**Методический доклад**

**Работа над техникой в общем процессе занятий пианиста**

**Составитель:**

Преподаватель

Класса фортепиано

МБУДО «ДШИ№3»

Г. Сургут

ХМАО-Югра

Зайцева

Юлия Геннидьевна

**Работа над техникой в общем процессе занятий пианиста**

**Вступительная часть.  
Соотношение музыкальных и технических задач в пианистическом труде**  
  
      Когда говорят о фортепианной технике, то имеют ввиду ту сумму умений, навыков, приёмов игры на рояле, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.  
      Некоторые принимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами техники признаются обычно также чистота и отчётливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен. Техника включает в себя всё, чем должен обладать пианист, стремящейся к содержательному исполнению. Фортепианная литература ставит перед пианистом самые разнообразные требования: умение играть очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания лёгкого, «порхающего» и глубокого, гулкого; владение всеми градациями фортепианного звука в той или иной фактуре…  
      Пианист должен представлять 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 уводили пианиста необходимость учить медленно, крепко, он всегда должен иметь перед собой музыкальный идеал. . Не терять его из виду; всегда стремиться к содержательному исполнению .Если же мысленный образ отсутствует или исчезает, техническая работа пианиста превращается в рисование вслепую, с закрытыми глазами. Увидеть то, что получится – основа технической работы пианиста. «Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям», - пишет Роберт Шуман в своих «Жизненных правилах для музыкантов». Артур Онеггер в книге «Я – композитор» говорит: «Не пальцы, блуждающие вслепую по клавишам, а разум, мысль должны творить музыку».

**1.    О способностях, необходимых для приобретения техники**  
      Почему крупные художники-пианисты обладают отличной, «сверхъестественной» техникой?  
      Почему другие играющие на рояле не только достигают таких высот, но не могут ровно сыграть простой пассаж или добиться, чтобы аккомпанемент звучал тише мелодии?  
      Где скрываются способности к приобретению техники? Что помогает или препятствует их развитию?  
     Ни хорошие руки, ни трудолюбие, ни хороший педагог сами по себе ещё объясняют причины высоких технических достижений. Движущей силой развития техники является сочетания целого ряда способностей.  
      Среди них на первом месте следует назвать художественные потребности пианиста, его музыкальный талант. Подчиняясь ему, человек страстно стремится сыграть разучиваемую им пьесу, или этюд, гамму наилучшим, наисовершеннейшим образом. Стремление к музыкальному совершенству не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе.  
      Таким образом, приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность.  
       
      В работе надо постоянно проявлять настойчивость: не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и без мысли, искать способы, облегчающие преодоления тех или иных трудностей, ставить перед собой музыкально-технические задачи, не успокаиваться, пока они не будут разрешены. Стремление к выразительному и совершенному исполнению всегда остаётся главной пружиной технического продвижения.  
      Слуховое внимание должно всегда контролировать технические действия пианиста. Известно, что слух имеет несколько качественных компонентов. Существуют способности слуха лучше или хуже слышать мелодическую звуковысотность, гармонию, тембр, ритм. Крупные виртуозы помимо прочего обладают слухом, все компоненты которого высоко развиты и находятся в гармоническом единстве. Однако для самой техники очень существенное значение имеет одно свойство слуха: способность ясно и раздельно слышать всю ткань, все звуки быстрого музыкального потока.  
      Способность быстрого слышания превращается у профессионала в способность управления своими игровыми движениями. Скорость и точность игры зависят от скоростного «слухосоображения», то есть от способности слуха ориентироваться в быстром темпе. Если музыкант не обладает скоростным слухом, его пальцы, как бы много их ни тренировали, склонны выходить из повиновения, совершать любые ошибки.  
      Техника нужна во всяком искусстве. Фортепианное исполнительство, не представляет исключения, скорее наоборот. Техника пианиста, многие её виды настолько сложны, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь. Не случайно учиться на рояле издавна принято с раннего детства, с 6 – 8 летнего возраста, что, в первую очередь, связано с трудностями приобретения техники. По – разному происходит развитие пианиста. На различных этапах обучение на первый план выдвигаются перед ним то одни, то другие задачи.  
Сегодня я хотела бы поговорить о технических основах, который закладывается у ребенка в школе и которые потом станут для него хорошим фундаментом для дельнейшего совершенствования.  
 **2.    Фундамент техники пианиста  
Воспитание ощущения контакта с клавиатурой**  
  
     Фундаментом современной техники является контакт с клавиатурой. Это ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. Умение направить вес руки в клавишу, умение пользоваться весом свободной руки.

