель технического развития - создать такие условия, при которых технический аппарат ученика будет способен выполнять стоящую перед ним музыкальную задачу.

Приобретение комплекса технических навыков, развитие техники движений у учащегося всегда неразрывно связано с развитием как физических (мышечных), так и психологических (волевых) свойств личности. Моторно-двигательное воспитание должно строиться на основе неукоснительного соблюдения физиологических закономерностей двигательных действий мышечной сферы организма ребёнка. Двигательный процесс необходимо строить на базе полного взаимодействия - максимальной координации всех частей корпуса и рук, рук и плечевого пояса, плечевого пояса и головы, верхней и нижней частей корпуса.

Без всесторонней организации моторно-двигательной сферы невозможно воспитание её органической связи с эмоционально-слуховой сферой. В этой связи особое значение следует придавать начальному периоду обучения, связанному с формированием постановочных элементов в детском возрасте. Возникает извечная проблема - воспитание органичной связи между эмоционально - слуховой и моторной сферами. Как соединить воедино две стороны творческого процесса, добиться их полной уравновешенности и гармонии? Эти вопросы всегда были и всегда останутся в центре внимания всей системы музыкального воспитания и образования.

## Глава 1

Технические неудобства обедняют художественную сторону исполнения и тормозят дальнейшее развитие ученика.

Неверные навыки могут развиваться по разным причинам. Одна из них - неконтролируемый рефлекс, который может возникнуть у ученика в процессе

обучения, причем часто - в самом его начале (например, — некоторые дети судорожно цепляются за клавишу, поднимают плечи, напрягают спину, шею, мышцы лица).

Скрытое напряжение при извлечении звука, если педагог вовремя не обратит на них внимание, могут войти в привычку, стать основой неправильного приема игры. Иногда случается наоборот, педагог сам не всегда понимает некоторые естественные приемы ученика, подсознательно приспособившегося к инструменту и борется с ними (пружинность принимается за зажатость).

Бывает, что недооценивается специальная тренировка. При этом считается, что всевозможные упражнения и внимание к приемам и ощущениям уведут ученика от музыки. В результате ученик с самого начала не получает базы для исполнения все более сложного репертуара. Это приводит к тому, что между художественным развитием ученика и его техническими возможностями происходит разрыв. С возрастанием технических трудностей его аппарат вынужден выполнять непосильную работу, что не проходит для него бесследно и начинают болеть руки.

Часто встречается ошибка - нельзя требовать во всех случаях строго определенного положения рук или движения, нельзя сковывать инициативу учащегося и во что бы то ни стало навязывать свое решение. Ученик должен находить и свои приемы исполнения.

Показывать приемы нужно в живой и увлекательной форме и так, чтобы ученик сам убедился в их правильности и удобстве на собственных ощущениях. Ясно поставленная цель - мобилизует внимание, воспитывает ответственность, самостоятельность, интерес к занятиям плюс соответствующая атмосфера на уроке.

На всём протяжении обучения работа над развитием техники непосредственно связана с художественными музыкальными произведениями и специальным инструктивным материалом. Одним из важнейших средств формирования и развития технических навыков и техники в целом, являются специально подобранные упражнения.

Работая над упражнениями, необходимо рассматривать фортепианную технику в самом широком смысле. В центре внимания должно быть освоение различных приёмов звукоизвлечения, овладение всеми видами туше. Успешное освоение упражнений может быть лишь при условии постоянного осязательного, слухового и двигательного контроля. Любой отдельно взятый игровой приём, навык не может быть абстрактным, а должен быть обоснован музыкальным выражением. Каждый музыкальный образ, характер звука необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений. Решая с учеником звуковые задачи,

необходимо, в первую очередь, подбирать, осваивать и отрабатывать соответствующие способы звукоизвлечения. Приёмы не должны вызывать скованности, а наоборот, приводить к большей свободе, устойчивости, удобству.

