Муниципальное бюджетное учреждение
дополнительного образования
«Детская школа искусств с. Городище»

Обобщение личного опыта педагогической деятельности

Работа над мелкой техникой в классе фортепиано у учащихся средних классов ДМШ, ДШИ.

Автор:
Борисова Олеся Ивановна
преподаватель первой квалификационной категории
МБУ ДО «ДШИ с. Городище» Старооскольского округа

2019 г.
Старооскольский округ

Борисова Олеся Ивановна

Содержание:

Актуальность и перспективность……3

Условия формирования опыта……..3

Теоретическая база ……...5

Технология опыта……..8

Анализ результативности опыта……....17

Трудоемкость опыта……18

Адресность опыта……19

Список литературы……..20

1. Актуальность и перспективность опыта.

Для того чтобы написанное музыкальное произведение сделалось музыкальным событием, оно, как известно каждый раз должно быть творчески воспроизведено третьим лицом – исполнителем; исполнитель каждый раз воплощает произведение; без него музыкальное произведение живет лишь потенциально. Как оно звучит, как отзовется на слушателях – дело исполнителя, и поэтому на исполнителе лежит очень серьезная ответственность, и судьба каждого музыкального произведения в значительной степени находится в руках тех, кто призван его в свой репертуарный план.

Исполнитель должен раскрыть внутреннее содержание, эмоциональную настроенность произведения и ту форму, в которую это содержание и настроенность заключены.

Поэтому при воспитании молодых пианистов, огромное значение имеет развитие фортепианной техники.

Проблемой развития мелкой фортепианной техники занимались такие педагоги музыканты как: С. Савшинский, К. Мартинсен, Г. Коган, Е. Либерман, Г. Нейгауз, А.

Шмидт-Шкловская, Й. Гофман, Л. Николаев и другие.

Таким образом, цель исследования: составить методические рекомендации и подобрать упражнения по развитию мелкой фортепианной техники учащихся средних классов на уроке фортепиано в ДМШ.

2. Условия формирования опыта.

При овладении игрой на музыкальных инструментах, особенно на фортепиано, возникают многие проблемы. Их разнообразие объясняется тем, что в отличие от обучения общеобразовательным предметам обучение фортепианной игре всегда индивидуально, и проблемы всегда появляются более или менее различные: в зависимости от одаренности ученика, характера и степени его музыкальности, восприимчивости, подготовки интеллекта.

Музыкальные способности открываются на фоне целостной личности ученика:

его ума, воли, характера, физического склада, а также необходимо помнить о возрастных особенностях [17].

Развитие пианиста связано с развитием ряда психических и физических способностей. Подобно тому, как по характерным признакам различают

младенчество, юношество, зрелость и старость, можно различить и у пианиста столь же характерные «пианистические» возрасты.

Различные функциональные возможности, присущие каждому возрасту, привели педагогику и физиологию к разделению человеческой жизни на следующие возрасты:

а) младенчество и раннее детство – 5 лет

б) дошкольный – от 5 до7 лет

в) младший школьный – от 7 до 12 лет

г) средний школьный, подростковый – от 12 до 15 лет

д) старший школьный, юношеский – от15 до 18 лет Остановимся на среднем школьном возрасте. В музыкальной школе это учащиеся 3-5 класса.

Он совпадает со второй стадией развития пианиста, стадией осознания уже найденной приобретенной техники, стадией шлифовки выработанных технических навыков и разностороннего обогащения их «арсенала».

На этой стадии устанавливается относительное равновесие «хочу – могу». Рука и её умение догоняют музыкальное сознание, и пианист в значительной мере оказывается в силах воплотить на инструменте свои звуковые представления.

Бывает и так, что на этой стадии «могу» обгоняет «хочу». Даже музыкальные по природе молодые пианисты, особенно юноши, овладев виртуозной техникой, увлекаются богатством полученных ими возможностей и начинают играть в форсированных темпах, форсированным звуком. То, что они «загоняют» темпы исполнения, чаще объясняется суммарностью, недифференцированностью слуховых представлений. Недостаток этот – временное возрастное явление. «И жить торопится, и чувствовать спешит», сказал поэт о юноше. Проснувшийся юношеский темперамент, еще не уравновешенный разумом и не сдерживаемый волей, туманит голову. Г. Нейгауз пишет: «...Самая трудная, чисто пианистическая задача: играть очень долго, очень сильно и быстро. Настоящий стихийный виртуоз инстинктивно смолоду «набрасывается» на эту трудность — и преодолевает ее успешно... вот почему так часто мы слышим у молодых виртуозов, которым предстоит быть крупными пианистами, преувеличения в темпах и в силе»1. Конечно, добавляет Нейгауз, этим пороком страдают и те молодые люди, которым не предстоит столь блестящее будущее. Но они часто застревают на этом этапе. Аналогичное в блестящем афоризме высказал Ф. Бузони: «Чтобы подняться выше виртуоза, надо сперва быть им» [13].

