Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования «Детская школа искусств № 7» города Смоленска

Методическая работа
«Техника и различные приемы фортепианной игры»

Преподавателя фортепианного отделения
Мусаиловой Нарины Николаевны

2019

Оглавление

Введение 4

Раздел 1.Понятие «техника» и различные приёмы фортепианной игры 5

Раздел 2. Возможности ускорения работы над техникой 11

Заключение 14

Список литературы 15

Введение

Ни один профессиональный музыкант – исполнитель не может обойтись без глубокого и всестороннего знания секретов своего мастерства. Поэтому культура работы над фортепианной техникой, соображения и рекомендации, всё, что является «кухней» исполнительского процесса, относятся к наиболее важным вопросам методики обучения игре на фортепиано.

Есть много различных технических советов, описаний способов работы. Но наивысшим критерием правильности фортепианного приёма является звуковой результат. Слуховое внимание должно всегда контролировать технические действия пианиста. Вторым же по значению можно назвать зрительный контроль. Современная методика работы над фортепианной техникой сформировалась в результате длительного исторического развития. Техника и приёмы игры менялись в зависимости от задач, поставленных пианистами развивающейся фортепианной музыки.

Новые возможности пианизма открывали великие композиторы, являющиеся и крупнейшими пианистами. Бетховен и Шопен, Лист и Брамс, Скрябин и Прокофьев каждый по своему находившие ранее скрытые возможности инструмента. А перед пианистами вставали всё новые и новые проблемы в техническом плане.

В первой половине 19в. Методы технического воспитания основывались на механическом развитии пальцев, но эта методика столкнулась с неразрешимыми проблемами. И начались поиски нового.

В наше время существует немало книг выдающихся пианистов – педагогов (Г.Г.Нейгауз, С.Е. Фейнберг, Я.И. Мильштейн и др.). Знакомство с этими методическими исследованиями позволяет нам осознать, насколько глубоко изучена и освещена область техники в фортепианной педагогике. Фортепианно-исполнительское искусство достигло высокой стадии развития. Однако , проблема развития техники учащихся до сих пор актуальна.

Раздел 1.Понятие «техника» и различные приёмы фортепианной игры

Начиная разговор о совершенствовании фортепианной техники следует, прежде всего разобраться в самом понятие «техника». Техника – это умение владеть всеми средствами выразительности, это ремесло, которое необходимо развивать и совершенствовать. Техника – не сводится к быстроте, силе и выносливости пальцев.

Техническое мастерство – это краеугольный камень в профессии пианиста. К беглости пальцев, ловкости рук и силе следует добавить такие качества как:

1.Правильная посадка

2.Постановка и свобода рук

3. Владение разнообразными приёмами игры гамм, аккордов, арпеджио, двойных нот, динамики, агогики, артикуляции

И наконец, это ритм, владение звуком и умение педализировать. Пианистическое развитие тесно связано с музыкальным развитием. Хочется привести слова Мильштейна (выдающегося пианиста – педагога)… «Фортепианная техника по преимуществу есть техника художественного выражения».

А теперь разберёмся по пунктам глубже.

1.Одним из главных значений для успешной работы является посадка за инструментом. Мы все знаем, что сиденье стула делится на три части, и необходимо научить ребёнка садится на его крайнюю треть. Это даст возможность распределить вес всего тела на три точки опоры. Одна точка попадает на сиденье стула. Другая через пятки на пол (это даст в дальнейшее возможность свободно педализировать). Третье через кончики пальцев на клавиши. Выбирая высоту сиденья необходимо следить за тем, чтобы локти оказались на уровне клавиатуры не выше и не ниже. Это обеспечит хорошую

опору и даст возможность лучше ощущать дно клавиши кончиками пальцев, т.е. вес руки будет доходить до дна клавиши.

Большое значение имеет расстояние между туловищем и клавиатурой. Оно должно быть таким, чтобы можно было свободно перемещать руки влево и вправо по всей клавиатуре. Чем длиннее руки, тем дальше следует садиться от инструмента.

Ещё одна ошибка, часто встречающаяся у учащихся – это прижатые локти к корпусу. Прижимая локти, у учащегося начинают подниматься плечи, и аппарат начинает зажиматься. Отодвину локти необходимо следить за тем, чтобы кисти рук не прогибались и не поднимались. Помочь в этой ситуации ученику можно предложив следующее упражнение: положить руки на клавиатуру вышеописанным способом (можно беззвучно), затем постепенно поднимать их над клавиатурой не меняя положения, и удержав их на определённой высоте некоторое время, медленно, постепенно, не давая рукам шлёпнуться на клавиатуру опускать их вниз в исходное положение. Таким способом разрабатываются плечевые мышцы, благодаря которым осуществляется движение рук. Это упражнение необходимо повторять несколько раз и только в медленном темпе.