Система начального обучения включает в себя следующие приёмы игры:

- 1) перенос рук;
- 2) исполнение простых мелодий *pop legato*;
- 3) переход к *legato*;
- 4) приёмы *staccato*;
- 5) комбинация *staccato* и *legato*.

Эта система позволяет с первых шагов фиксировать внимание ученика на звуковых задачах, облегчает выражение характера и настроения музыки в то время, когда пальцы ещё развиты слабо. Вместе с тем эти игровые приёмы освобождают двигательный аппарат, создавая первоначальное взаимодействие его крупных и мелких участков, что в дальнейшем приводит к гармоничному развитию разных видов пианистической техники.

В течение первоначального периода обучения мы вводим в работу отдельные элементы данной системы в виде простых, доступных задач. Например: в медленном темпе учим готовить очередной палец над клавишей, для последующего взятия, учим не поднимать пальцы высоко и не опускать раньше времени. Опускание пальца в клавишу производится быстрее или медленнее, в зависимости от звуковой задачи и от темпа. В этой работе намечается экономия движений, дисциплина пальцев, активизируется внимание ученика.

В среднем темпе мы учим вести руку вслед за пальцами, очерчивая контуры фигуры, а так же собирать пальцы в направлении движения, создавая условия для удобного и плавного подкладывания 1-го пальца и перекладывания через него. Эти навыки в дальнейшем будут способствовать свободному переходу к быстрым темпам.

В развитии техники ведущую роль играют кончики пальцев, живые и активные. Живое осязание клавиш пальцами является необходимым условием для всех видов пианистической техники, включая пассажи, скачки, октавы и аккорды.

В дальнейшем, когда усложняются технические задачи, изменяются и приёмы игры на инструменте. Первоначальные навыки будут являться той необходимой основой, без которой было бы невозможно техническое развитие учащегося.

Игра на рояле, как и всякий труд, требует определенных мышечных усилий, совершенно расслабленными руками играть невозможно (как и выполнять любое действие). Для успешной работы пианиста необходим упругий тонус мышц. Отношение к фортепиано как «поющему» инструменту и общее состояние играющего - спокойная уверенность и радость от общения с инструментом.

Положение пальцев должно быть таким. Чтобы его можно было легко изменить.

Наиболее естественны движения «целых пальцев» работающих «из ладони» — таким же образом, как мы берем предметы. В этих движениях активное участие принимают межкостные ладонные мышцы, сгибающие основную фалангу, а с ней и весь палец, который при этом работает как длинный рычаг.

Не случайно - считают их развитость - главным условием беглости. Все мышцы - сгибатели намного сильнее разгибателей. Это видно хотя бы из положения кисти, когда она находится в расслабленном состоянии, и должны, поэтому нести большую рабочую нагрузку. Играть нужно так, чтобы не чувствовалась тыльная сторона руки.

Растяжение - ни в коем случае не следует делать насильственно, напрягая и натягивая перепонки между пальцами. Оно должно быть естественным, иначе ткань грубеет и утолщается, уменьшается эластичность руки. Ощущать растяжение нужно в ладони.

Большую роль в работе пианиста играют крупные части руки, с помощью которых производится смена позиций на клавиатуре. Практика показывает, что наиболее удобны и естественны движения, совершаемые «всей рукой от плеча».

Наибольшая точность и управляемость движение достигается в том случае, когда рука находится в положении, при котором отсутствуют острые углы, вызывающие напряжение и придающие жесткость звучанию (исключаются такие крайности, как - как прижатые, опущенные или неестественно раздвинутые локти). При этом лучше, если рука будет слегка отставлена от корпуса - так, чтобы в подмышечной впадине чувствовался воздух.

Такой принцип работы исключает лишние, неоправданные движения, которые «уводят» от ощущения контакта с клавиатурой. Движения кисти, главным образом, дополняют движения предплечья и плеча. Практически руки работают не «от плеча» а «от корпуса» (как образно и точно говорят в балете «из корпуса»). Основную нагрузку при этом несут самые сильные и выносливые мышцы плеча, спины, груди, плечевого пояса.

