

МБУ ДО «Орловская детская музыкальная школа №1
им. В.С. Калининкова»

МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД

**На тему: «Работа над техникой – умственный
процесс»**

Преподаватель ОДМШ №1 им. В.С. Калининкова

Бучинская Л.Б.

Для планомерного и успешного воспитания техники пианиста необходимо, чтобы за время обучения в его репертуаре были этюды и пьесы, включающие разные виды техники, различную фактуру, требующие разнообразных вариантов движений как правой, итак и левой руки. Для этого следует разучивать много этюдов на разные виды техники. Одни нужно доводить до возможного совершенства, играя на память, с оттенками, другие проходить попутно, для более широкого ознакомления с различной фактурой, многими вариантами и сочетаниями видов движений и приёмов. Уделять большое внимание виртуозным этюдам, приёмам, чтобы они исполнялись как художественные произведения.

Движениями рук и пальцев руководят определённые центры головного мозга. Именно оттуда следуют «приказы», которые выполняют руки. Поэтому для успеха в технической работе нужно прежде всего позаботиться о том, чтобы эти приказы соответствовали объективной технической задаче. Следовательно, процесс игры в первую очередь умственный процесс и лишь затем физический.

Упражняться – значит прежде всего умственно работать. Такая умственная работа приводит к разумной, целесообразной организации нашей физической природы в процессе фортепианной игры.

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду ту сумму умений, навыков, приёмов игры на рояле, при помощи которых пианисты добиваются нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать. Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре. Но понятие это более широкое. Оно включает в себя всё, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению.

Исполнение музыки требует ряда качеств. Они не существуют порознь, но легко различимы.

- Художественные качества – это проникновенность, содержательность, артистичность, эмоциональность исполнения, богатство, благородство, тонкость интонаций.
- К техническим качествам относят виртуозность, преодоление любых трудностей, беглость пальцевой техники, блеск пассажей, точность и чистота игры.
- Эстетические качества – тембровое богатство, красота звучания. Тонкость и разнообразие нюансировки.

Таким образом, вне музыкальной задачи техника не может существовать.

Фортепианная литература ставит перед пианистом самые разнообразные требования. Он должен играть и очень громко и очень тихо,

мягко и остро, обладать лёгким, порхающим и глубоким звуком. Он должен владеть всеми градациями фортепианного звука в самой различной фактуре.

Мы учимся технике в поисках воплощения музыкальных образов. Но сложные навыки фортепианной игры формируются на протяжении ряда лет. Как всякое созревание, созревание пианиста распадается на стадии, каждая из которых характеризуется своими свойствами, и ставит задачи, требующие своей методики их решения.

- 1 стадия – первоначального приспособления к восприятию музыки (1,2 класс).

- 2 стадия – стадия выработки основных технических навыков и элементарного умения работать над своей природой и над освоением музыкального произведения. Сложность фортепианной фактуры, изучаемых в эту пору произведений, требует от ученика не только овладения виртуозными движениями пальцев, кисти, предплечья, плеча, но и точнейшей координированности в работе всего организма, включая корпус, сюда можно добавить и необходимость овладения палитрой звуковых красок, что требует не только развитой техники движения, но и развитого тембрового, динамического и артикуляционного слуха, а также овладения искусством педализации – вот это основные технические задачи, характеризующие 2 стадию развития пианиста как стадию овладения всеми основными ресурсами пианистической техники. И на этой стадии работа ведётся в основном под руководством педагога (3, 4 классы).

- 3 стадия – осознания приобретённых навыков, овладения средствами пианистической шлифовки и обогащения, а также выработки методов работы над собой и над музыкальным произведением.

- 4 стадия – оформления индивидуальности, выработки художественного и технического мастерства, создания своей техники.

Постоянное накопление и совершенствование технических навыков достигается повседневной тренировкой. Ученик и учитель в работе над произведением должны точно определить место трудности, её род и причину и наметить выход из положения. Теперь найдя правильное, ему предстоит правильное сделать привычным (т.е. навыком).

При разучивании нового произведения и не только при изучении художественных произведений, но и при работе над этюдами, гаммами пианист должен вполне конкретно представить себе характер звука, его силу, соотношение разных фактурных плато, темп.

Систематическая работа над гаммами и этюдами является обязательной стороной комплексного развития учащихся. Они облегчают, освобождают и делают более ловкой руку, дают ей невидимые крылья, помогающими

быстро «пролетать» над клавиатурой по всему её протяжению. В работе над гаммами основной задачей является хороший качественный звук, плавность, непрерывность исполнения без толчков и правильность движения.

В отличие от чистой моторики, технику, направленную на выполнение художественных задач, мы называем художественной. Всякой технической работе должна предшествовать работа над понимаем содержания. При изучении этюдов надо составить мысленное представление о наиболее подходящем тембре звука, его окраске, проявлять звуковую фантазию. Выбранный тембр будет определять артикуляцию, то есть различную степень legato или non legato и соответствующие этому приёмы игры.

