

### **«Развитие технических навыков учащихся в классе фортепиано»**

Обладать виртуозным игровым аппаратом, решать быстро и эффективно технические проблемы – желание каждого пианиста. С точки зрения большинства обучающихся музыке, техника – это скорость, точность и беглость пальцев. Однако, техника понятие неизмеримо более объемное. Оно включает в себя все, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Есть техника в широком (в плане эстетическом) и в узком (ремесленном) смысле слова. В узком смысле – это все то, что характеризуется словами: ловко, четко, с блеском, без видимого напряжения и т.д. Техника музыканта – исполнителя в широком, эстетическом понимании – это умение художника материализовать задуманное в звуках, выразить то, что он хочет выразить.

Говоря о фортепианной игре, необходимо выделить понятия «техническое мастерство» и «виртуозность». Эти понятия близки, во многом пересекаются, однако, далеко не идентичны. Можно быть мастером в исполнительском искусстве, не будучи виртуозом, как можно быть ярким виртуозом, не имея права называться настоящим мастером. Когда говорят «виртуозность», то имеют в виду обычно скорость, искрометность, ошеломляющие пассажи, общую бравурность исполнительской манеры. Под мастерством подразумевается иное: способность воссоздать на клавиатуре инструмента те звуковые образы, которые теснятся в представлении художника. Если музыкальный замысел отсутствует, техническая работа пианиста напоминает рисунок художника, выполненный вслепую. Однако с другой стороны, техническая работа помогает глубже понять изучаемое произведение, уточняет первоначальное представление о нем. Таким образом, можно сделать вывод: от понимания музыки к технической работе, а затем в процессе технической работы – к более высокому пониманию музыки. Стремление к выразительному исполнению – движущая сила технического развития.

Без сознательного и целенаправленного развития техники невозможно достигнуть каких-либо практических результатов в искусстве игры на фортепиано. Ф. Бузони утверждал, что чем больше профессионально-технических средств имеет в своем распоряжении художник, тем большее найдет он им применение. В тоже время нельзя не предостеречь учащихся от чрезмерного увлечения развитием техницизма. Случается, при этом приходят к результатам, прямо противоположным тем, которые были бы желательны. «Существует техника, которая освобождает, и техника, которая подавляет артистическое «я»... - писал в книге «Фортепианная игра» И.Гофман. – Совсем не трудно накопить технику, которая будет почти бесполезной». Применение малоэффективных способов технической работы также наносят большой вред музыканту. Они не только утомляют пианиста, но и негативно влияют на формирование его мышления. Постоянная борьба с двигательными трудностями заслоняет задачи художественные, ущемляет творческое развитие. Отрицательно отражается на музыканте и недооценка технического воспитания. Невозможность материализовать задуманное в звуках инструмента не только уносит от пианиста счастье творческих исканий, желанных творческих итогов, но и лишает художественное мышление живительных соков реального звучания, что неизбежно обедняет его, парализует фантазию и творческую волю. Поэтому вполне закономерен и оправдан принцип, лежащий в основе современного обучения музыкантов, «единство художественного и технического развития при ведущем художественном».

# Схема формирования художественной техники

## музыкальное мышление

слуховая сфера, отражающая содержание музыкального произведения

физические качества (гибкость, сила, выносливость)

## координация

построение рациональных исполнительских движений (подчинение движений музыкально-художественным представлениям)

построение двигательных исполнительских движений

## Художественная техника

(система психомоторных навыков, регулируемых слуховой сферой)

Основным методом работы над пианистической техникой является метод повторения. Он составляет фундамент всей работы пианиста, в том числе и технической. Вместе с тем степень эффективности проведения работы, с целью воспитания беглости, зависит от выполнения целого ряда условий.