Сложность фортепианной фактуры изучаемых в эту пору произведений требует от пианиста не только овладения виртуозными движениями пальцев,

кисти, предплечья, плеча, но и тончайшей, точнейшей координированности в работе всего организма, включая корпус. Если к этому добавить необходимость овладения палитрой звуковых красок, что требует не только развитой техники движений, но и развитого тембрового, динамического и артикуляционного слуха, а также владения искусством педализации, то, пожалуй, сказано наиболее существенное о технических задачах, характеризующих вторую стадию развития пианиста как стадию овладения всеми основными ресурсами пианистической техники.

Работа ведется в основном под неослабным руководством преподавателя. По прежнему пианизм педагога, его педагогический опыт и талант существенно сказываются как на количестве, легкости и быстроте успехов, так и на качественных особенностях техники и на всем облике учащегося [15].

В построении урока труднее всего найти время для вспомогательных форм работы:

для упражнений, для игры по слуху, для игры с листа. Для основной группы упражнений (гаммы, арпеджио) время обычно уделяется – по традиции – в самом начале урока; на всякие же другие упражнения (часто крайне нужные) чаще всего «не хватает времени».

Ключ к разрешению вопроса лежит, очевидно, в воспитательной работе: нужно, чтобы ученик понял – или, хотя бы поверил, – что надо работать над упражнениями каждый день, не зависимо от того часто или не часто педагог проверяет эту его работу [17].

Накопленный опыт, знания и умение в условиях самостоятельной работы делают уже возможным проявление индивидуальности пианиста как художника-музыканта со всеми присущими ему особенностями музыкального мышления и переживания, со своей манерой выражения музыки в исполнении, со своим отношением к инструменту. Пианист уже не ограничивается тем, что произведение «выучивается», то есть старательно выполняются нотные предписания. Появляется новое качество исполнения – рождается концепция [15].

3. Теоретическая база.

Техника нужна во всяком искусстве. Фортепианное исполнительство не представляет исключения, скорее наоборот. Техника пианиста, многие ее виды настолько сложны, что без специальной и 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.

В настоящее время под фортепианной техникой понимают ту сумму умений и навыков приемов игры на фортепиано, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звукового результата. Но каждой технической работе должно предшествовать уяснение, осознание музыкально художественных задач изучаемого произведения. Осознание характера произведения, его частей, различных тем и отрывков должно превратиться в концертный звуковой идеал, к которому пианист будет стремиться в процессе технической работы [7].

А. Бирмак классифицирует технику на два вида: крупная техника (аккорды, октавы) и мелкая техника (пальцевая игра) [1].

А. П. Щапов, рассматривая вопрос о фортепианной технике, обозначает два крупных вида: исполнение пальцевых узоров (мелкая фортепианная техника), и игра октав (крупная техника) [21].

Г. Нейгауз выделяет несколько видов фортепианной техники, из которых в конечном итоге создается великое «здание» фортепианной игры как целого:

1. Г. Нейгауз предлагает считать взятие одной ноты. На фортепиано взятие одного звука уже техническая задача, поскольку взять его можно столькими разными способами.

Даже на одном звуке можно исследовать колоссальный динамический диапазон фортепиано. Кроме того, можно эту ноту брать разными пальцами, с педалью и без педали. Можно её брать как очень «длинную» ноту и выдерживать до полного исчезновения звука, затем как более короткую, вплоть до самой короткой.

Если у играющего есть воображение, то оно в этой одной ноте сможет выразить массу оттенков чувства – и нежность, и смелость, и гнев, и скрябинское «estatico», и одиночество, пустоту, и многое другое, конечно воображая при этом, что звук этот имел «прошлое» и имеет «будущее».

2. После одной ноты (клавиши), естественно, идут две, три, четыре, затем пять.

Многократное повторение двух нот дает трель.

Сочетание из трех и четырех нот Г. Нейгауз предлагает рассматривать, с одной стороны, как «подступы» к пятипальцевому упражнению, с другой – как слагаемые гаммы (диатонической).

3. Всевозможные гаммы. Новое в гаммах состоит в том, что рука не остаётся в одной позиции, как было до сих пор, а переносится на любое расстояние вверх и вниз (то есть направо и налево) по клавиатуре. Данный элемент является переходом от гаммы к арпеджио.

4. Арпеджио (ломаного аккорда) во всех его видах (по трезвучиям и возможным септаккордам).