Сутулая, сгорбленная осанка сильно затрудняет их работу. Поэтому положение корпуса - это первое, на что следует обращать внимание при организации аппарата ученика. Главным ощущением правильности осанки, должно быть ощущение «стержня» проходящего вдоль спины, прогнутости торса, поддержки

всего корпуса мышцами поясницы. При этом лопатки прилегают к спине, грудь открытая, широкая, плечи (надплечья) опущены. Центр тяжести тела проходит вертикально через туловище.

Такая осанка позволяет сохранять устойчивость посадки и дает возможность свободно поворачиваться и наклоняться в разные стороны. Поддержка мышцы спины - одно из главных условий не утомляемости аппарата. Высокое положение головы позволяет следить за исполнением как бы со стороны, слышать звук, контролировать себя. Сохранять осанку позволяет хорошая опора на ноги. Она, кроме того, позволяет привстать на кульминациях, увеличивая опору на клавиатуру.

Наиболее удобная посадка, при которой можно было бы в любую минуту встать, не приготавливаясь заранее, или, приподняв согнутые ноги, остаться в вертикальном положении, не отклоняясь. Вес руки поддерживается нижними мышцами, передаваемый в клавиши придает руке упругость, легкость; от нее зависит рабочий тонус. Упругость тонуса сочетается с таким состоянием рук, при котором по ним как бы «течет звук» из корпуса через пальцы и клавиши в струны. У играющего при этом создается впечатление будто клавиатура «сама играет», а он сам только слышит, чувствует, легко управляет ею, почти не ощущая рук. Такое состояние рук - да и всего аппарата - назовем условно «проводимость звука».

«Проводимость звука» — это, прежде всего, отсутствие зажатой фиксации, спазмов - состояние полной свободы, полного слияния играющего с инструментом.

## Глава 2

### Гимнастика.

Чтобы привести аппарат и весь организм в рабочее состояние, полезно проделать ряд гимнастических упражнений. Они помогают найти и закрепить осанку и правильное действие всех частей игрового аппарата.

1. Раскрепощение мышц шей, рук, плечевого пояса - «часики»

2. Свободные повороты головы во все стороны.

### Дыхательные упражнения

Очень важно во время игры дышать спокойно и бесшумно, не задерживать дыхание, особенно в кульминациях. Условие нормального дыхания - хорошая осанка. Дышать под счет про себя, глубоко, полно.

3. Чувствуя прогнутую спину и не поднимая плечи потрясти поднятыми вверх кулаками (тыльной стороной вперед) - «погрозите» ими. Это упражнение помогает почувствовать, включенность рук и всего корпуса.

4. Держать 1 и 2 пальцами воображаемое полотенце. Локоть слегка закруглен. Поворачивается на «стержне» вправо и влево.

5. Смена уровня опоры рук(3 этажа):

«Раз» — положить их на крышку рояля

«Два» — руки на попитре

«Три» — на клавиатуре.

Движения выполнять просто и естественно. При подъеме рук локти не опускать.

6. Рисовать в воздухе любые закругленные линии поочередно 2,3,4,5, — пальцами, ощущая палец как продолжение руки (вся рука - как бы один «длинный палец»).

7. Круговые движения рук в разные стороны. Следить за осанкой не поднимая плечи. Руки собранные, легкие.

8. Повороты вытянутых вперед рук ладонями вверх - ребром - ладонями вниз.

9. Активная супинация и пронация (в сторону 5-го пальца, в сторону 1-го пальца). Имитация ввинчивания и вывинчивания лампочек, запираение и отпираение двери ключом.

Тоже самое свободно опущенными руками.

#### Упражнение с мячом.

Рука работает «из корпуса», следить за осанкой. Плечо и предплечье ощущать как продолжение ладони:

а) ловить мяч одной рукой подбрасывая его вверх.

б) перебрасывать мяч из одной руки в другую по дуге.

