

Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования
«Детская школа искусств №3 им. С.В. Семькина» г. Улан Удэ

Методическая разработка

***«Особенности технического развития учащихся общего
фортепиано на начальном этапе обучения»***

(из личного опыта)

Составитель: Баранова Людмила Александровна

2023 г

Данная методическая работа посвящена проблемам развития и музыкального воспитания учащихся в классе общего фортепиано на начальном этапе обучения. В наше время возраст детей, обучающихся в музыкальной школе заметно снизился (5-6 лет вместо 7-8). Очень часто в класс общего фортепиано приходят «малышки». При работе с ними необходимо учитывать их психофизические особенности и здесь возросло воспитательное значение работы педагога.

Дети, в большинстве своём эмоциональны, впечатлительны, подвижны и деятельны, легко поддаются внушению, и при этом – неусидчивы, легко утомляемы. Их музыкально-слуховое восприятие отличается исключительной конкретностью музыкальных образов. Активно-двигательная природа моторики детей позволяет педагогу естественным путём с первого года обучения прививать им специальные навыки на основе интенсивного развития двигательных функций, параллельно наработанных в процессе занятий по своему специальному инструменту. Наиболее коротким и удобным к успешному приспособлению учащихся к новому инструменту будет путь аналогий и противопоставлений с основной специальностью ученика.

В связи с этим, можно выделить как ряд специфических недостатков, характерных для исполнителей на различных инструментах, так и общие. Например – недостаточная пространственная свобода, а именно: чрезмерное напряжение мышц плеча, предплечья, мышц лица, шеи, спины и т. д. Самая сокровенная цель каждого исполнителя - ощутить инструмент как часть самого себя. У исполнителей не пианистов, будь то баянист, домбрист, духовик или скрипач связь с инструментом осуществляется более непосредственным образом – инструмент находится постоянно в руках исполнителя и при игре требуются более мелкие движения.

При игре на фортепиано очень важную роль играет посадка за инструментом. Тело пианиста должно иметь возможность свободно двигаться во всех направлениях, чтобы обеспечить движениям рук полную свободу. Высота посадки определяется исходным игровым положением предплечья, локтя и плеча. Предплечье и локоть при поставленных на клавиши пальцах должны находиться на уровне клавиатуры или чуть выше. Расстояние от клавиатуры обусловлено свободным положением рук – не согнутых слишком сильно в локтевом суставе, но и не выпрямленных, прямая спина, локти не прижимаются к туловищу и не выворачиваются в стороны.

Ключевой момент: хорошая опора на ноги (при необходимости – использовать подставку для ног). Серьёзной ошибкой было бы заранее раз и навсегда устанавливать положение корпуса, так как эмоциональное

содержание исполняемого произведения оказывает воздействия на все наши движения и в первую очередь на положение тела. Каждому эмоциональному состоянию соответствует определённое движение. Например, радость, приятные чувства выражаются в открытых, свободных движениях; а гнев, досада, скорбь – в закрытых, напряженных движениях.

Процесс адаптации учащихся-инструменталистов в классе фортепиано должен начинаться с уяснения ими природы фортепианного звукоизвлечения. Очень полезно объяснить ученику и показать устройство фортепиано: при ударе по клавише приходит в движение молоточек и ударяет по струне, таким образом, сразу обнаружится естественность игры «по клавишам», а с помощью клавиш по струнам. Целесообразно ученику рекомендовать ряд упражнений, которые помогли бы конкретизировать теоретические представления о способах звукоизвлечения на фортепиано. Например, предложить, взяв клавишу, дослушать её до полного затухания и только потом взять следующую, таким образом на практике осмысляя характер стационарной части фортепианного звука. И, наоборот, можно предложить ученику нажать какую-либо клавишу и с силой давить на неё, слушая, становится ли от этого звук ярче.