Свобода рук пианиста не имеет ничего общего с распущенностью, расхлябанностью. Это не висящая безвольная плеть, а хорошо организованная живая машина, ловкая, быстрая , точная. Руки пианиста работают во время игры. А.Д.Алексеев в книге «Методика обучения игре на фортепиано» пишет «То, что мы называем «свободой» , не есть отсутствие всякого напряжения мышц, но отсутствие напряжений излишних, являющихся помехой движению».

Контакт с клавиатурой изменяется в зависимости от характера музыки, темпа, динамики и фактуры.

Именно этой задаче посвящены первоначальные упражнения нон легато и стремление с самого начала добиться певучести звучания, что невозможно без опоры на клавиатуру.

Полезно на самом начальном этапе обучения игре на фортепиано заниматься стоя, что так же дает ощущение опоры и контакта с клавиатурой.

**Упражнение на выработку контакта с клавиатурой**:

Этюд или пассаж из пьесы играются одной рукой. Темп очень медленный. Каждый звук берется следующим образом: до нажатия клавиши палец соприкасается с ней, кисть в это время опущена ( чуть ниже клавиатуры), плечо свободно висит вдоль корпуса. Взятие звука производится путем короткого, энергичного толчка всей руки от плечевого сустава: кисть идет вверх, палец, испытывающий в момент толчка большую нагрузку, не производит видимого самостоятельного движения, тем не менее как бы хватает клавишу. Затем рука быстро принимает первоначальное положение, готовясь к взятию следующего звука. Упражнение можно играть на легато и нон легато. При теком , подобном «рычагу» приеме извлечения невозможно зажать руку. На этом упражнении рука приучается всей своей массой опираться на пальцы. Другой эффект упражнения- укрепление пальцев, так как они испытывают большую нагрузку.

Второе упражнение.

Тот же этюд или пассаж. Суть упражнения в том, что небольшая группа звуков (4-5) берется единым движением руки. Рука опирается уже не на каждый палец отдельно, а на всю группу. Перед началом упражнения ученик должен сосредоточится, посидеть некоторое время не играя. Упражнение начинается с небольшого взмаха, который необходим для приобретения инерции движения. Взмах, погружение руки в клавиатуру на несколько звуков, снятие- все это учащийся должен ощутить как единый процесс предварительно подготовленного в сознании. Пальцы играют без подъема, Опора руки значительна, хотя и меньше , чем в первом упражнении. Этот прием в своем простейшем виде общераспространен при работе с начинающими (легато по 2 звука) Именно так прививаются первичные навыки игры легато.

Для приобретения ощущения контакта с клавиатурой очень полезна игра аккордов. На первом этапе принцип работы такой же, как и в первом упражнении, отличие только в том, что рука отрывается от клавиатуры.

Второй этап- аккорды берутся с верху, без предварительного касания клавиш. Ощущение погружения веса руки в клавиатуру остается, в момент взятия аккорда пальцы цепкие, хваткие.

Из личного опыта хочу предложить следующие упражнения на начальном этапе обучения. Упражнение «маляр». Учение стоит возле стенки и «красит» ее, т.е. проводит рукой по стене снизу вверх и обратно. При подъеме руки со стеной контактирует тыльная столона ладони, при движении вниз стенку «красит» ладошка. Рука работает вся, от лопатки, спинка прямая. Необходимо ощущать весь плечевой пояс, до позвоночника. Это хорошее упражнение перед игрой нон легато, когда ощущение свободного движения, приобретенного на упражнении «маляр», передается при игре на инструменте. Ученик должен запомнить, какие группы мышц работают, чтоб потом воспроизвести эту работу за инструментом.

Так же полезно играть стоя, когда ощущаешь вес руки . Выполняя это упражнение необходимо правильно стоять . Ноги прямые, опора на всю стопу, тело немного наклонено вперед. Ощущать, как вес стекает с плечевого пояса в кончик пальца. Ученик ущущает , как рука играет от позвоночника.

.  
  