в) отпускать мяч и сразу же подхватывать его той же рукой, не давая упасть (рука ладонью вниз) - каждой рукой.

Упражнения с мячом воспитывают ловкость, быстроту реакции. Хватательные движения развивают сгибатели пальцев, в особенности сгибатели основных фаланг.

#### Упражнения для укрепления ладонных сгибателей пальцев.

1. Проминать ладонь, опираясь на нижнюю (ладонную) поверхность 2-5 пальцев и отталкиваться пальцами от опоры пружинящими движениями. Нельзя поднимать запястья вверх. Но следует не переусердствовать - пружинят только пальцы.

2. Свободно, без усилий, «открывать» и «захлопывать» все пальцы одновременно, чувствуя, что ладонь как бы сгибается посередине, а пальцы растут из ладони.

3. «Иди ко мне», каждым пальцем по 2-4 раза, в разных темпах, лучше невытянутой руке.

4. Помахать всеми пальцами, как машут, прощаясь дети.
5. Собрать пальцы в щепотку и затем мгновенно и очень легко, без всяких усилий «открыть» их как будто на них «подули» и они «разлетелись». Рука легкая, она тоже может взлетать вместе с пальцами. Кисть не сгибать и не разгибать.
6. «Щеточка» Отбрасывание соринки с колен и затем обратное движение к себе. Кисть в работе не участвует, ладонь широкая.

#### Подготовка к «растяжению».

1. Руки на коленях. Веерообразно разводить и собирать пальцы, как бы разглаживая платье. Пальцы не натягиваются, двигаются без усилий, как бы сами собой. Запястье не поднимать, ладонь полностью соприкасается с материей - трение о материю помогает ощущать ее расширение и сужение.
2. Веерообразное раскрытие пальцев в воздухе круговыми движениями от себя с одновременным раскрытием ладони. Выполнять только пальцами.
3. Круговые движения первого пальца.
4. Катать воображаемые хлебные шарики 1-2, 1-3, 1-4, 1-5 пальцами.

#### Упражнение для ощущения контакта ладони с клавиатурой.

1. Гладить ладонью клавиатуру от черных клавиш к белым.
2. Освобождение рук, вес которых «передается» в ладонь.
3. Быстро и легко аплодировать, обводя при этом круг перед собой. Ладони держат близко друг к другу. Плечи и руки совершенно свободны.
4. Дуговые переносы рук по крышке. От середины крышки к ее краям. Хорошо чувствовать спину и нижние мышцы рук.
5. Зацепиться за крышку, закрыв клавиатуру, кончиками пальцев (одной подушечкой, не скрючивая фаланги) и держать на них, почувствовать свободное провисание рук. Можно зацепить кончик пальца ученика и за свои пальцы и раскачивать этот сцепленный «висячий» мост.

Упражнения за инструментом - никогда не отделять от музыки, не исполнять механически. Они короткие, лаконичные - не утомляют и не притупляют внимание ученика. Упражнения приносят пользу лишь при условии точного их выполнения - приблизительность здесь недопустима.

Работать нужно внимательно и сосредоточенно. Главный критерий - качество звучания. Малейшее неудобство, напряжение, утомление - сразу же отражается на звуке. Естественный, свободно льющийся звук свидетельствует о ненапряженном состоянии рук.

Все происходит от простого к сложному. Последовательность изучения упражнений индивидуальная.

Основное место в работе с начинающими отводится развитию мелкой техники. Опыт показывает, что навыки пальцевой мелкой техники должны прививаться уже с первых шагов обучения. Гибкость мускулатуры детей 7-8 летнего возраста помогает приспособиться к инструменту, усвоить и быстро закрепить навыки пальцевой подвижности.