5. Двойные ноты (от секунд до октав). Наиболее употребительные двойные ноты – терции, кварты, сексты, септимы. Главное в двойных нотах – точность созвучия, проверенная одновременность звучания обеих нот. Затем, как и всюду в пассажах– ровность, гладкость, владение нюансировкой, выделение, смотря по надобности, верхнего или нижнего голоса. Значительные трудности, больше всего для учеников с очень маленькими руками, составляют октавы. Октавная игра – это создание некоего крепкого «обруча» или «полукольца», идущего от кончика пятого пальца по ладони к кончику первого пальца при обязательном куполообразном положении кисти (то есть запястья) ниже, чем пясти.

6. Вся аккордовая техника. То есть трех– четырех– и пятизвучные одновременные сочетания нот в каждой руке Главное в аккордах полнейшая одновременность звучания, ровность всех звуков в одних случаях и умение выделять, то есть взять сильнее любой звук аккорда, в других случаях.

7. Переносы руки на большие расстояния («прыжки» и «скачки»).

8. Полифония. В этом разделе Г. Нейгауз определяет занятия полифонией не только как лучшее средство развития духовных качеств пианиста, но и чисто инструментальных, технических, так как ни что не может научить «пению» на рояле, как многоголосная ткань в медленных вещах. [13] Техника по формулировке М. Лонг – понятие широкое. Подобно Нейгаузу, отождествляющему технику с самим искусством (греческое «техне» – искусство). Лонг говорит: «Техника – это туше, искусство аппликатуры, педализации, это знание общих правил фразировки, обладание обширной выразительной палитрой, которой пианист может располагать по своему усмотрению в соответствии со стилем произведений которые он должен интерпретировать, и в соответствии со своим вдохновением. Резюмирую: Техника это владение фортепиано, полное и всеобъемлющее мастерство» [5].

И. Гофман говорит: «Техника-это общее определение, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, легато и различные туше, стаккато, а также динамические оттенки». В другом месте он образно обобщает: «Техника – это ящик с инструментами, из которого искусный мастер берет то, что ему нужно в данное время и для данной цели» [3].

Штейнгаузен считает, что «Техника есть безусловное повиновение воле, строгая зависимость от художественного намерения» [16].

Мартинсен разделят фортепианную технику на: классическую технику и пальцевую (подушечную) технику. В процессе занятий со своими учениками над подушечной техникой употребляет выражения: «поющая подушечка», «техника певучести».

Как и во всякой хорошей технике, главным является ощущение пальца. Но если в классической технике это ощущение движущегося в своем главном сустава, основное пальцевое ощущение в «подушечной» технике переносится значительно ближе - к подушечке пальца.

Большой труд, посвященный этому виду техники принадлежит Р.М.Брейтгаупту; его книга в свое время привлекла всеобщее внимание и по сей день, сохранила свое выдающееся значение [10].

Итак, мелкая фортепианная техника включает в себя: пальцевую (подушечную) технику; репетиционную технику; а также мелизмы (форшлаг, группетто, мордент, трель), тремоло, репетиции.

Форшлаг в буквальном переводе с немецкого означает предудар, т.е. звук или небольшую группу звуков, предшедшедствующих основному, «удару». Такие звуки выписываются мелкими нотами штилями вверх и соединяются с основной нотой лигой.

4. Технология опыта.

Упражнения приносят пользу лишь при условии точного их выполнения – приблизительность здесь недопустима. Работа над ними требует полной сосредоточенности.

Для проверки отсутствия напряженности во всем теле полезно, не прерывая игры, время от времени поворачиваться, вставать, садиться и т. п. [16].

Главным критерием правильной работы является качество звучания. Малейшее неудобство, напряжение, утомление сразу же отражается на звуке. Естественный, свободно льющийся звук свидетельствует о ненапряженном состоянии рук.

Все приемы и упражнения следует проходить постепенно, от простого к сложному, умело, дозируя ежедневные нормы работы и выбирая для каждого ученика те упражнения, которые ему более всего необходимы в данный момент. Последовательность изучения упражнений индивидуальна [15].

Мы пропускаем упражнения, используемые на начальном этапе обучения (1. Извлечение одного звука («Опора звука»). 2. Перенесение рук с одной опоры на другую, расположенную на другом уровне. 3. Проверка

опоры и «проводимости звука». 4. Проверка свободы незанятых пальцев и всей руки. 5. «Погружение в клавиатуру») и переходим к более сложным.

1. Перенос опоры от пальца к пальцу (это упражнение может служить подготовкой к репетициям — оно является как бы замедленной киносъемкой репетиций). Возьмите звук и незаметным движением у самых клавиш, не поднимая кисть, переносите руку в горизонтальной плоскости (почти легато) с пальца на палец. Последние не делают никаких движений. Тянущийся полный звук передается от пятого пальца к первому и обратно.

