

ВСЕРОССИЙСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ, 2014 ГОД

Методика и педагогическая практика

Чернякова Людмила Петровна

Муниципальное бюджетное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Детская школа искусств г. Полярные Зори» Мурманской области, город Полярные Зори

МЕТОДИЧЕСКИЙ ДОКЛАД ПО ТЕМЕ «РАБОТА НАД ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКОЙ»

Современная методика работы над фортепианной техникой сформировалась в результате длительного исторического развития. Подход к технике и приёмы игры существенно менялись в зависимости от тех задач, которые ставились перед пианистами, развивающейся фортепианной музыкой.

1. Работа над техникой в общем процессе занятий пианиста.

Когда говорят о фортепианной технике, то имеют в виду 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 понимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости в фортепианной игре; необходимыми свойствами техники признаётся также чистота и отчётливость исполнения. Однако такой взгляд крайне ограничен.

Техника – понятие неизмеримо более широкое. Оно включает в себя всё, 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 лёгкого, «порхающего» и глубокого, гулкового; владение всеми



градациями фортепианного звука в той или иной фактуре... Способностью быстро двигать пальцами природа одаряет иногда и мало музыкальных людей.

Демонстрация скорости или силы, или выносливости, применяющихся не по назначению, некстати, не выявляющих содержания музыки, её красоты, а заменяющих её собою, никогда не доставят слушателям подлинного эстетического удовлетворения. Правда, феномен быстрой игры вызывает удивление и восхищение у большинства людей, в том числе у профессионалов. Однако если внимательно вслушиваться в быстрое и бойкое, но малосодержательное исполнение, трудно обнаружить, что удовлетворяя примитивным техническим требованиям, оно изобилует погрешностями более тонкого свойства.

Таким образом, если техника – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием этого содержания.

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. Контуры исполнительского замысла уже с самого начала указывают главное управление технической работы. Как бы далеко от музыки не 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 побеждёнными, 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 актёра, и пианиста. Не надо думать, однако, что повседневная техническая работа никак не влияет на исполнительский замысел. Она со своей стороны помогает глубже понять изучаемое произведение, конкретизирует, улучшает, уточняет первоначальное представление о нём.

Соотношение музыкальных и технических задач в работе пианиста, их последовательность можно сформулировать таким образом: от понимания музыки к технической работе, а затем в процессе технической работы – к более высокому пониманию музыки.

В тех случаях, когда изучаемая пьеса «выходит», эти две, так ясно различаемые вначале, стороны работы пианиста сливаются в единый исполнительский процесс.

2. Фундамент техники пианиста.

Фундаментом современной техники, так называемый контакт с клавиатурой. Под контактом с клавиатурой следует понимать ощущение непрерывной связи свободно управляемой руки через конец пальца с клавишей. Иначе говоря, это умение направлять вес руки в клавишу, умение пользоваться при звукоизвлечении весом свободной руки.

Нужно уяснить себе, однако, что свобода рук пианиста ничего общего не имеет с расхлябанностью, распущенностью. Это не висящая, безвольная плеть, а отлично организованная живая машина, ловкая, быстрая, точная. Руки пианиста работают во время игры. Эта работа, как и всякая другая, не может совершаться без необходимого напряжения. 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. В кантлене он будет одним, в гаммообразном



пассаже – другим, в аккордах – третьим. В техническом отношении различные художественно – звуковые задачи, стоящие перед пианистом, осуществляются путём изменения взаимодействия веса руки и активности составляющих её частей (пальцев, кисти, предплечья и плеча). Видоизменение этого взаимодействия и составляет многообразие приёмов фортепианной игры. Сейчас же остановимся на воспитании основного игрового ощущения – ощущения опоры на клавиатуру, контакта с клавиатурой (в его характерном и в то же время несколько отвлечённом виде).

Именно этой задаче посвящены общепринятые в фортепианной педагогике первоначальные упражнения *non legato* и стремление с самого начала добиться певучести звучания, что невозможно без опоры на клавиатуру.

Многие педагоги музыкальных школ и в последующей работе уделяют этому вопросу большое внимание, правда, не всегда успешно. Так что в училищах и вузах встречаются ученики, игра которых полностью или частично лишена контакта с клавиатурой. Когда смотришь на игру таких студентов, то, кажется, что какая – то неведомая сила оттягивает их руки от инструмента. И лишь одинокие, изолированные от руки пальца вопреки этой силе извлекают слабые неровные, к тому же порой жёсткие звуки. В училищах и даже в вузах нередко приходится возвращаться к этому вопросу, и как говорили в старину «ставить» руки заново. Каждый педагог должен, поэтому, прежде всего, обратить внимание на то, правильно ли налажены первоначальные двигательные ощущения учеников, пришедших в его класс.