**Развитие физических возможностей пальцев**

Первоначально налаженный контакт с клавиатурой иногда нарушается в период, когда начинается усиленная работа над активизацией пальцевого удара. Известно, что для активизации пальцевого удара необходимо упражняться в медленном темпе, высоко поднимая пальцы и сильно опуская их на клавиши. Упражнение предполагает движение пальца, производимое почти полностью за счёт своей собственной мускульной энергии. Роль руки в упражнениях сводится к минимуму, что грозит потерей контакта с клавиатурой. Следовательно, играющие на рояле должны научится сочетать активный пальцевой удар с опорой пианистически свободной руки на клавиатуру.  
 Прежде чем перейти к рассмотрению предлагаемых упражнений, необходимо напомнить одно принципиально важное условие любых фортепианных упражнений: слуховое внимание играющего никогда не должно быть выключено, индифферентно  
      Существует один безусловный принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие целью развитие тех или иных мышц или групп мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой. Именно они, а не какие-нибудь соседние! Следовательно, для того, чтобы укреплялись пальцы, нужно играть именно пальцами.  
      Первым условием упражнения является контроль над тем, чтобы удар пальца не подменялся каким-либо побочным движением руки. Выбор интенсивности пальцевого удара зависит от руки, её развитости и присущего ей мышечного тонуса. Максимально сильно, но самостоятельно и свободно – вот обязательное условие.  
 Вторым обязательным условием упражнения является требование: подъём пальца, которому надлежит играть производится одновременно с взятием предыдущего звука. Никаких повторных подъёмов пальца перед игрой допускать нельзя. Не надо пугаться, если вместе с нужным пальцем поднимутся и другие. Бороться с природой и препятствовать этим «сопряженным» подъёмам не нужно.  
 Третье условие упражнения – значительный подъём пальца перед игрой, и точная направленность его в центр клавиши.  
      К описанным медленным упражнениям примыкают по своему назначению способ игры «трелями» и способ «с точками».  
      После медленных, с высоким подъёмом пальцев, упражнений сразу играть в быстром темпе нельзя. К быстрому темпу нужно переходить постепенно и умело.  
 Ранее указывалось на опасность потери контакта с клавиатурой, усиленной работы по укреплению пальцев. Как же избежать этой опасности?  
      По существу это не так уж и сложно. Надо понять только, что высокий подъём пальцев, сильный удар необходимы в подготовительных упражнениях, имеющих своей целью активизацию пальцев. Играть так целесообразно только в медленно темпе. В подвижных и быстрых темпах высокий подъём пальцев вреден, так как забирает много лишней энергии и препятствует беглости. Потеря естественного весового ощущения, утомляемость рук, наступает тогда, когда навыки медленной и крепкой игры механически переносятся на быстрые темпы.  
  
Упражнения для развития пальцев.

Немного о том, как активировать пальцы у начинающего пианиста. Это конечно же упражнения, которые выполняются на крышке рояля. Простукивать пальцами разные детские стихи. Шагать пальчиками по крышке инструмента или по столу. Такое упражнение я называю «гномик». Пальчики имитируют ножки маленького человечка и шагают, ведя за собой руку. Ни в коем случае нельзя рукой подталкивать пальцы. Кончики пальцев должны ощущать вес руки. Рука не толкает пальцы, а движется за ними. В этом упражнении нельзя спешить, пытаясь быстро пробежаться по столу. «Гномик» как будто «сидит» на стульчике, т.е. ладонь и пальцы находятся в привычной для пианиста позиции. Работая на крышке инструмента педагог может убить сразу двух зайцев- активировать пальцы и активировать слух. Удар пальцев контролирует слух, добиваясь ровного стука, что потом в игре на инструменте проявится ровным , без провалов , звукоизвлечением. Далее рассмотрим упражнения , которые предлагает Е.Либерман. в своей «Работа над фортепианной техникой»