Отличительной чертой различных фигур мелкой техники детских произведений является их устойчивое позиционное расположение. В легчайших произведениях, предназначенных для начальных месяцев обучения, все пять пальцев размещаются по ступеням в пределах квинтовой позиции. В этом наиболее удобном для детской руки позиционном положении пальцы находятся в естественном, непринуждённом состоянии, позволяющем развивать в равной мере навыки кантиленой и подвижной игры. Значение позиционной игры, как исходного момента в развитии техники отмечается видными пианистами. Для одновременного развития техники обеих рук полезны симметрично расположенные технические фигуры в партиях обеих рук, исполняемые синхронно совпадающей аппликатурой.

Подавляющее большинство фигур мелкой позиционной техники представлено в виде коротких однотипных по ритмическому и техническому строению позиционных звеньев, повторяющихся на протяжении всего произведения или больших его эпизодов.

К числу распространённых формул мелкой техники в фактуре этюдов и пьес подвижного характера относятся ломаные интервалы-секунды, терции и т. д. Техника исполнения одновременно сочетает в себе: вибрации, вращательные движения кисти и локтя в сочетании с активными пальцевыми прикосновениями к клавиатуре.

Крупная техника в подвижных пьесах встречается реже. Вместе с тем следует отметить необходимость овладения элементарными приёмами аккордово-интервальной техники. В ней используются неширокого расположения двухзвучные и трёхзвучные аккорды, исполняемые на коротких отрезках приёмами *pop legato*.

### Глава 3

Особое значение имеет, на каком материале основывается техническое развитие учащегося. Обязательным условием является грамотно продуманный репертуарный план ученика. При этом необходимо руководствоваться не только художественными достоинствами подбираемых произведений, но и соответствием приёмов пианистического изложения требованиям развития техники ученика и устранения имеющихся у него технических недочётов. Чем менее податлив ученик к усвоению технических навыков, тем полнее в группах подбираемых произведений должны быть представлены схожие фигуры техники, позволяющие прочно закрепить медленно формирующиеся технические навыки.

В раннем возрасте маленьким исполнителям свойственно сосредотачивать своё внимание на интересном, ярком, занимательном. Здесь следует заметить, что мир образов программных миниатюр близок природе художественного восприятия младших школьников. Особенно ярко проявляется реакция детей на ритмо-моторную сферу этой музыки. Быстрые темпы легче для детского восприятия. Доступность технических средств сочетается, как правило, в этих произведениях с ясностью гомофоногармонического изложения. Жанровое богатство подвижных пьес обуславливает применение различных приёмов исполнительского воплощения.

Как известно, детским пьесам, особенно подвижным, присущи свои специфические закономерности фактуры. Чаще всего каждому элементу музыкальной ткани, либо партии отдельной руки, соответствует свой игровой приём. В отличие от кантиленных пьес, которые характеризуются плавностью, пластичностью, здесь на первый план выступают чёткая синтаксическая расчленённость изложения, острота ритмической пульсации, частые смены артикуляционных штрихов, яркие динамические сопоставления. В этих пьесах, как правило, прослеживается органическая связь технических средств с метроритмом, которая влияет на естественное усвоение, как ритма, так и двигательных навыков в их единстве.

Особенно следует отметить художественное и педагогическое значение таких моторных пьес как: танцы, марши, токкатные и звукоизобразительные миниатюры. Эти пьесы сочетают технические задачи с задачами музыкальными. В зависимости от степени податливости пианистического аппарата количество и характер подбираемых пьес могут быть неодинаковыми для разных учащихся.

Для детей, обладающих средними музыкально-пианистическими возможностями, работа над этими пьесами в основном восполняет пробелы в текущей технической подготовке.

Чтобы извлечь из подвижных пьес максимальную пользу, важно обращать внимание не только на технические задачи, но и на возможно более тщательную музыкальную отделку произведения. Надо обязательно помнить, что работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой даже в самых, казалось, элементарных технических фигурах, воспроизведение всех деталей голосоведения - всё это в большей степени способствует успешному преодолению технических трудностей.

Ученик должен проникнуться мыслью, что достижения нужной беглости, ловкости необходимой в каждой конкретной пьесе или этюде - не цель, а лишь средство для выразительного, качественного и красивого исполнения сочинения, а главное - осмысленного.