Причины отсутствия контакта с клавиатурой могут быть разные. Это может быть следствием неумения педагога или его невнимания к данному вопросу (к сожалению, такие случаи ещё встречаются). Нередко бывает и так, что ребёнок, живой и подвижный, садясь за рояль, превращается (вопреки стремлению своего учителя) в манекен. Не умея пользоваться при звукоизвлечении весом руки и ощущая слабость своих ещё неокрепших пальцев,



он старается преодолеть её, сжимая руку. Ему кажется, что от этого рука станет сильнее. Чем сложнее пьесы, разучиваемые им, чем больше звука они требуют, тем сильнее он зажимается, попадая, таким образом, в порочный круг и «приспосабливаться» к неправильной игре.

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 энергии. Роль руки в упражнениях сводится к минимуму, что грозит потерей контакта с клавиатурой. Отказаться от пальцевого тренажа не представляется возможным.

Следовательно, играющему на рояле должны научиться сочетать активный пальцевой удар с опорой пианистической свободной руки на клавиатуру.

Овладение этим сочетанием не всегда проходит легко и безболезненно. Здесь необходимы педагогическое умение и настойчивость. Если же в игре ученика обнаруживается отсутствие контакта с клавиатурой, работу по его налаживанию следует начинать немедленно.

Пути здесь возможны разные. Ниже в настоящем пособии предлагается целый ряд взаимосвязанных упражнений, которые следует играть в одном занятии (на уроке или дома). Такие упражнения целесообразно вести на разном музыкальном материале. Лучше всего использовать быстрые одноголосные последовательности, мелодии кантиленного характера и аккорды. Порядок упражнений может варьироваться в зависимости от индивидуальных качеств ученика.

Прежде чем перейти к рассмотрению предлагаемых упражнений, необходимо напомнить одно принципиально важное условие любых



фортепианных упражнений: слуховое внимание играющего никогда не должно быть исключено, индифферентно.

Как уже подчёркивалось, звуковой результат – высший критерий правильности пианистического приёма. Для овладения первоначальным контурным очертанием приёма очень важен также зрительный контроль. Однако виртуозная шлифовка его, приспособление к конкретному художественному заданию – функция слуха.

Обычно хорошее звучание неразрывно связано с умело выполненным приёмом, что даёт играющему мышечное ощущение удобства лёгкости. Существование одного без другого возможно лишь в виде редких исключений и крайне недолговечно.

Упражнения для выработки контакта с клавиатурой.

Предлагаемые ниже упражнения не ставят сколько-нибудь сложных музыкально – звуковых задач, но и здесь слуховой контроль должен быть начеку.

Упражнение первое.

Этюд либо пассаж из пьесы играют одной рукой. Темп очень медленный ($\text{♩} = 40 - 46$).



Каждый звук берётся следующим образом: до нажатия клавиши палец соприкасается с ней; кисть в это время опущена (чуть ниже клавиатуры: у пианистов положение кисти (высокое, низкое) принято считать по отношению к клавиатуре, а не к предплечью. «Низкая кисть» - кистевой сустав ниже клавиатуры; «высокая» - выше); плечо свободно висит вдоль корпуса.



Взятие звука производится путём энергичного, короткого толчка всей руки от плечевого сустава: кисть идёт вверх; палец, выдерживающий в момент толчка большую нагрузку, не произведя видимого самостоятельного движения, тем не менее, как бы «хватает» клавишу.

Последнее обстоятельство обеспечивает получение звука определённого, даже твёрдого, но лишённого неприятной резкости. Слух обязан следить за этим. Затем рука быстро принимает первоначальное положение, готовясь к взятию следующего звука.

Упражнение можно играть *legato* и *non legato*. Начинать следует с игры *legato*. Прodelывать это нужно очень внимательно. При таком, подобном «рычагу», приёме звукоизвлечения невозможно зажать руку (в предплечье, например). Вместе с тем ученик должен почувствовать: вся рука как бы «входит» в клавишу. На этом упражнении рука приучается всей своей массой опираться на пальцы. Образуется контакт с клавиатурой в своём простейшем, примитивном ещё виде. В этом смысл упражнения. При известном внимании овладеть им нетрудно. Другая, попутная сторона приёма заключается в том, что при быстром толчке руки пальцы выдерживают большую нагрузку, что ведёт к их укреплению.