Следующая ситуация на чём хотелось остановиться - это положение пальцев. Самое естественное и непринужденное положение пальцев выражено в известной формуле Шопена:

Для правой руки (ми - фа диез – соль-диез – ля диез – си диез)

Для левой руки (до – си бемоль – ля бемоль – соль бемоль – фа)

В этой позиции 2 – 3 – 4 пальцы попадают на чёрные клавиши, а 1 и 5 (более короткие) на белые. Таким образом, рука принимает форму с полураскрытыми и чуть согнутыми пальцами. Однако встречаются такие произведения, где есть необходимость играть более вертикальными или наоборот более плоскими.

Постановка рук по формуле Шопена, одинаково удобна для исполнения пассажей и аккордов. Можно поиграть это упражнение разными

видами штрихов, а одновременно всеми пальцами правой, затем левой руки взять все клавиши цепким, как бы хватающим движением кончиков пальцев. Стараясь удержать клавиши, при этом чувствуя вес руки в каждом пальце.

Ещё один совет: класть руки на колени, а затем в форме образовавшегося свода переносить на клавиатуру. В дальнейшем этот принцип даст возможность пальцам принимать точную форму определённого аккорда, от названного звука, с последующим переносом на клавиатуру; аккорд будет звучать качественно, все звуки одновременно.

Например: Для Д7 от ноты (до) требуется одна форма, а от (ре) – совершенно другая. Умение готовить форму аккорда обеспечивает одновременное звучание всего аккорда.

Ещё одна трудность, как чисто и точно брать 5-м пальцем левой руки басовые звуки. Для этого необходимо таким же образом готовить форму, но в данном случае готовить форму октавы или септимы. Т.е. широкий интервал. Раскрытой ладонью гораздо легче попадать на нужную клавишу. Точное попадание 5- пальцем на нужную клавишу, особенно чёрную, напоминает приёмы канатоходца.

Следующее о чём мне хотелось поговорить это, как переносить руку для взятия аккорда?

Например: необходимо сыграть 5-м пальцем бас, затем взять аккорд поднять руку с басового звука, мгновенно создав пальцами форму последующего аккорда, перенести руку по линии дуги, и плавно вертикально опустить на соответствующие клавиши.

Умение заранее готовить форму аккорда при переносе руки обеспечивает не только точное попадание, но и одновременное нажатие всех звуков аккорда.

Одна из часто встречающихся проблем у пианистов. Как держать запястье – прямо или с наклоном влево - вправо? Запястье следует держать прямо, ни к пятому пальцу, для того чтобы вес руки одинаково

распределялся на все пальцы. Эта позиция сохраняется при исполнении любого вида техники (гамм, аккордов, арпеджио и пр.)

Одним из распространённых признаков плохой постановки рук является прогибание концевого сустава пальцев. Для исправления этого недостатка можно предложить следующее упражнение:

Придать пальцам форму, при которой 1-й палец ложится на клавишу чуть согнутым кончиком (оба сустава при этом выпуклые), остальные пальцы располагаются рядом так, чтобы все суставы были согнуты.

Сначала кладём пальцы беззвучно, с клавишами соприкасаются только подушечки. Несколько раз нужно поднимать и опускать образовавшийся «слепок» формы на клавиши. После этого, не нарушая форму можно осторожно на(р) поочередно нажимать всеми пальцами соответствующие клавиши. При этом не играющие клавиши остаются на клавишах. Между 2-м3-м 4- м и 5- м пальцами должен быть « зазор» , а расстояние между 1-м и 2 – м пальцами больше они должны, как бы образовать контур печатной буквы П.

Умение заранее готовить форму аккорда требует определённого напряжения пальцев, но это не предполагает напряжения кисти и предплечья.

Чтобы избежать этого напряжения следует упражняться в гибких движениях кисти – вверх – вниз, не нарушая форму готового аккорда. Это можно проделывать и на клавиатуре и на столе.

Кисть должна быть крепкой, упругой при этом достаточно податливой, но не расслабленной. Она должна быть более фиксированная при исполнении аккордов, отдельных звуков на нон легато, стаккато, гибкая и мягкая – при игре кантабиле.