При знакомстве с технической пьесой, помимо обычного разбора нотного текста, полезно провести специальный технический разбор - выяснить особенности фактуры и объяснить, какие трудности его ожидают. Это поможет избежать

ненужных ошибок уже на начальном этапе работы, ведь работая с технической пьесой, включая её в репертуар, мы имеем цель - развить у ученика такое качество, как ясность и точность выполнения всех деталей текста.

Уже в самом начале работы следует найти желаемую звуковую краску, пульс движения, элементарные нюансы, а также технические средства, которые следуют из характера и которые помогут раскрыть образное содержание музыки.

Однако от стремления исполнить пьесу до самого исполнения проходит достаточно длительный промежуток времени, называемый разучиванием. Часто именно на этом этапе работы ослабляется интерес ученика к данному произведению и даже музыкальным занятиям в целом. Ученику хочется получать удовольствие и радость от музыки, но он не согласен достигать этого ценой длительной, зачастую однообразной и кропотливой работы.

Избавить ученика от ощущения однообразия, сделать так, чтобы труд доставлял радость, а время занятий проходило незаметно и с удовольствием - вот важнейшая задача в педагогической работе этого периода.

Путь к этому один - научить ребёнка работать с инструментом, то есть наполнить процесс осмысленными, интересными и доступными заданиями. Исходя из индивидуальных возможностей ученика, педагог должен выбрать способы работы и необходимые приёмы.

### Способы работы.

При работе над преодолением технических трудностей следует использовать все возможные приёмы - например такие как:

- 1)вычленения;
- 2)многократные повторения;
- 3)проигрывания в различных темпах;
- 4)применение специально подобранных упражнений;
- 5)темпо-динамический приём.

Нет необходимости, однако, в каждой подобной пьесе использовать все эти приёмы, способы. Следует выбрать те, которые полезны в данном случае и для конкретного ученика, которые приведут к осуществлению намеченной цели.

### Вычленение.

На этом этапе идёт работа над музыкальными фрагментами, но при этом не следует чрезмерно дробить музыкальную ткань. Необходимо работать над отдельными элементами звуковой ткани и сразу объединять их в более цельные построения.

Игру отдельными руками не стоит слишком затягивать. В своей практике я как

можно раньше просить ученика включить в работу обе руки или, если это вызывает затруднения, целиком исполнять партию одной, добавляя элементы музыкальной ткани для другой руки (повторяющиеся аккорды, арпеджио, отдельные ноты).

### Повторения.

Лучше, если этот приём будет использоваться не просто сам по себе, а в сочетании с темповыми, динамическими, артикуляционными вариантами, различными туше.

Такой способ работы помогает проверить движения, запомнить их, найти нужные ощущения. Повторения не должны быть бессмысленными копиями. Постоянно должно присутствовать некоторое улучшение (раз от раза). Каждое следующее должно качественно отличаться от предыдущего.

В этот момент идёт поиск удобства, ученик приспосабливается и начинает получать творческое удовольствие. Руки ребенка, словно сами находят нужное. Его работу нужно наполнить смыслом, тогда она ему не наскучит.

Важно, чтобы ученик смог представить, как следовало бы сыграть ту или иную фигурацию, пассаж, техническую формулу. Здесь необходимо подключить показ педагогом сложных элементов музыкальной ткани, тогда ученик услышит, к чему ему следует стремиться. Г. Нейгаузу принадлежит следующее высказывание: «Чем яснее цель, тем яснее она диктует средства для её достижения».

Что - определяет - как.

Упражнения, вовлекающие в деятельность ум и руки исполнителя, весь его организм могут быть трудными, утомительными, но не скучными!

### Медленный темп.

Что касается этого вопроса, то без игры в медленных темпах просто не обойтись.

Я. Филлер говорил, что медленный темп для исполнителя - что-то вроде лупы для часовых дел мастера. Медленный темп подобно увеличительному стеклу позволяет музыканту всё тщательно рассмотреть, услышать, увидеть, вникнуть во все детали.