•    Рука до локтя кладётся на стол. Надо поднять палец и быстро ударить самостоятельным движением от пястья, затем проделать это другими пальцами. Затем сделать это на клавиатуре в медленном темпе. Подъём пальца энергичный, но нельзя допускать повторных подъёмов перед игрой. Не надо пугаться, если поднимутся и другие пальцы сопряжённые с ним. Направлять удар нужно в центр клавиши. Пальцевой замах зависит от индивидуальных возможностей руки, которая всегда должна оставаться свободной. Упражняться нужно в очень медленном темпе. Материалом для упражнений могут служить гаммы, этюды, быстрые разделы пьес. Начинать следует с негромкого звука, в дальнейшем сила удара должна нарастать .  
•   Игра триолями . Такой способ игры удобен для отработки одновременности удара одного пальцы подготовки другого, пальцы сменяют друг друга, один идет вверх, другой вниз. Необходимо приучаться к нацеливанию пальца в центр клавиши, так как это уменьшает возможность «мазни», непопаданий. Во время упражнения необходимо помнить о том, что рука должна оставаться свободной. Если рука начинает уставать, то необходимо прекратить упражняться. Надо выяснить причины утомления и устранить их. Чаще всего причина в невнимании, отсутствия контроля за свободой руки. Другая причина может быть поспешный темп.  
•    Способ с точками. Такой способ полезен не только для активации пальцев. Он полезен еще и для психотехнической тренировки. , так как остановка способствует концентрации внимания, необходимого для последующего волевого броска. В момент взятия длинного звука рука должна мгновенно принять свободное, спокойное положение. Затем нужные пальцы приготавливаются, «вскидываются», после чего сразу же берется следующая пара нот. Рука при этом сразу же принимает спокойное положение.  
• Для активации и развития пальцев полезно проигрывать этюды и гаммы на крышке рояля. Это помогает развивать ровность пальцевого удара, активизирует слух и внимание.  
 С раннего возраста необходимо уделять серьезное внимание5-му пальцу, играющему верхние звуки аккордов. Часто это происходит из-за слабого пятого пальца. Но музыкальную слабость 5 го пальца нельзя объяснить только физической природой. Сама она проистекает из-за слуховой и музыкальной нетребовательности. Для преодоления данного недостатка можно позаниматься следующим образом: отдельно учить 5 палец в аккордовой цепочке, далее ярко и с опорой играть 5 палец и мягко подтягивать к нему остальные звуки фактуры. Чтоб активизировать слух полезно петь одновременно с игрой мелодическую линию 5го пальца.  
     Предметом особого внимания в процессе занятий ученика должен стать 1 палец. По своей физической природе он предназначен быть противовесом остальным. Такое строение 1-го пальца для человека счастье, позволяющее ему пользоваться орудиями труда. Однако для пианиста это счастье наступает лишь тогда, когда преодолеваются специфические для игры на рояле недостатки: неприспособленность к самостоятельному удару вниз и тяжеловесность. Движение первого пальца заменяется у учащихся движением предплечья. Руки учащихся с пианистически неразвитым первым пальцем вязнут на нем, исполнения лишается скорости и ловкости.

Обращать внимание на действие 1-го пальца следует с самого начала обучения. В период постановки первый пальчик так же как и все остальные работает в упражнениях «Гномик» и отстукивает ритм различных стихов. Помимо этого необходимо подготовить его и к подкладыванию. Для этого на столе , когда пальцы стоят в позиции, первый пальчик заводить под ладошку, «закрывая дверь» и выводить из- под ладошки, как бы «открывая дверь»

Для того , чтоб заиграл палец, надо , чтоб играл именно палец. Упражнения для первого пальца есть у Корто, Йозефи. Правильная и длительная работа приводит к тому, что 1 палец перестает бездействовать, приобретает легкость, становится подвижным шарниром. Внешними признаками развитости1-го пальца являются приобретение им закругленной, выпуклой формы и увеличение управляющей его движениями мышцы.

**Контакт с клавиатурой в сочетании с активным и точным пальцевым ударом является фундаментом фортепианной техники**.

**Работа над техникой – умственный процесс.**

На основании появившихся научных данных музыканты осознали, что движениями рук и пальцев руководят определённые центры головного мозга. Именно оттуда следуют «приказы», которые выполняют руки. Поэтому для успеха в технической работе нужно позаботиться о том, чтобы сами эти приказы соответствовали объективной технической задаче. Следовательно, процесс игры – это в первую очередь умственный процесс, и лишь затем физический. «Упражняться – значит прежде всего умственно работать», - говорит Ф.А. Штейнгаузен. Такая умственная работа и приводит при наличии музыкальных и двигательных данных к высоким техническим достижениям, т.е. к разумной, целесообразной организации нашей физической природы в процессе фортепианной игры.