Так же избавится от излишнего давления на клавиатуру, помогает проведение аналогий с любым физическим действием, например, ходьбой, основным условием которой является, прежде всего, естественность. Важно ощущать клавишу, осознавать зависимость между силой нажатия и силой звука. Этот момент соприкосновения пальцев с клавишей очень важен, так как именно в это время извлекается звук, что очень актуально для всех инструменталистов, потому что у них этой зависимости между силой нажатия и силой звука в такой степени не наблюдается. У баянистов интенсивность звука зависит от работы меха, у домристов и балалаечников – от качества тремоло, у струнников – от интенсивности и амплитуды работы смычком, у духовиков – от дыхания. До первого прикосновения к клавишам необходимо дать возможность ребёнку «почувствовать» свои руки. Следуя примеру великого педагога А.Артоболовской, можно начинать уроки с малышами с простой гимнастики для рук и корпуса.

Упражнение 1. Встать прямо, опустить руки свободно вниз, слегка нагибаясь вперёд. Начать покачивание свободных рук, то скрещивая, то разводя их в стороны, постепенно увеличивая при этом наклон корпуса. Затем так же постепенно распрямляться, возвращаясь в исходное положение («шалтай-болтай»).

Упражнение 2. Развести руки в стороны, освободить мышцы корпуса и шеи и дать всему корпусу вместе с головой «упасть» свободно вперёд. Колени при этом слегка подогнуть.

Упражнение 3. Встать ровно, ноги на ширине плеч. Опустить свободные руки вдоль туловища. Начать раскачивать руки взад-вперёд как маятник. Выше и выше, - пока рука не начнёт крутиться по инерции вокруг плеча («ветряные мельницы»). Упражнение 4. Раскручивание ручек у запястья (как бы «вкручивая лампочку в патрон»), только в очень быстром темпе. После этого упражнения, а делать его нужно каждый день по 2-3 минуты, кисть ребёнка становится неизмеримо более гибкой. Последнее упражнение относится уже непосредственно к «лепке» рук, которую целесообразно начинать сразу же после гимнастики. Здесь целесообразно будет использование специальных упражнений для первого пальца, например, упражнения Е. Ф. Гнесиной, которые развивают свободное и самостоятельное движение первого пальца. А.Шнабель советовал уже взрослым студентам класть руки на колени, а затем, в форме образовавшегося «свода» переносить их на клавиатуру. При этом необходимо зафиксировать внимание ребёнка на 1-ом пальце (чего, как правило, не делают молодые педагоги). 1-й и 2-й пальцы должны подушечками почти соприкоснуться друг с другом, «собираться в щепотку», но не на вытянутых, а на слегка закруглённых пальцах. Правильный навык в дальнейшем будет оберегать ребёнка от проблем, связанных с «висящим», низким и изолированным 1-м пальцем. Однако не следует говорить - «играй круглыми пальцами» так как в этом случае дети, как правило, начинают неправильно закруглять пальцы ногтями к клавишам.

Преодолевая «ударность» рояля, педагог предпочтительно должен использовать эпитеты - «рояль поёт», «пальцы погружаются», но, не в коем случае, не «ударяют» по клавишам. В этот период перед педагогом стоит самая, пожалуй, трудная и ответственная задача – «создать руки ребёнка». С первого же прикосновения к клавишам необходимо стараться сделать их гибкими, свободными и естественными. Пространственная свобода, координация, качество звучания, находятся в неразрывной связи с необходимостью применения веса руки. Для всех инструменталистов это понятие принципиально новое. Лишь в некоторой степени оно присутствует у струнников, так как степень динамического нарастания зависит у них от степени давления смычка на струны. У домристов такой взаимосвязи нет, в связи с тем, что звуковые нарастания у них осуществляются путём активизации зажима медиатора. На баяне в связи с вертикальным положением клавиатуры ощущение веса руки почти отсутствует.

На фортепиано от веса руки зависит качество звука, штриховые навыки, координационная свобода всего исполнительского аппарата. Нужно

постоянно об этом помнить при обучении инструменталистов игре на фортепиано.

Весовое дополнение придаётся всегда группе звуков, а не отдельным звукам. Его пропорции определяются музыкальным содержанием. Оно меняется в зависимости от изменения динамики. Чем рельефнее весовое дополнение следует за мелодическим рисунком, тем ярче и богаче будет исполнение. Следовательно, необходимо следить, чтобы каждая клавиша нажималась не изолированным пальцем, а при участии веса всей руки.