Ощущайте клавиатуру под широким сводов ладони. Не давайте клавише подняться.

Данное упражнение исполняется одной и двумя руками с постепенным ускорением и замедлением темпа. При ускорении избегайте суеты. | 2. «Взлет» и «приземление» на опорный пункт («щелчок»).

Раскрывайте ладонь, легко отталкиваясь подушечкой пальца клавиши («отбрасывайте пылинки» всеми пальцами одновременно), палец «открывается» с исходного положения на самой клавише, при котором он как бы сливается с ней – никоим образом не движением сверху. Упражнение выполняется без усилий, без резких движений и натяжения разгибателей – как будто пальцы «разлетаются» сами собой. Следите за тем, чтобы при отталкивании и взлете не поднималось запястье, и не было бы толчков. Играйте всеми пальцами по очереди, кисть в работе не участвует.

2. Упражнение, условно названное «щеточкой»:

Играть легко, одними пальцами, также без участия кисти. Рука ловкая. Не теряйте чуткости кончика пальца и обязательно «доходите до струны». Аппликатура – как в предыдущем упражнении.

3. «Полетные» движения («щелчки») на одной черной клавише.

Вариант аппликатуры: 1–2, 2–3, 3–4, 4–5 и обратно 5–4, 4–3, 3–2, 4. «Полетные» движения на пяти белых или на пяти черных клавишах. Аппликатура: 1–1, 2–2, 3–3, 4–4, 5–5 и обратно.

Вариант: «полетные» движения на секундовых последованиях: левая рука играет от до в противоположном направлении. Это же упражнение играйте по ступеням гаммы и обратно каждой парой пальцев (1–2, 2–3, 3–-4, 4–5).

При «полетных» переносах с клавиши на клавишу со «взлетом» на одном пальце и приземлением – на другом пальцы легко отмежевываются друг от друга (что ощущается и в ладони).

4. Легато на секундовых последованиях; короткие лиги по ноты – хорей. Играйте вверх на пяти нотах и обратно. Можно играть это же упражнение

вверх на октаву каждой парой пальцев той же аппликатурой, что и вариант предыдущего упражнения.

При выполнении этого упражнения ощущайте клавиатуру под ладонью (как будто мы ладонью проводим по ней).

Если в техническом пассаже пропадают какие-либо отдельные звуки, можно и пассаж поучить одним пальцем, всей рукой. Отдых на каждой клавише, обведение рукой всех изгибов мелодии пассажа помогут выровнять его звучность – это скажется при возвращении к правильной аппликатуре.

5. Расходящиеся гаммообразные последованиях в пределах октавы. Исполняются каждым пальцем по очереди в медленном темпе (при игре первым пальцем он отводится от ладони). Играйте в разных тональностях, плавно перенося руку с клавиши на клавишу скользящим движением, очень близко к клавиатуре, по возможности приближаясь к легато. Начинать играть лучше не скользящим движением, а всей рукой сверху. Играйте на хорошей опоре, чувствуя, как рука отдыхает на каждом звуке. Перенесение всей руки с клавиши на клавишу помогает найти меру усилий.

6. «Прогулка»:

Цель упражнения — тренировка легкости, подвижности, упругости пальцев и всей руки.

Легато исполняйте без чрезмерных движений кисти. Ощущайте ладони, как один палец передает звук другому, и слушайте, как один; звук переходит в другой. Разрешение лучше брать «из ладони», слегка поглаживающим движением подушечки «целого» пальца к себе.

Переносы с одной лиги на другую по дуге, но близко к клавишам.

Левая рука играет в противоположном движении. Исполняйте каждым пальцем по очереди в разных тональностях на две октавы и обратно в подвижном темпе. Следите за качеством и ровностью звучания, за свободным состоянием плеч (надплечий). Упражнение исполняется легким, как бы "похлопывающим" движением, очень близко к клавиатуре; кисть — в спокойном состоянии.

Кончик пальца цепкий, «захватывающий», прощупывающий клавишу (но без напряжения!). Ладонь — раскрытая, незанятые пальцы — легкие, живые, вибрируют все одновременно с работающим пальцем. На нотах до — хорошее ощущение упругой опоры и "проводимости звука".

7. Легкое подвижное стаккато.

Исполняйте упругой легкой рукой, как бы "посыпая", близко к клавиатуре. Движения пальцев почти неощутимы. Вся рука составляет единое целое. Играйте секвенциями по полутонам.

8. Пятипальцевые последования на черных клавишах. То же – от ре-диез, фа-диез и т. д. близко к клавише, не давая ей подняться. При выполнении упражнения ощущайте поддержку мышц поясниц.