Первое условие – отбор материала. Это может быть упражнение, пример пассажа из произведения, различные модификации технически сложных мест, встречающихся в произведении и т.д. Инструктивные этюды, конечно, представляют полезный материал для работы, но скорее, для комплексного развития двигательного-координационных и физических качеств. Однако достижение максимальной скорости в них часто затруднено различными техническими сложностями. Максимальную скорость значительно легче показать в игре специально подобранных упражнений. Упражнения должны быть достаточно просты в координационном отношении, удобны для исполнения, то есть представлять благодатный материал для проявления скоростных качеств. Другим критерием служит объем упражнений. Они должны быть небольшими, позволяющими максимально сконцентрироваться на скорости их исполнения. Работа над упражнениями позволяет сосредоточить все внимание на ритмической стороне игры, правильных ощущениях и движениях, качестве звука и туше. Поэтому изучение упражнений с точки зрения технической подготовки, намного рациональнее, чем поверхностное проигрывание этюдов.

Второе условие касается способа выполнения скоростного задания. Осваивая упражнения, пианист должен позаботиться о том, чтобы подобрать наиболее перспективные движения, которые будут соответствовать особенностям двигательного аппарата музыканта. В противном случае, усилия пианиста будут расходоваться не на проявления высших скоростных способностей, а на исправления технических дефектов.

Третье условие: продолжительность упражнений должна быть такой, чтобы к концу выполнения, скорость не снижалась вследствие утомления. При физически слабом игровом аппарате утомление может наступить настолько быстро, что поставит под угрозу эффективность тренировки скоростных качеств в целом. Понятно, что в этом случае их отработке должно предшествовать воспитание силы и выносливости игрового аппарата. Это – одна сторона дела, есть и другая.

Всем обучающимся игре на фортепиано знаком термин «забалтывание». Существует точка зрения, согласно которой «забалтывание» - прямой результат неумелого использования быстрых темпов в процессе разучивания музыкального материала. И. Гофман дает следующее объяснение: «При быстрых повторениях сложных фигур мелкие ошибки, промахи и недостатки ускользают от нашего внимания. Чем больше быстрых повторений мы проделываем, тем обширнее становится количество этих пятнышек, что в конце концов неизбежно приводит к полному искажению звуковой картины. Но это еще не самое худшее. Поскольку при каждом повторении мы совершаем, по всей вероятности, не одни и те же мелкие ошибки, звуковая картина делается смутной, туманной. Нервные импульсы, заставляющие пальцы действовать, становятся с начала не решительными, затем начинают более и более ослабевать, пока не прекратятся вовсе, и тогда пальцы – «прилипают». Для борьбы с таким явлением как «забалтывание», доставляющим много хлопот начинающим пианистам и их учителям, Гофман рекомендует вернуться к работе в медленном темпе. Играть не удающееся место ясно, аккуратно, упорно продолжая в этом духе до тех пор, пока количество правильных повторений не окажется достаточным. Такого рода занятия не следует рассматривать как механическое упражнение, так как они предназначены для восстановления нарушенного умственного представления. Необходимо добиться того, чтобы мысленная картина стала отчетливой; пальцы должны и будут ей повиноваться.

Медленный темп – это необходимый компонент работы пианиста, налаживание целесообразных удобных игровых движений, точная постановка каждого пальца на требуемую клавишу, в конечном итоге выработка основных технических умений и навыков. В связи с вышесказанным возникает вопрос: насколько медленным должен быть темп? Темп должен быть таким, чтобы у играющего постоянно сохранялось ощущение, что каждый палец попадает точно на требуемую клавишу, встает на нее прочно и уверенно, не задев никакую другую. Э. Гилельс писал: «Весь процесс выучивания вещи проходит в виде крепкой медленной игры. Тут просто хочешь играть медленно, чтобы посмотреть, проследить, как протекают движения рук, найти, например, правильное положение при скачках и других технических задачах».

Разговор до сих пор шел об игре учащегося в медленном темпе. Как же следует переходить в работе от медленной игры к быстрой игре? Существует, так называемый метод, переменного упражнения. Его суть заключается в варьировании скорости и ускорении по заданной программе в специально созданных условиях. Эти упражнения преследуют цель не только повысить беглость, но и воспитать управляемость игры, что составляет важнейшее качество художественной техники. При подготовке к исполнению данного упражнения намечаются фрагменты, которые исполняются с максимальной скоростью, места, которые будут играть с более низкой скоростью, точки, откуда будут начинаться ускорения, где будет усиление звучности и т. д. После достижения определенной уверенности в исполнении, задание видоизменяется. С помощью этого метода создаются предпосылки для высокоскоростного и в тоже время гибкого исполнения виртуозных пассажей в произведениях.