В зависимости от стиля и содержания музыкального произведения пальцевая техника разнообразна по характеру звука и тембра и поэтому её следует подразделять на несколько видов:

1) Техника *martellato* (мартеллато) применяется во всех случаях, когда нужен «плотный» звук, чёткость, сила. Чтобы достичь нужного характера звука, требуется взаимодействие всех звеньев руки, передающих вес и динамическую нагрузку в крепко поставленные пальцы. Здесь используются сопутствующие колебательные движения, размах кисти и предплечья при поддержке руки мышцами плечевого пояса. Эти движения превращаются во вспомогательные и помогают добиться нужной силы звука без лишнего напряжения.

2) Вид «жемчужной техники» создаёт в звуке впечатление звонкости, округлости. Пальцы при этом получают большую самостоятельность, так как их силы достаточно для извлечения такого качества звука. Он достаётся цепкими «хватательными» движениями скольжения пальцев под ладонь. Другие части пианистического аппарата будут вспомогательными; они направляют руку по рисунку пассажей, регулируют меру и дозировку движений, создавая свободу и экономичность. Для достижения необходимой беглости в «жемчужной» технике снятие нагрузки с пальцев и пястной части руки обязательно. Во избежание давления веса верхней части руки на пальцы и для выработки «цепкости» их концов, пассажи такого характера полезно учить приёмом «пальцевого» *staccato*. При этом необходимо следить, чтобы пальцы высоко не поднимались и после удара быстро «подбирались» под ладонь. Рука не должна опираться или давить на пальцы, она «повисает» над клавиатурой, вес её поддерживается мышцами верхних частей руки и плечевого пояса.

3) Техника *leggiero* (леджиэро) – пальцы менее закруглены, они как бы слегка «похлопывают» по клавишам лёгкими движениями. Звук прозрачный. Все перемещения по клавиатуре производятся гибкими движениями кисти и поддержке верхних частей руки и

плечевого пояса, помогая пальцам свободно выполнять их тонкую филигранную работу. Технику *leggiero* можно выработать следующим приёмом: пальцы в медленном темпе совершают два быстрых движения одновременно. Тогда как один палец опускается на клавиатуру, следующий и остальные пальцы подготавливаются, слегка поднимаясь над клавишами. Это помогает быстроте перемещений.

4) Вид мелодической техники используется в певучих мелодических пассажах. Характер певучего звука достигается «погружением» пальцев в клавиши с большим или меньшим нажимом, в зависимости от нюансировки. Чем скорее темп, тем легче должен быть нажим. Мера и дозировка связаны со звуковыми задачами.

При игре этюдов пищу для звуковой фантазии даёт их характер, указания, имеющиеся в тексте и фактурные особенности, вызывающие ассоциации. Вся программная музыка рождена способностью подобных ассоциаций и к ним обращена. Но и в этюдах можно услышать журчанье ручья, шёпот леса, рокот волн. Мелодия может петь на фоне жужжащей прялки или на фоне спокойного или наоборот взволнованного дыхания. Таким образом, музыка – дело не одних рук, а содружество рук и мозга. Слуховое представление вызывает соответствующую настройку руки на необходимые действия, а настройка руки в свою очередь вызывает соответствующие слуховые представления и способствует их более конкретному чувственному ощущению. Таким образом, свойство представлений отзывается на качественной стороне техники и на её стилевой характеристике. И, наконец, важнейшим музыкальным требованием в исполнении этюдов, виртуозных пьес и гамм является темп и ощущение энергии движения. Ведь, это является целью, ради которой происходит вся «черновая» работа. Ведь, встречаются учащиеся, у которых отсутствует внутреннее, мысленное представление о темпе. Они и не хотят играть в темпе. Значит, когда дремлет голова, дремлют и пальцы. Достижение темпа тесно связано с ощущением энергии движения, с ритмической пульсацией, которая препятствует рыхлости и бесформенности в быстром темпе и является проявлением ритмического темперамента. Ритмическую пульсацию не стоит заменять примитивной акцентировкой сильных долей такта. Хотя игра с акцентами может быть временной учебной мерой, способствующей пробуждению ритмического темперамента.

Техническая работа должна идти по схеме: услышать ошибку – осознать её – исправить. Таким образом, если обязательным первым требованием в технической работе является сознательная постановка звуковых задач, то вторым требованием является тщательный звуковой

контроль, позволяющий в каждый момент зафиксировать и осознать всё, что не выходит. Игумнов говорил, что работа пианиста – это «процесс» бесконечного вслушивания.

Причины технических неудач учащихся сводятся к нескольким характерным группам.

Первая ошибка. Способы игры в медленном темпе механически переносятся в быстрый. Навыки медленного темпа (а именно – высокий подъём пальца и сильный удар) учащийся тратил больше энергии, чем требуется. Ведь, для того, чтобы играть быстро, надо играть «близко», для того, чтобы рука не уставала, нужно научиться отдыхать во время игры. Если в медленном темпе наше сознание может руководить взятием каждого звука, то в быстром – это невозможно. Сознание управляет взятием целых звучащих комплексов, групп звуков. По мере выучивания увеличивается продолжительность отрывков и темп.