Обратное движение начинается с верхней ноты, левая рука играет на октаву ниже в том же направлении, что и правая.

Играйте это упражнение различными штрихами:

нон легато (движением от себя — погружаясь в клавиатуру, движением на себя

– как бы поглаживая клавишу, но цепким пальцем, «достающим» звук);

портаменто (всей рукой сверху, как бы накладывая ее на клавиатуру);

стаккато («посыпающее», «похлопывающее»);

щелчком (только взлет, без «приземления»; после взлета рука возвращается вниз, чтобы снизу взять следующий звук);

«щеточкой» (дважды повторяя каждый звук);

легато.

Легато играйте спокойным, внешне почти незаметным движением пальцев, близко к клавишам, ощущая его внутри ладони.

Звук передавайте плавно, без толчков. Кисть можно слегка поворачивать в горизонтальной плоскости по рисунку мелодии – к пятому пальцу и обратно.

На черных клавишах пальцы ложатся наиболее удобно.

Вариант: это же упражнение поучить одним пальцем. Играйте почти легато, без лишних движений.

9. Пятипальцевые последования на белых клавишах (играть также, как и на черных) по ступеням гаммы до-мажор вверх и вниз.

Упражнение на сближение первого и пятого пальцев. Оно используется в полифонии: когда два голоса, исполняемые одной рукой, образуют тесный интервал, часто бывает целесообразным для лучшего расслоения звучности брать его далекими друг от друга пальцами. Предлагаемые упражнения развивают и так называемое «чувство пятого пальца» (Г. Нейгауз).

10. Подбор мелодий первым и пятым пальцами; второй, третий и четвертый согнуты в кулак, кисть широкая.

11. Сближение и раздвижение первого и пятого пальцев с «вкладыванием» ладони в клавиатуру. Играть повторяющиеся ноты на одном движении вглубь клавиатуры («идя к струнам»).

Пятый палец и наружный край предплечья – почти на одной линии, как бы идущей от струны рояля по всей руке. При сужении расстояния между первым и пятым пальцами не поднимайте запястья и не сужайте основание ладони (у запястья), сохраняйте его несколько расширенным.

Боковые движения. Трель.

Упражнения, подготавливают ровное исполнение трелей и фигурации, встречающихся в аккомпанементах.

1. «Колесико». Играть одной и двумя руками на расстоянии двух октав.

Проверьте устойчивость и пружинность руки на третьем пальце; ось вращения руки проходит через предплечье и плечо от третьего пальца. Звук ми тянется все время.

Колебательные движения не преувеличиваете. Супинацию и пронацию ощущайте как бы внутри руки.

Это упражнение помогает найти правильное ощущение и внешний рисунок движения при исполнении фигурации и тремоло.

2. «Колесико» с мелодией из четырех звуков. Играть легато и стаккато в разных тональностях.

Левая рука играет от до1 в противоположном движении. Играя это упражнение, можно слегка поворачивать корпус на «стержне», помогая движениям руки.

Можно играть это упражнение двумя пальцами: 1–2, 1–3, 1–4,1 1–5, а также 2–3, 3– 4, 4–5.

3. Пятипальцевые последования в сочетании с трелями:

Играйте сначала во всех мажорных, затем минорных тональностях, меняя их хроматически.

Играть на белых и на черных клавишах на октаву и обратно – «щипком», быстро схватывая форшлаги кончиками пальцев.

4. Повороты кисти с опорой на первый и пятый пальцы (пример 20). На опорных звуках «открывайте» ладонь, расправляя ее, и слегка, поворачивая кисть в сторону опорных пальцев. Добивайтесь ровности четкости тридцать вторых.

5. В этом случае оно выполняется как «мнимое легато», но с сохранением кругового движения руки Кисть слегка поворачивайте к крайним звукам мелодии (си и ля), сохраняя ее форму, как для взятия квинты; запястье при этом не поднимайте. Стаккато играется на боковом движении. На легато каждые два соседних звука берите одним пальцем,

скользящим движением, добиваясь его непрерывности и перенося опору и вес руки с клавиши на клавишу.

Это упражнение развивает гибкость, плавность скользящих кистевых движений в горизонтальной плоскости, точность движений первого пальца и укрепляет пятый палец.

6. Боковое движение по терциям (пример 22а). Играйте вверх на октаву и обратно с небольшим поворотом в сторону пятого пальца.

Эти упражнения можно учить со «станком» на нижних звуках, на восьмые — захват клавиш на боковом движении руки (пример 22в).