Упражнение второе.

Тот же этюд или пассаж играются по-прежнему отдельно каждой руке. Темп становится подвижнее ($\text{♩} = 46 - 56$). Суть упражнения состоит в том, что небольшая группа звуков (четыре – пять) берётся единым движением руки. Рука опирается уже не на каждый палец в отдельности, а на всю группу суммарно:



Началом упражнения ученик должен сосредоточиться, некоторое время не играя. Упражнение начинается с небольшого пластичного взмаха, который необходим для приобретения «инерции» движения. Взмах, погружение рук в клавиатуру на несколько звуков, снятие – всё это учащийся должен ощутить, как единый процесс предварительно подготовленного в сознании пианистического действия.

Пальцы при этом играют так же, как в первом упражнении – без подъёма. Самостоятельность их «сосредоточена» в кончиках, в действиях последней фаланги.

Опора руки на пальцы (не на кисть!) значительна, хотя и меньше, чем в первом упражнении; звук мягче, а legato становится подлиннее. Этот приём в своём простейшем виде (взятие – снятие) общераспространён при работе с начинающими:



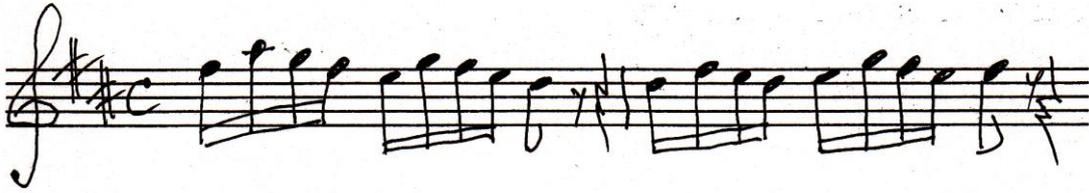
Упражнение третье.

Те же самые, следующие одна за другой группы нот играют в быстром темпе ($\text{♩} = 96$ и ещё подвижнее). Упражнение выполняется так же как предыдущее группа звуков, берётся на одном движении руки. Отличие от второго упражнения заключается в степени погружения руки в клавиатуру: чем быстрее темп, тем меньше «включаемый» вес (в художественных произведениях «включаемый» вес зависит не только от темпа, но и от звукового замысла).

В отличие от медленного, в быстром темпе пальцы приобретают видимую самостоятельность движения (от запястья). Каждому, вероятно, приходилось «барабанить» пальцами по столу. Именно так, легко без усилий играют пальцы в этом упражнении. Однако ощущение облегчённой опоры на клавиатуру необходимо сохранить.



По мере овладения вторым и третьим упражнениями количество звуков в группе увеличивается:



Такая работа приводит, как правило, к хорошим результатам: учащиеся овладевают навыком игры всей рукой; их отношение к роялю становится естественным, непринуждённым; звучание пассажей приобретает полноту, утомляемость исчезает.

Очень важно правильно подобрать музыкальный материал для занятий. Поставленной цели лучше всего соответствуют отдельные недлинные пассажи, а также построения, состоящие из ряда сходных звеньев. Можно рекомендовать этюды Черни (op. 740) № 37 (d – moll), 47 (Ges – dur), 31 (a – moll), Клементи № 7 (A – dur).

Как уже говорилось, умение играть всей рукой (контакт с клавиатурой) воспитывается не только на подобных этюдах, но и одновременно и на пьесах кантиленного и аккордного склада.

В разбираемом аспекте работа над кантиленой особенно полезна: выразительная Мелодия вызывает естественное эмоциональное стремление «петь» на рояле. Сочетание такого стремления с рациональным отношением к способу игры (приёму) обычно даёт наилучшие результаты.

Усвоение нужного ощущения контакта с клавиатурой легче всего достигается при одновременной работе над всеми разделами техники: быстрыми одноголосными последовательностями, кантиленой и аккордами. Так, например, техника кантилены, всегда связанная с нюансировкой, чрезвычайно способствует усвоению приёма взятия группы звуков на едином движении руки в пассажах. Если мыслить пассажи мелодически, то легче найти упомянутые



центры интонационно – динамических и физических нажимов. Овладение навыком охвата группы звуков единым движением руки очень важно для всех учащихся на фортепиано. Потому приведём ещё одну, очень удачную его характеристику: «Нанизывание пальцевых ударов на стержень более крупных движений» - так говорил о приёме С.Е. Фейнберг в книге «Пианизм как искусство».