Вторая ошибка – рука не принимает достаточного участия в игровом процессе и не приспособилась к рельефу. Очень важна в таких моментах предусмотрительность, рука (кисть и локоть) должна заранее оказаться в таком положении, при котором пальцам будет удобно играть.

Третья ошибка – это неудобная аппликатура. Аппликатуру надо сознательно выбирать, играя в быстром темпе. Если какой-то отрывок вызывает сомнения, следует поучить его немного и попробовать в быстром темпе одной, потом другой аппликатурой; соединить его с предыдущим и с последующим отрывками. В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся по возможности реже.

Четвёртая ошибка – в работе отсутствует понимание особенности фактуры. Манера игры трафаретна и не учитывает «рисунок» пассажа, его рельеф.

Пятая ошибка – учащийся не владеет «позиционной игрой».

Признаком позиции является «несменяемое» положение первого пальца. Позиционное мышление сводит сложную структуру пассажей к ряду сравнительно простых групп, исполняемых на одном движении руки. При смене позиций рука (кисть) должна передвинуться на все ноты следующей позиции, при этом движение кисти остаётся гибким и мягким. В быстрых темпах наличие мгновенного разрыва даже без применения педали не нарушает впечатления легатности подвижной мелодии или пассажа. При позиционной игре очень большое значение имеет взятие последнего звука перед сменой позиции. Он берётся лёгким самостоятельным движением пальца. Нажим руки на последнюю клавишу вреден и может отяжелить перелёт на новую позицию. Самостоятельный пальцевой удар на последней

ноте позволяет руке приобрести необходимую энергию для перелёта. Это как- бы трамплин, от которого рука отталкивается.

Надо слухом и глазом подмечать как работает рука и как звучит инструмент. Всё это не должно ускользать от внимания. Следовательно, объём внимания, его подвижность и гибкость должны обеспечить охват непрерывно изменяющейся структуры произведения или этюда.

Наряду с наблюдением пианисту необходима способность к самонаблюдению. Не только за внешней стороной своих движений, но и за игровыми ощущениями, за распределением внимания. Так как если ученики будут заниматься без самонаблюдения и самокритики, они только развивают и совершенствуют свои ошибки.

С наблюдением тесно связано и другое качество – переимчивость. Иначе было бы невозможно освоение столь трудного, тонкого и сложного искусства, как пианистическое.

Наряду с переимчивостью необходимо развивать способность у наших учащихся к активной переработке воспринятого и к обобщениям, которая определяется как инициатива.

Подводя итог сказанному, не надо думать, что действия рук должны быть видны. Преувеличенные движения, повороты локтя, вихляния кистью часто мешают играть. Движения рук в пальцевой технике должны быть пластичны, малозаметны, они находятся где-то в сфере мышечных ощущений: нажима или облегчения, взятие нового «дыхания» и «выдоха», собранности или растянутости пальцев, несколько более или менее высокого положения кисти, отставленного от корпуса локтя и так далее.

Почти все учащиеся рано или поздно в большей или меньшей степени сталкиваются с неприятным ощущением утомляемости рук. Утомлённая рука теряет точность, подвижность, силу. Усталость парализует энергию пальцев. Длительная игра «усталыми» руками может привести к заболеванию рук. Как правило, утомляемость рук – это сигнал серьёзного неблагополучия, следствие скованности рук, неразвитости пальцев, это неэкономная игра. Расходование мышечной энергии в быстром темпе не отличается от расходования энергии в медленном темпе.

Во-вторых – попытка преодолеть фактурные трудности зажатými руками. Учащимся кажется, что так легче преодолеть трудность. Необходимо педагогу учить учащихся контролировать свои мышечные ощущения, не допускать зажатости, добиться на уроке свободной игры.

Третья причина – неумение справиться с фактурными трудностями в произведениях, построенных на непрерывном развитии. Чтобы справиться с такими пьесами и этюдами, необходимо научиться отдыхать во время игры. Такое ощущение приходит, если все элементы техники (развитые пальцы, умение пользоваться весом руки, овладение «рисунком» пассажей,

нахождение «центров тяжести» и моментов относительного отдыха собраны воедино, сконцентрированы, а лишние движения сняты. Virtuозность игры должна сочетаться с расчётливостью. Обо всём этом надо думать в процессе повседневных занятий.

В заключение хочется сказать, что движущей силой развития техники является музыкальный талант. Подчиняясь ему, учащийся стремится сыграть пьесу или этюд, или гамму наилучшим образом. Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе. Не поёт мелодия – талантливый человек добьётся, чтобы она запела; не получается пассаж – эстетическое стремление к красоте, ровности заставит его добиться, чтобы пассаж получился.

Стремление «добиться» заставляет размышлять. А размышление рождает изобретательность в преодолении трудностей. Талантливый ученик быстрее приобретает различные навыки и умения, ибо коэффициент полезного действия его работы высок.

Литература:

- 1) А.Бирмак «О художественной технике пианиста»
- 2) Е.Либерман «Работа над фортепианной техникой»
- 3) Г.Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры»
- 4) С.Савшинский «Пианист и его работа»