В обратном движении начинайте с ноты соль (пятым пальцем). Упражнение исполняется двумя руками в параллельном движении легато и «посыпающим» стаккато. Кисть и всю руку удобно слегка поворачивать в горизонтальной плоскости к пятому пальцу и обратно. Трели играются на боковом движении.

7. Упражнение для скрытой полифонии.

Играть в разных тональностях. Левая рука начинает от до малой октавы.

Работая в медленном темпе, нижние звуки в первых тактах и верхние – во-вторых, берите сверху «размаховым» движением с открытием пальца и руки. В подвижном темпе «открытия» становятся минимальными.

8. Фигурации (пример 24а).

9. Повороты кисти (и руки) по рисунку мелодии (пример 25). Играть в разных тональностях. Движения мелкие.

10. Скачки на боковом движении в быстром темпе – сначала на одну, а затем на две октавы вверх и вниз (пример 26). Броски больше октавы также играйте боковым движением, как бы накидывая руку на верхние клавиши (в обратном движении – на нижние).

Трель играется легко, ровно. Звук до – глубокий, тянущийся. Первый палец не фиксированный, ладонь широкая

13. Упражнения «на станках» – на задержанных звуках

14. Укрепление пальцев в трелях

В следующих упражнениях трель исполняется как бы на выдохе, расслабленно.

15. Трели триолями исполняются во всех тональностях обеими руками в параллельном движении по полутонам в пределах пяти звуков и обратно.

Аппликатура: 1-2-1-2-1-2; 3-2-3-2-3-2; 3-4-3-4-3-4; 5-4-5-4-5-4 (правая рука). Левая играет от пятого пальца.

16. Играйте трель шестнадцатыми, меняя пальцы: 1-2-1-3-1-4-1-5-1-4-1-3 и т. д., много раз двумя руками в разные стороны на белых и черных клавишах.

17. Пример 30 играйте в пределах пяти нот вверх и вниз, а также по полутонам. Затем в левой руке триоли, в правой — четверти.

Играйте это упражнение и с «перелетами» через октаву по всей клавиатуре вверх и обратно (левой рукой – от до, вниз на четыре октавы и обратно). Исполняйте упражнения подвижно, ловко, сохраняя форму и собранность руки.

18. Трель двойными нотами.

Играйте во всех тональностях (пример 31). Следите за тем, чтобы первый палец был легким. Слегка поворачивайте кисть к пятому пальцу (по рисунку мелодии). Добивайтесь стройности, одновременности звучания терций. При этом не задерживайте пальцы, вовремя их снимайте и освобождайте, перенося опор на следующую терцию.

Ладонь широкая, пальцы несколько вытянуты – это позволяет легко снимать их.

Для независимости пальцев в терциях можно учить это упражнение "щелчком" или погружением в клавиатуру с растяжением ладони.

Чтобы добиться самостоятельности каждого из двух голосов, движущихся параллельно в терцию, полезно исполнять верхний и нижний голос разными приемами (играть, например, один голос легато, перенося на него всю опору, другой – «полетным» движением, легким стаккато, нон легато или повторяя по 2 раза каждый звук).

20. Тремоло На восьмых «открывайте» ладонь. Предварительно пружинящим движением всей руки проверьте опору на октаве. Каждая группа исполняется на одном «выдохе» из руки [19].

Репетиции.

В репетиционной технике необходима повышенная активность, «цепкость» пальцев. Направлением пальцевого удара является движение «к себе», под ладонь; действия пальцев напоминают «царапанье».

Обойтись без упражнений в медленном темпе здесь, по-видимому, нельзя, хотя медленный темп еще не гарантирует отчетливости звучания репетиций в быстром. Медленный темп нужен для «оттачивания» пальцевого

удара. Палец действует резким движением и после удара мгновенно уходит под ладонь, уступая место следующему пальцу.

Между ударами соседних пальцев есть промежуток, во время которого клавиша полностью поднимается (смысл этого замечания станет ясным несколько ниже). Рука, не участвуя в звукоизвлечении, тем не менее, должна непременно оставаться свободной.

При переходе к быстрому темпу чаще всего не удается сразу добиваться безотказного звучания всех нот; некоторые обычно «пропадают», не слышны. Это происходит по следующей причине: репетиции в быстром темпе исполняются с использованием двойной репетиционной механики, то есть каждый следующий звук берется до полного подъема клавиши. В медленном темпе эту особенность учесть нельзя. Поэтому к исполнению репетиций можно приспособиться лишь в быстром темпе.

Таким образом, работа над репетициями в быстром темпе представляется безусловно необходимой, упражнения же в медленном темпе нужны в основном лишь в случаях пальцевой неподготовленности.

И еще одно очень важное различие при игре репетиций в медленном и быстром темпах: если в медленном темпе рука, оставаясь свободной, все же не участвует в игре, то в быстром темпе нужно ощутить легкую вибрацию кисти.