При исполнении певучих мест, пальцы следует держать как можно ближе к клавишам. Ещё лучше если палец по возможности заранее готов на клавише к моменту нажатия. В этом случае, он именно нажимает, а не стучит по клавише. Пальцы и клавиши слитны, как одно целое.

Для достижения глубокого, певучего. Мягкого звучания требуется три условия:

1. Гибкость кисти
2. Особое прикосновение пальцев
3. Умение во время игры правильно пользоваться весом руки.

Для того чтобы почувствовать вес руки необходимо так положить руку на клавиатуру, чтобы она повисла на пальцах. Чтобы вес руки ощущался на кончиках пальцев, прежде всего, нужно держать локоть в стороне так, чтобы предплечье с кистью оказались на одной линии, на одном уровне. При этом запястье - как «купол, который держится на крепких пальцах. При нарушении линии руки – от плеча до кончиков пальцев в любом её участке (например висят локти, выше или ниже кисти рук, проваливаются суставы) – фактически убирается вес, т.е. звук становится коротким, стучащим, не выразительным. Проверить опору руки в кончиках пальцев можно, положив одну руку на другую точно так, как на клавиатуре.

Чем громче звук, тем больший вес руки ощущают пальцы. Чем тише звучание, тем больше удерживается вес руки. Но бывают такие случаи, когда тихий звук достигается с помощью применения определённой тяжести руки.

Очень важно чувствовать центр руки – локоть, который является как бы главным «регулировщиком» веса, то придерживающим, то отпускающим тяжесть. При этом необходимо отметить, что все движения рук осуществляются благодаря плечевым мышцам. Ощущение веса руки требуется всегда, при любых оттенках.

Поговорим о пассажах. При исполнении пассажей в гаммах и арпеджио кисть должна быть крепкой и упругой, но не напряжённой. Движения её надо регулировать так, чтобы они не были слишком большими. Если учащийся слишком крутит кистью. То у него исчезает ощущение веса руки, пальцы теряют опору, а это отражается на качестве звука. В этот момент движения кистью должны быть минимальными и целенаправленными.

Отдельный разговор о запястье. Какое предпочтительнее высокое или низкое?

1. для обычной работы предпочтительнее среднее положение запястья;
2. при исполнении тесно расположенных аккордов запястье более высокое, положение пальцев при этом вертикальное;
3. при исполнении широких арпеджио и аккордов запястье должно быть низкое

Очень большая проблема, если запястье напряженно. Для освобождения кисти и запястья можно использовать не только специальные упражнения, но также работая над любым произведением, проигрывая его медленно. Следует специально опускать и возвращать кисть в исходное положение на сильных долях такта или только на первой доле. Эту работу можно делать каждой рукой отдельно, но лучше всего двумя руками. Это движение часто бывает необходимым для выделения центра фразы или мотива. Говорить о приёмах можно бесконечно много. Это тема, которую не возможно, исчерпать и закончить.

Раздел 2. Возможности ускорения работы над техникой

«Повторение – мать учения». Эта старинная педагогическая мудрость в истории музыкального исполнительства подверглась изменению и сейчас она звучит примерно так: « ограниченное по количеству, разумное повторение – метод успешного учения. Новейшая история технического обучения музыканта исполнителя, в частности пианиста, представляет собой поиск интенсификации упражнений и достижение больших результатов с меньшей затратой труда.

Пианистическое искусство во многих передовых странах, таких как Англия, Франция, Россия выросло сточки зрения технического уровня. То, что раньше было доступно единицам – теперь могут многие. Уровень «технических рекордов» растёт и молодеет. Школьники играют то, что раньше играли в училище, в училище – то, что играли в консерватории. Этому есть лишь одно объяснение: система обучения, система упражнений стала гораздо более действенной и разумной. А резервы немалые, направляя упражнения на то, что именно нужно тренировать. Можно добиваться, более высоких результатов с наименьшей затратой времени. Это даст ускорение в развитии техники пианиста.

Одним из главных изменений в отношении техники является иной подход к этой проблеме, а именно мышечное действие и мышечная память подчинены памяти музыкально слуховой. Поэтому необходимо обращать внимание играющего не на руки, а на слух. Необходимо хорошенько следить за тем, чтобы действительно слышать каждый извлекаемый звук. Каждый пропавший звук будет пустотой в нашем мозгу. Концентрация на слышание звука и есть резерв интенсификации упражнения.