Какие способы работы в медленных темпах мы сможем использовать на своих занятиях?

а) Можно предложить ученику сыграть крепкими, активными, чёткими пальцами. Мышцы руки и, прежде всего самих пальцев при этом энергично работают, находятся под усиленной нагрузкой. Такой способ работы можно использовать для автоматизации аппарата. (Пальцы «острые», сильные, как клюв птицы.)

б) Противоположный способ можно охарактеризовать как: «Медленно - певуче, Медленно - выразительно». Пальцы не ударяют по клавишам подобно молоточкам, а мягко и плавно погружаются в них до дна, как бы, выжимая звук.

Кончики пальчиков словно налиты свинцом, при свободной и гибкой руке.

Такую «весовую игру», близкую по внутренним ощущениям к фортепианной кантилене любил К. Игумнов, В. Софроницкий, Г. Нейгауз. В процессе такой

игры появляются очертания контуров музыкальной фразировки, достигается ясный, ровный звук.

Медленный темп, если им пользоваться умело и со знанием дела, служит фундаментом будущего исполнения произведения. Нередко игра в медленном темпе для учащегося сплошное страдание. Но достаточно поставить перед учеником новую задачу, сменить характер деятельности, направить на достижение новой цели: звуковой, ритмической, поиск новых ощущений, гибкости, пружинистости кистевых движений - и работа наполнится смыслом.

#### Работа в различных темпах.

Работа в различных темпах начинается на том этапе, когда произведение более или менее выстроено.

Здесь следует оговориться, что ускорять движение следует постепенно и плавно, а не резким рывком. Двигаться к быстрому темпу понемногу, маленькими шажками, «наращивать».

У учащихся резкий темповой скачок, почти наверняка, приведёт к тому, что многое из задуманного не получится, «смажется», «скомкается». Даже если темп прибавлять совсем чуть-чуть, у ребёнка будут меняться ощущения, вновь придётся приспособливаться к тому, что должны делать пальцы на клавиатуре.

При увеличении темпа исполнения музыкального произведения вступает в силу закон экономии движений.

Быстрее темп - мельче, расчётливее, «скупее» движение пальцев. Руки должны делать то непосредственно и напрямую ведёт к цели. Нельзя тратить силы на лишние движения! Амплитуда самих движений должна быть сведена к минимуму.

При ускорении темпа заметно усиливаются мышечные зажимы. Необходимо находить те моменты, когда можно сбросить, «стряхнуть» мышечное напряжение. Следует сказать, что напряжённость, мышечная скованность пианиста не только видна, но и слышна. Рояль звучит блекло, сухо, жёстко. Напряжённые руки - «костлявый звук» - две стороны одной медали.

Необходимо научить ребёнка (ученика) мышечной саморегуляции, научить его контролировать свои ощущения, отдыхать во время игры. Если это пассаж, состоящий из повторяющихся построений, можно это делать на опорных точках.

Чрезмерно быстрые темпы идут не во благо художественному качеству игры, её содержательности и глубине. Бытует мнение, что спешат не от лёгкости в пальцах, а от лёгкости в мыслях.

Овладев технологией, следует добиваться отсутствия в исполнении видимого напряжения. Своим ученикам на этом этапе я объясняю так: «твоя работа не должна быть видна слушателям, не стоит выставлять её напоказ».

Задача педагога - научить своего воспитанника играть предусмотрительно, предвосхищать мысленно предстоящие трудности, смену пальцевых комбинаций, заблаговременно готовить к ним руки. Голова должна идти впереди рук!

#### Сочетание темпа и динамики.

На этом этапе идёт работа над формой и художественным пианистическим воплощением.

Обычно при переходе к трудным эпизодам музыкального произведения одни ученики начинают замедлять темп и «уплотнять» звучность, другие – наоборот стараются «проскочить» сложное место и ускоряют движение.