При этом кисть по мере продвижения к 1-му пальцу в «аппликатурном периоде» (4, 3,2,1) движется кверху. Указанная аппликатура наиболее удобна. Разновидностью ее можно считать аппликатуру 3,2,1. Участие же 5-го пальца серьезно затрудняет достижение ровности и четкости.[7] Репетиции с переменной аппликатурой гораздо удобнее играть, не забирая пальцы под ладонь, а, сменяя их на одном упругом вибрационном движении руки, при котором они отходят в сторону и освобождаются, уступая место друг другу. Кисть не поднимается.

Все пальцы вибрируют одновременно, их движения незаметны и почти неощутимы.

При таком способе исполнения репетиций кончики не скользят по клавише, и репетиция получается более точной. После первого звука остальные звуки играются «рикошетом», легко, как бы сами собой.

Во время игры слегка «рессорьте» и не давайте клавише подняться до конца.

Приводимые ниже упражнения можно играть обеими руками в разные стороны.

1. Беззвучная подмена пальцев на одной клавише (подготовительное упражнение).

Переносите руку с одного пальца на другой, хорошо на них опираясь, движением в горизонтальной плоскости. Пальцы освобождайте.

2. «Идти к струне». На шестнадцатых повибрируйте на одном движении вглубь клавиатуры, «к струне», чувствуя, как клавиша «сама играет». На половинной ноте погружайтесь в клавиатуру с «вкладыванием» и расширением ладони; хорошо опирайтесь на палец. Можно исполнять репетиции одним пальцем.

3. Вибрато. Освобождая руки вибрационным движением, почувствуйте полную

«проводимость звука».

Упражнение выполняется всеми пальцами по очереди на пяти клавишах. Движение получает импульс на первую ноту, остальные семь нот играются как бы рикошетом. Следите, чтобы вес не «удерживался» в руке и полностью «проходил» в клавишу. Руки при этом не расслаблять, тонус их упругий. Плечи освобождайте полностью. Играть нужно очень близко к клавиатуре, чувствуя вибрацию как бы внутри руки. Таким приемом можно учить технически трудные места, освобождая руку на каждом звуке и ощущая подвижность пальцев.

4. Репетиция с «вкладыванием» ладони в октаву. Это упражнение помогает найти естественное положение кисти глубоко в клавиатуре с опорой в ладонь. Раздвижение косточек пясти (на широкой позиции) хорошо освобождает пальцы для последующей игры репетиций.

5. Репетиция со скачком пятого пальца на октаву Играйте это упражнение с репетициями на трех, четырех, пяти звуках соответствующей этим вариантам аппликатурой (3-2-1-5, 4- 3-2-1-5, 5-4-3-2-1-5).

6. Репетиции с различными аппликатурными комбинациями. Не меняйте положение и уровень кисти.

Пример 38 играть подвижно, лишь едва ощущаемым пронационным движением, очень близко к клавише. Кисть и остальные пальцы остаются спокойными. Каждая группа нот исполняется на одном движении к восьмой. Первый палец слегка отставлен, он как бы "вытряхивается из рукава". Запястье не поднимайте.

Этот вариант можно играть с быстрым супинационным разворотом руки наружу на последней ноте; можно также при этом «схватывать» последнюю ноту в кулак, как бы «вырывая ее с корнем». Такой быстрый и смелый супинационный разворот активно включает все звенья руки Играйте это

упражнение с переносом репетиции через октаву (на четыре октавы и обратно).

Исполняя репетиции первым пальцем с опорой задержанном звуке, вы еще лучше почувствуете отдачу вибрации по всей руке, свободу и подвижность первого пальца.

7. Репетиция от первого пальца к пятому с супинационным поворотом на последнем звуке. Шестнадцатые играть легким «похлопывающим» стаккато у самых клавиш. На пятом пальце разворот руки с открытием ладони вверх «ораторским жестом». Такой прием подчеркивает устремленность репетиции к последней ноте. На паузах полностью освобождайтесь.

8. Репетиции на ступенях гаммы. Исполняйте непрерывном вибрационным движением. Обратно играйте той же аппликатурой (2-1). Возможны различные аппликатурные варианты. Играть также от третьего, четвертого, пятого пальцев (соответственно по три, четыре, пять нот) [19].

5. Анализ результативности опыта.

Итак, теперь мы уже можем сформулировать сущность и цели упражнений.

Упражнение – процесс практического решения творческой задачи; закрепление найденного в виде навыка и гибкого применения его, как некого орудия художественного исполнения.

Цель упражнения – приспособить организм к выполнению новых для него действий и совершенствование ранее выработанных.