Работу над звукоизвлечением целесообразно начинать с *non legato*. Первым в этот процесс включается 3-ий палец, как самый сильный и устойчивый, затем переходят ко 2-му и 4-му, применяя их по отдельности и вместе (одновременно даётся понятие интервала и определение терции, исполняемой 2-4 пальцами и квити 1-5 пальцами) и, наконец, 1 и 5 пальцы. Первоначальное освоение этого штриха воспитывает у ребёнка координацию всех частей руки, позволяя добиться нужной степени освобождения мышц и вырабатывает полный звук «на опоре», который впоследствии послужит хорошей основой для певучего, полноценного *legato*. В качестве самых первых упражнений на *non legato* хорошо подойдут скачки по какой-нибудь определённой ноте через октаву. Это, во-первых, позволяет выучить местонахождение нот на клавиатуре, во-вторых, не требует специального запоминания. Когда, после проработки движений в обеих руках поочерёдно, ребёнок почувствует себя достаточно уверенно, можно приступить к игре 2-мя руками (от «до» первой октавы в расходящемся движении). Такое (применение) использование всех регистров делает посадку более естественной и рациональной. Работая над этим штрихом, необходимо приучить ребёнка слушать и оценивать звук, который у него получается – он не должен быть резким и сухим. Ребёнку нужно привыкнуть связывать качество звука с соответствующими движениями: полноценный, опорный звук – с мягким опусканием кисти, с глубоким нацеленным погружением подушечки слегка округлённого пальца в клавишу и небольшой кистевой пружинки-освобождения после этого погружения. Следует также предостеречь ученика от форсированного звука, ведь сила звучания зависит от веса руки, а она у ребёнка не может быть большой. Следовательно, если малыш, подражая, возможно педагогу, пытается играть громко, то это опять же говорит о несвободе аппарата. А.Гондельвейзер говорил: «Детям свойственно играть слабым звуком, так же как говорить детским голосом». Если ребёнка приучить, слишком рано добиваться полного звука, у него получится перенапряжение, и пальцы начнут гнуться». Большое значение в работе над отдельным звуком придавал Г.Г.Нейгауз: «Первым элементом я предлагаю считать взятие одной ноты, ...это «алгебра» в царстве

фортепианной игры. Если музыка – есть звук, то главной заботой, первой и важнейшей обязанностью является работа над звуком». Действительно, определяющим моментом при работе над звукоизвлечением служит стремление решить определённую художественно-звуковую задачу. Такой подход будет формировать мышление ученика в нужном направлении, воспитывать у него правильное понимание соотношения художественной цели и пианистических средств, которые необходимы для её достижения. Сущность штриха legato заключена в плавном переходе (перетекании) одного звука в другой, причем этой плавности можно добиться, только при внимательном вслушивании. В этом случае особое значение приобретают вокальные примеры. Освоение этого штриха начинается с упражнений из 2, 3, 4 звуков. Схема исполнения legato следующая: рука так же мягко, как и при non legato, опускается на клавишу, палец погружается в неё, а далее, вместо пружинящего движения кисти происходит перенесение центра тяжести руки в другой палец. Второй палец немного поднимается, «переступает», кисть собирается ко второй клавише, к новому центру тяжести. Последняя нота под лигой снимается компактным движением запястья вверх. Очень важно связывать звучание с ощущениями руки и пальцев, спокойно «переступающих» по клавишам. Б. Милич пишет: «Темп такого движения будет, конечно, очень медленным, но позволит ученику услышать короткую последовательность, сыгранную legato, как плавную мелодическую линию». Особо следует остановиться на исполнении последних нот под лигой – они исполняются одновременно с поднимающейся рукой, которая «тянет» за собой вверх нужный для исполнения палец. Умение извлекать звук в подобных случаях – необходимая предпосылка для овладения важным элементом фортепианной техники. Этот навык часто будет использоваться в дальнейшем при «разрешениях», при скачках, быстрой смене позиция и т. д. «Думайте не только об ударе пальцем, но и о его подъеме. Уметь снимать руку с клавиатуры так же важно, как и опускать её. Первый навык является условием второго» - М. Лонг. Часто приходится напоминать ученику, чтобы он не играл на краю клавиатуры. Если при исполнении non legato это не особенно мешает, то при освоении legato становится проблемой, в связи с разной длиной пальцев. Если 3-й палец чувствует себя относительно удобно близко к краю, то 2, 4, 1 и 5 пальцы «повисают» на краю клавиш. Этот момент должен неустанно контролироваться педагогом.