Не следует бояться какое – то возможно даже длительное время посвятить налаживанию контакта с клавиатурой, рассматривая эту работу как главную задачу определённого этапа обучения (речь идёт, конечно, о тех учащихся, которые по каким – то причинам не владеют этим навыком).

Контакт с клавиатурой и активность пальцев.

Ранее указывалось на опасность потери контакта с клавиатурой вследствие усиленной работы по укреплению пальцев. Как же избежать этой опасности?

По существу, это не так уж сложно. Надо понять только, что высокий подъём пальцев, сильный удар необходимы в подготовительных упражнениях, имеющих своей целью активизацию пальцев. Играть так целесообразно только в медленном 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.

Следовательно, поупражнявшись так, как было рекомендовано выше, нужно сразу же переходить к игре без подъёма пальцев и с включением веса руки (см. упражнения 2, 3). Таким образом, два вида упражнений – медленные с высоким подъёмом пальцев и более подвижные без подъёма или экономным подъёмом – являются противовесом один другому.

Время, которое учащиеся посвящают работе над этюдом (или технической пьесой), нужно, как правило, соответственно делить: какое – то время учить медленно и крепко, с точками; затем – подвижнее, экономными движениями



пальцев. Вторую часть работы следует начинать с небольшого темпа, а затем, если текст выучен, переходить к подвижным и, в дальнейшем, к быстрым темпам.

Работу в быстром темпе не следует путать с преждевременной игрой в быстром темпе. Последняя часто приводит к «забалтыванию», работа – никогда, так как ведётся над большими отрывками, под неослабным слуховым контролем. Работающий внимателен. Он слушает, как звучит отрывок. Повторяет, когда, что – то кажется ему неудовлетворительным. Слух требует от рук хорошей игры.

Таким образом, учить в быстром темпе отдельные отрывки нужно, «шпарить» целиком – нельзя.

Соотношение количества времени упражнений в медленном темпе (с высоким подъёмом пальцев) и в подвижных темпах (без подъёма или с экономным подъёмом) индивидуально. Точных рецептов тут, быть может. Важно, чтобы учащийся ощутил полезность сочетания двух названных способов. Результатом таких занятий должно быть утверждение естественной, свободной манеры игры, органичной частью которой является активный, но экономный пальцевой удар.

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

Заключение.

Перед молодыми педагогами в самом начале пути неизбежно встанет сложная задача выработки собственного стиля работы с учениками, способности, подготовленность, своеобразие которых многое могут подсказать добросовестному, ищущему учителю. Следует сказать, что опытные пианисты – педагоги по-разному проявляют себя в работе с учениками над техникой.

Так, Л. В. Николаев активно вмешивался в двигательный процесс своих учеников, постоянно помогал, «возился» с ними, показывал, как надо работать над преодолением тех или иных трудностей.

Г. Г. Нейгауз работал над техникой не столь заметно. В своей педагогике он умел музыкально – художественные задачи (ведущие для него) объединить, слить воедино с техникой игры. Само понятие «техника» органично сливалось для Нейгауза с искусством, с искусностью вообще («технэ – искусство», - говорил он). В производственно-двигательные подробности игры своих учеников он вникал эпизодически; обычно это бывало тогда, когда в развитии кого – либо из них возникал кризис, проблема, «узел».

Таким образом, главным фактором становления педагога является его непреходящая музыкальная требовательность, слышание конкретных недостатков ученической игры, стремление найти пути их преодоления. Постоянная педагогическая требовательность подводит учителя к вершинам педагогического мастерства, а ученика – к умению самостоятельно обдумывать, ставить и разрешать технические проблемы.

В заключение хочется подчеркнуть две плодотворные педагогические установки: в технической работе должен господствовать принцип упрощения, облегчения трудности. Обратный принцип возможен лишь в порядке исключения. И второе: учитель должен верить в достижимость хороших и отличных результатов в развитии своих воспитанников, обладать своего рода педагогическим оптимизмом. Не всякому дано играть «Блуждающие огни» Листа, на всякий музыкальный человек может добиться уровня мастерства, достаточного для воплощения художественных достоинств значительной части фортепианного репертуара. Воспитание технической законченности у будущих профессионалов – вот задача, которую необходимо ставить и уметь разрешать.

Список литературы

Е. Либерман «Работа над фортепианной техникой».