Внимание к качеству звука нужно воспитывать у учеников всегда. При изучении этюдов необходимо составить себе мысленное представление о наиболее подходящем тембре звука, его окраске, проявить «звуковую фантазию». Важнейшим музыкальным требованием является знание темпа и ощущение энергии движения разучиваемого этюда. Учащиеся должны стремиться к настоящему темпу, который может быть несколько большим или меньшим в зависимости от возможностей ученика и в пределах указанного автором обозначения. Ведь исполнение в настоящем темпе и является целью, ради которой происходит вся «черновая» работа.

**Выбор аппликатуры имеет немаловажное значение в технической работе.** Аппликатуру нужно выбирать сознательно. Во время первых проигрываний пьесы (или этюда) многим не до аппликатуры. Во время занятий в медленном темпе - тоже «всё равно», какими пальцами играть. Так заучивается неверная, порой «варварская аппликатура». И только в дальнейшем, при переходе к настоящему темпу обнаруживается её непригодность. Начинается переучивание пальцев – работа, отбирающая немало нервной энергии и времени. Аппликатуру надр выбирать в какой-то начальной стадии работы. Прежде всего, необходимо тщательно изучить редакционные и особенно авторские указания Путеводной нитью для выбора аппликатуры могут служить принципы, прекрасно сформулированные Нейгаузом. Он считает лучшей ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с её смыслом». По его словам, это и есть «верховный принцип художественно верной аппликатуры». Другим подчинённым принципом будет «принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с её индивидуальными особенностями и намерениями пианиста».

Аппликатуру выбирают, 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. Если аппликатура удовлетворяет, записать её. Опытные пианисты именно так и поступают, в отличие от значительной части учащихся.

В быстрых пальцевых последовательностях нужно стремиться к тому, чтобы один и тот же палец употреблялся по возможности реже.

Надо прививать учащимся аппликатурную дисциплину. Все знают аппликатурные требования в гаммах, арпеджио, аккордах, но, несмотря на это, многие нарушают их. Особенно часто приходиться сталкиваться с заменой «слабого» 4-го пальца «сильным» 3-м пальцем в арпеджио, с аппликатурной «неграмотностью» в аккомпанементах.

Учащиеся неохотно используют 5-й палец на чёрных клавишах в басах, боясь «не попасть» на них. Это заблуждение. Пианисты знают, что на

чёрные клавиши «попадать легче, чем на белые, если ставить палец поперёк чёрной клавиши.

1-й палец нередко употребляется на чёрных клавишах. В школах , особенно в связи с освоением аппликатуры гамм, нередко запрещают пользоваться 1-м пальцем на чёрных клавишах. В начале обучения этот запрет не лишён целесообразности. Однако литература музыкального училища и вуза изобилует случаями, где такая аппликатура наиболее целесообразна. В аппликатурных вопросах нет несущественных мелочей. Очень часто от кажущейся «мелочи» зависит удобство или неудобство аппликатуры, её соответствие или несоответствие характеру музыки.

Широко распространена аппликатурная небрежность при исполнении отрывков staccato. Поскольку вопрос о связывании звуков не стоит, многие не удосуживаются обдумать аппликатуру и играют случайными пальцами. Нужно ли доказывать, что игра в темпе становится в этих случаях корявой, одна рука мешает другой? Всё это приводит к суетливости, быстрый темп достигается с большим трудом. В отрывках staccato аппликатуру надо выбирать также, как было сказано выше. Полезно стаккатные места проигрывать на легато, находить позиции, удобные в легатной игре. Проучив удобной аапликатурой на легато, потом учить этой же аппикатурой на стаккато.

Таким образом, учащемуся надо внушить, что хорошая аппликатура – серьёзная техническая проблема. Умение найти её приходит с опытом, а опыт накапливается в процессе сознательной работы.

Итог

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста можно сформулировать следующим образом; от понимания музыки к технической работе, и затем, в процессе технической работы -к более высокому пониманию музыки.

* **Список литературы**  
    
  Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано
* Коган Г. Работа пианиста
* Савшинский С. Работа пианиста над техникой
* Нэйгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога
* Перельман Н. В классе рояля
* Е.Либерман. «Работа над фортепианной техникой»