Штрих staccato, вопреки распространённому мнению, не похож на non legato (только более отрывистый). Приём, используемый при игре staccato, диаметрально противоположен приёму non legato. Этот штрих исполняется «из клавиши», снизу – вверх, а не наоборот. В этом случае становится очень важным тот самый приём снятия кисти, который был

отработан в legato. Движение пальца при этом минимально – здесь идёт речь об освоении кистевого staccato. Более сложный вид этого штриха – «пальцевое staccato» отрабатывается гораздо позднее. Самые распространённые дефекты заключаются в следующем: ученик, излишне усердствуя, делает слишком широкое и быстрое «цапающее» движение пальца по клавише к себе, в результате чего палец оказывается не на подушечке, а на ногте. Если же палец совсем не активен, то это звучание противоречит самому определению staccato - отрывисто, звук в результате превращается в размазанное non legato. Вообще, начиная работу над штрихами, педагог должен дать ребёнку слуховые аналоги. Очень хорошим примером в этом плане является детская песенка «Тень-тень», в которой много различных действующих лиц – зайчик, лиса, ежи, медведь и коза – каждый из которых исполняет одну и ту же мелодию разными штрихами. Учитывая, что эта образность нашла отражение и в аккомпанементе, ребёнок быстро усваивает этот пример.

Мы должны помнить, что сознание ребёнка очень конкретно, поэтому штрихи нужно объяснять ребёнку не отдельно каждый (как некий абсолютный и единственно правильный способ игры), а в сравнении. Обобщая всё вышесказанное в разделе о первых навыках звукоизвлечения, хочется сказать словами Г.Нейгауза: «Работа над звуком есть самая трудная работа, так как она тесно связана со слуховыми и – будем откровенны – душевными качествами ученика. Чем грубее слух, тем тупее звук». Для активизации пальцев можно предложить ученику технически трудные места проработать на staccato, по принципу pizzicato на их основном инструменте. В исправлении этого недостатка следует уделить особое внимание вопросу о медленной игре, что часто бывает актуально для учащихся самых разных специальностей. Как известно, не так-то просто заставить ученика играть медленно по той причине же несовпадения желаемого и действительного. В результате чего, обычным явлением становится некий усреднённый в темповом отношении вариант. Часто попытки преждевременно сыграть произведение в подвижном темпе приводит даже к нарушению метроритма. Возможно, поможет убедить ученика в необходимости игры в медленном темпе то, что и на их основном инструменте этот способ является неизбежным. К тому же медленно играют не только не слишком опытные пианисты, но и их более подвинутые коллеги вплоть до видных пианистов, которые впервые сталкиваются с новым для себя музыкальным материалом, осваивая новые двигательные-технические комбинации, также стараются играть в возможно замедленных темпах. Целесообразно привести учащимся высказывания известных советских пианистов о своём процессе первоначального медленного ознакомления с новым музыкальным произведением. Э.Гилельс сказал: «Весь процесс

выучивания вещи проходит в виде медленной «крепкой игры». То есть медленная игра - необходимый компонент работы для налаживания целесообразных и удобных игровых движений, точного контакта с клавиатурой. Но необходимо предостеречь ученика, чтобы «медленно и крепко» не стало тождественным «грубо и резко, жестко», чтобы даже медленная рабочая игра всегда была связана со звуком, с проблемами художественного плана.