Осуществляется это на основе внутренней реорганизации предшествовавшего опыта, совершенствования старых, выработки новых навыков.

Кажется, сказано все. Но нет. Найденное и выработанное надо сохранять и постоянно «шлифовать» для того, чтобы техника любого вида постоянно прогрессировала и была на уровне непрерывно растущих и в процессе роста видоизменяющихся потребностей [16].

Теоретический анализ психолого-педагогической и научно-методической литературы по теме позволяет сделать следующий вывод: 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»

6. Трудоёмкость опыта.

Некоторые понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами техники признаются обычно также чистота и отчетливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен. Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Фортепианная литература ставит перед пианистом самые разнообразные требования: умение играть очень громко и очень тихо, мягко и остро, добиваться звучания легкого, «порхающего» и глубокого, гулкого;

владение всеми градациями фортепианного звука в той или иной фактуре.

Способностью быстро двигать пальцами природа одаряет иногда и мало музыкальных людей. Демонстрация скорости, силы, или выносливости не по назначению, некстати, вне достижения художественной цели никогда не доставит слушателям подлинного эстетического удовлетворения. Правда, феномен быстрой игры вызывает удивление и восхищение у большинства людей, в том числе у профессионалов. Однако если внимательно вслушаться в быстрое и бойкое, но малосодержательное исполнение, нетрудно обнаружить, что, удовлетворяя примитивным техническим требованиям, оно изобилует погрешностями более тонкого свойства [3].

Таким образом, если техника – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания. «Чем яснее то, что надо сделать, тем яснее и то, как это сделать», – говорит Генрих Густавович Нейгауз. 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 [13]. 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 и писателя, и художника, и композитора, и актера, и пианиста [13]

7. Адресность опыта.

Обобщение опыта направлено в помощь педагогам в классе фортепиано.

Список литературы:

1. Бирмак А. О художественной технике пианиста. / А. О. Бирмак. – М.; «Музыка» 1973. -139 с.

2. Гинсбург Л. О работе над музыкальным произведением. / О. Гинсбург – М.: – «Музыка»1981. – 143 с.

3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. / И.Гофман – М.; Классика – XXI, 2002. – 244 с.

4. Коган Г.М. У врат мастерства. / Г.М. Коган Г.М. – М.: «Музыка» 1977. – 60с.

5. Лонг М. Французская школа фортепиано. // Выдающиеся пианисты педагоги о фортепианном искусстве. / М. Лонг. М.: «Музыка» 1966. – 208с.

6. Леймер К. Современная фортепианная игра. // Выдающиеся пианисты педагоги о фортепианном искусстве. / К.Леймер. 168 М.: «Музыка» 1966. – 168с.

7. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. / Е. Либерман. – М.; Классика – XXI, 2002. – 84 с.

8. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. / Н. Любомудрова – М.: «Музыка», 1982. – 143 с.

9. Мазель В. Музыкант и его руки: Физиалогическая природа и формирование двигательной системы. / В. Мазель. – СПб.: Композитор (СПб), 2002. – 180 с.

10. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано. / К.А. Мартинсен – М.:Классика-XXI,2003. – 120 с.

11. Мострас К. Г. Система домашних заданий скрипача. / К. Г. Мострас М.: «Музыка». 1956, – 195с.

12. Музыкальный энциклопедический словарь. / Под. ред. Г.В. Келдыш – М.; «Музыка», 1990. -302с.

13. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия,1990. – 672 с.

14. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. / Г. Г. Нейгауз – М.; «Музыка», 1967-302с.

15. Николаев Л. Из бесед с учениками. // Выдающиеся пианисты педагоги о фортепианном искусстве. / Л. Николаев- М.: «Музыка» 1966. – 111с.

16. Савшинский С.И. Пианист и его работа. / С. И. Савшинский – М.; Классика – XXI, 2002. – 244 с.

17. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. / С. И. Савшинский – М.Классика – XX1,2004. – 192с.

18. Стоянов А. Некоторые проблемы музыкальной педагогики в связи с обучением игры на фортепиано. // Выдающиеся пианисты педагоги о фортепианном искусстве. / А.Стоянов. – М.: «Музыка» 1966.-237 с.

19. Фейгин М. Индивидуальность ученика и искусство педагога. / Фейгин М. – М.: «Музыка» 1975. – 112 с.

20. Шмидт-Шкловская А. А. О воспитании пианистических навыков. / А.Шмидт-Шкловская. – М.; Классика XX1

21. Щапов А. П. Некоторые вопросы фортепианной техники. / А. П. Щапов – М.; «Музыка», 1968/. – 248с.

22. Щапов А. П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище. / А. П. Щапов