Мы все сталкиваемся со случаями «забалтывания» исполняемых произведений. Отчего, же это происходит? При преждевременной быстрой игре большими частями сочинение ученики не обращают внимание на

небольшие неточности. Маленькая ошибка, даже замеченная не исправляется, и при дальнейших проигрываниях неточность повторяется. Постепенно ошибка становится привычной, автоматизируется. Только после того, как учащийся наконец расслышит ошибку, появляется быстрое желание исправить ее. Но она уже запечатлелась в мозгу. Мозг привык управлять руками, так как было первоначально и пальцы не хотят играть иначе. Несмотря на то, что ученик играет медленно происходит «забалтывание». Палец сам никогда не исправит неточность, если слух и воля не потребует от него внятной игры. Исправить «забалтывание» возможно при исполнение этого места в медленном темпе, усилием сознание и слуха снимается ошибочная автоматизация. Можно сделать вывод, что поиски дальнейшей интенсификации работы над техникой следует вести в слухо-психической сфере.

Не всегда наши ученики мобилизуют свое слуховое внимание при упражнениях. Многие ученики предпочитают занятия, пусть долгие, но зато без особого напряжения. Пусть утомляются руки, лишь бы не утруждать голову.

Возможность стимулировать активность и точность пианистического движения действенней всего идет через мобилизацию слухового внимания. Слуховая установка в занятиях дает возможность влияния на двигательные центры, двигательный инстинкт пианиста, минуя сознание. При таком трудном и утомительном методе занятий человек становится, как бы одареннее.

В занятиях с ребенком, когда он ошибается, не попадая на нужную ноту, лучше заставить его услышать верный звук, чем стыдить. Звуки должны пронзать уши маленького пианиста. Такой слуховой метод целесообразен и на высоких ступенях обучения, и в пору зрелости.

Восприимчивость слуха зависит не только от природной чуткости, человек может мобилизовать свой слух. Обращая внимание на роль слуха, в

технической работе, мы не «умоляем» другие его слагаемые: зрение, мышечное чувство и эмоциональный тонус.

Еще одним действенным резервом интенсивности пианистического труда является «умственная» работа над произведением (без инструмента). «Умственная техника» предполагает способность составить себе ясное представление о пассаже, не прибегая к помощи пальцев. Как говорил Сафонов : «Мы советуем изучать наиболее трудные места сначала глазом». Слышать реальное звучание гораздо легче, чем мысленное. Мысленная работа предполагает высокий уровень профессиональной настроенности. Слуховой и мысленный методы занятий таят в себе возможность существенного сокращения сроков приобретения двигательных навыков и количество занятий. Слух должен уставать быстрее рук, так как профессиональная работа слуха предполагает напряжение, в то время как профессиональная работа рук предполагает его отсутствие.

Заключение

Перед педагогами неизбежно встает сложная задача собственного стиля работы с учениками. Опытные пианисты - педагоги по-разному проявляют себя в работе с учениками над техникой, но при всем различии педагогических индивидуальностей, таланта и опыта, вех настоящих музыкантов - педагогов объединяет одна важнейшая черта – высокая требовательность к технике своих учеников, качеству игры, законченности воплощения художественного замысла.

Главным фактором для педагога является его непреходящая музыкальная требовательность, слышания конкретных недостатков ученической игры, стремления найти пути их преодоления. Постоянное педагогическая требовательность подводит учителя к вершинам педагогического мастерства, а ученика – к умению самостоятельно обдумывать, ставить и разрешать технические проблемы.

Процесс обучения состоит из постепенного накопления знаний, умений и навыков. Особенности учебы музыканта заключаются в том, что каждое новое произведение в какой – то мере ставит новые художественные технические задачи и для их решения нужно применить особые способы работы. Умение работать проявляется в разумном планирование труда, в определение того, как, сколько и чем заниматься в планируемый отрезок времени.

В заключение хочется подчеркнуть две плодотворные педагогические установки: в технической работе должен господствовать принцип упрощения, облегчения трудностей. И второе: учитель должен верить в достижимость хороших и отличных результатов в развитие своих воспитанников, обладать своего рода педагогическим оптимизмом.

Список литературы

1. Либерман Е.Я., Работа над фортепианной техникой.- М.: Издательский дом «Классика-XXI»,2010.-148 с.
2. Седракян Л.М., Техника и исполнительские приемы фортепианной игры: учеб. Пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Музык. образование» - М.: Издательство ВЛАДОС-ПРЕСС,2007.- 94с.