В формировании технических навыков, двигательной свободы существенную роль играет работа над гаммами. Усвоение гамм, аккордов и арпеджио необходимо ученику для овладения основными формулами, из которых развиваются разнообразные варианты фортепианной фактуры.. На первом этапе следует играть гаммы в две октавы, сначала отдельными руками. Работу двумя руками целесообразно начинать с расходящихся гамм с симметричной аппликатурой. Темп медленный, быстрая игра не должна допускаться в ущерб ровности качеству звука и правильности движений. Основной сложностью, как на первом этапе, так и в дальнейшем является подкладывание первого пальца. Часто ученики играют гамму при неподвижном положении запястья, это приводит к тому, что пальцы двигаются без помощи руки, которая висит в воздухе и «не вмешивается» в работе. Игра таким способом характерна поверхностным звуком, отсутствием настоящего legato. Другим недостатком является «ныряние» руки при ударе первым пальцем, то есть использование только лишь вертикального движения запястья вверх и вниз, что тормозит и утяжеляет движения пальцев, приводя к неровности звучания.

Отсутствие legato и неровность звучания часто бывает следствием того, что движение каждого пальца сопровождается толчком руки. При игре гамм надо стремиться к ровному звучанию, пальцевому legato, основанному на плавных координированных движениях руки. Подвинутым учащимся можно играть гаммы в четыре октавы, в более подвижном темпе. Затем можно поработать и над аккордами. Важно, чтобы каждый аккорд звучал не резко, чтобы ученик не бросал, а легко и свободно опускал руку от плеча, как бы, погружая пальцы в клавиши, до самого дна. Существенным моментом является то, что после взятия аккорда рука свободно приподнимается, переносится на позицию следующего аккорда, как бы заранее подготавливая его. При игре коротких арпеджио, ученика необходимо приучать к тому, чтобы кисть руки слегка повышалась от первого к пятому пальцу, совершая своего рода круговые объединительные движения. Затем следует переходить к длинным арпеджио. При работе на начальном этапе сохранение legato обязательно, так как из-за небыстрого темпа арпеджио будут звучать как ряд оторванных друг от друга групп по три звука. Работая с учащимися над

гаммами, арпеджио и аккордами полезно применять различные динамические оттенки.

В заключении следует отметить, что вышеизложенная классификация технических сложностей в классе общего фортепиано, как и упражнения для их преодоления является способностью координации учащегося, умение владеть своим телом. Это особенно важно для учащихся класса общего фортепиано, так как умение правильно скоординировать составные части музыкальной ткани служит залогом двигательной-технической свободы, которую иногда ищут в чисто мышечном освобождении аппарата. Существует ряд причин, которые усложняют процесс развития координации при игре на фортепиано учащимися - инструменталистами. Даже один фортепианный текст - представляет значительную трудность, которая заключается в необходимости одновременной читки двух нотоносцев в разных ключах, в ином обозначении аппликатуры. Здесь умение читать с листа. По мере усложнения пианистических задач следует всемерно закреплять у ученика умение следить за горизонтальным развитием музыкальной ткани.

Первый год для педагога–музыканта с учеником любой специальности, и в частности, общего фортепиано, самый трудный и важный в выявлении индивидуальных способностей ученика, и нужно быть особенно внимательным к тем или иным проявлениям его характера.

Хочется закончить работу словами А.Артоболевской: «Начав путь музыкального обучения, ведите ребёнка по царству музыки спокойно, без окриков, красиво и терпеливо. Музыка не терпит в занятиях ничего скучного, пошлого и некрасивого. Её язык – это, может быть, единственный в мире язык на котором человеческая душа может выразить самое тонкое, самое возвышенное, ничем, кроме звуков музыки невыразимое».

Литература:

1. Артоболевская А.Д. «Учебное пособие». «Советский композитор». Москва. 1988.
2. Ветлугина.Н. «Музыкальный букварь». «Музыка». Москва. 1996.
3. Гудимов В.П. «Поющая азбука» «Педагогика-Пресс» Москва. 1995.
4. Королькова О. «Крохе-музыканту» части I– IV. «Ростов на Дону» 2010.
5. Лункевич «Страна чудес». Москва АСТ. 1997.
6. Милич Б. «Воспитание ученика-пианиста». Киев. 1977.
7. Шмидт-Шкловская А. «О воспитании пианистических навыков». «Музыка» Ленинградское отделение. 1971.