Если, несмотря на упорную работу, скорость игры упражнения повысить не удастся, то тогда полезно изменить объем задания. Из длинного упражнения или пассажа вычленивается небольшой фрагмент. Освоив упражнение по частям, затем можно их объединить. Также используется в тренировке пианиста способ «игры с остановками». Пассаж разбивается на ряд отрезков. После игры первого фрагмента делается небольшая остановка, затем также быстро играет следующий фрагмент и т. д. Постепенно количество остановок уменьшается. Остановки полезно делать как на метрически сильных, так и слабых долях. Итак, к быстрому темпу можно прийти по-разному. Быстрая игра – необходимость, не следует уклоняться от нее. Не тренируя пальцевой аппарат в условиях высоких исполнительских скоростей, техники учащегося не развить. В то же время нужно помнить: все помарки, неточности, технические дефекты, допущенные учащимся при быстрой игре, должны быть ликвидированы в медленных темпах.

Для интенсификации деятельности учащихся, педагог должен активно воздействовать на слуховую сферу и формировать у учеников представление о звучности исполнения данного упражнения. Ибо в звуке, и прежде всего в нем, находит выражение художественное начало. Красочная сторона техники пианиста должна воспитываться при любых обстоятельствах – работает ли этот пианист над этюдом, упражнением, гаммой.

Работа над красочной стороной фортепианной техники имеет один непререкаемый «аспект» - формирование у начинающего пианиста навыка совершенно ровной игры. Учащийся должен уметь играть достаточно продолжительные фрагменты музыки абсолютно ровным звуком. Постепенный подъем крещендо, как и постепенный спад громкости на диминуэндо, предполагает идеально выровненную звуковую основу. В интересах решения данной проблемы никогда не следует, намечая аппликатуру учащемуся, заменять слабые пальцы сильными; не следует давать «поблажки» 4-му и 5-му пальцам. Полезны также специальные упражнения для слабых пальцев, например, трели для 3-4-5 пальцев.

В процессе воспитания скоростных качеств пианиста подстерегает опасность возникновения скоростного барьера. Стабилизация скорости – главная причина, мешающая её повышению. Особо велика эта опасность в том случае, когда отрабатывается скорость исполнения какого-либо

пассажа из произведения. Главное средство борьбы с этим негативным явлением – не допускать его появления. Применяя метод переменного упражнения, при котором варьируются различные скоростные и силовые режимы, можно наращивать беглость, избегая её стабилизации. Если отрабатывается скорость исполнения конкретного пассажа, то пианист должен позаботиться о конструировании на его основе различных технических вариантов.

Описанные выше условия, методы и приёмы воспитания беглости носят достаточно универсальный характер. Они могут быть полезны и в повышении скоростных качеств пианиста на материале различных упражнений, и в достижении необходимой скорости исполнения. Разучивание этюдов, а также проводимая на их основе тренировка обязательно должны опираться на закономерности воспитания физических качеств игрового аппарата. В технической работе пианиста очень важно определить причину того или иного двигательного затруднения. При техническом тренаже пианиста мощные волевые усилия направляются на деятельность сравнительно слабых мышц. На этом фоне очень легко может возникнуть перенапряжение, которое может привести к серьезным последствиям, вплоть до профессиональных заболеваний. В технической работе, развивающей физические качества, в том числе и быстроту, присутствуют две крайности: мало усилий – результативность будет минимальной, много усилий – значительно увеличивается опасность перенапряжений. Найти разумную грань – одна из главных задач в технической работе пианиста.

Развитие беглости, вместе с другими физическими качествами игрового аппарата, должны составлять специально организованную, систематически проводимую техническую работу. Именно она служит фундаментом технического мастерства, на который будет опираться множество музыкально – исполнительских навыков, с помощью которых пианист воплощает художественные намерения.

### Список литературы

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1978.
2. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству. Вып. 2. М., 1973.
3. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика – XXI, 2003.
4. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1982.
5. Перельман Н. В классе рояля. Л., 1981.
6. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М., 1965.
7. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М.: Просвещение, 1984.