Следует особо обращать внимание ребёнка (ученика) на раскрытие образного содержания пьесы, следить за тем, чтобы при усилении динамики не было наращивания или, замедления темпа.

Желательно избегать большого количества динамических «вилочек», не стоит «мельчить» динамический план произведения.

Следует стремиться к объединению «малого» в «большое целое», охватывать произведение целиком.

Главная задача педагога на этом этапе - научить ребёнка сначала представить всю картину (план) исполнения музыкального текста, а затем - исполнить его на едином дыхании, используя все необходимые детали нюансировки.

Важно понять и ощутить логику мелодического развития, почувствовать движение мелодической энергии, интонационные тяготения, выделить кульминацию, обозначить смены фаз (этапов) эмоционального напряжения и ослабления. При этом следует стремиться не только к цельности, но и простоте, естественности исполнения.

Не должна оставаться без внимания фразировка. В технических пьесах и этюдах над фразировкой следует работать особенно внимательно. Мотивы, границы фраз и предложений в них не всегда чётко просматриваются, в отличие от кантиленных произведений, в которых мотивы и фразы, как правило, обозначены композиторами или редакторами.

Воспитывая в процессе работы интонационный слух ребёнка, необходимо приучать его всё более тонко слышать ладоинтонационные тяготения, различать выразительный смысл опорных звуков, вводных тонов, альтераций.

Ученик должен уяснить для себя строение мелодии, её членение на отдельные построения и их взаимодействие, найти «интонационные точки» - наиболее значительные звуки, аккорды. Далее следует помочь ученику обнаружить и почувствовать моменты «дыхания», то есть - найти цезуры.

Без этого, даже виртуозно исполненная пьеса, потеряет тот художественный замысел, который вложил в неё композитор.

Особое место в работе над пьесами подвижного характера, техническими миниатюрами, отводится аппликатуре.

Педагогу необходимо уже в начальном периоде обучения воспитать у ученика аппликатурную дисциплину. При этом навыки сознательной ориентировки в аппликатуре вырабатываются достаточно долго, требуют постоянной сосредоточенности, вдумчивости, аккуратности.

Зачастую неправильные аппликатурные приёмы не только разрушают красоту звучания, но и мешают техническому овладению произведением.

Главная цель работы над произведением - исполнить, музыкально, грамотно, технично. Итог, к которому мы стремимся это - единство темпа, ясность ритмической пульсации, выразительность интонирования, свободное управление сложными техническими приёмами.

## Заключение

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приемов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать. «Техника без музыкальной воли - это способность без цели, а становясь самоцелью, она никак не может служить искусству», - писал Иосиф Гофман, один из крупнейших пианистов прошлого в своей книге «Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре».

Пианист должен представить себе внутренним слухом то, к чему он будет стремиться, должен как бы «увидеть» произведение в целом и в деталях, почувствовать, понять его стилистические особенности, характер, темп и прочее. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное направление технической работы.

Как бы далеко от музыки ни уводила пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал. Не терять идеал из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению - вот основная установка для работы над техникой! И тогда встречающиеся на пути пианиста многочисленные и кажущиеся такими непреодолимыми тернии окажутся побежденными, и работа над техническим воплощением музыкального замысла будет успешной. Если же мысленный идеал отсутствует или исчезает, техническая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрытыми глазами. Увидеть, что должно получиться, - основа технической работы преподавателя и ученика. Соотношение музыкальных и технических задач в процессе обучения, их последовательность и взаимодополняемость, приводят к более высокому результату.

## Использованная литература:

- 1.Тимакин Е. М. «Воспитание пианиста», М. Советский композитор, 1989г.
- 2.Нейгауз Г. «Об искусстве фортепианной игры», М. Музыка, 1987год.
- 3.Дельнова В. В. «Развитие фортепианной техники в младших классах музыкальной школы», М. 1972г.
4. Шмидт-Шкловская А. А. «Воспитание пианистических навыков», Л., Музыка, 1985г.
- 5.Милич Б. Е. «Воспитание ученика-пианиста»