Сасько Наталья Анатольевна

МБУ ДО "ДМШ им. В.В.Андреева" г.Нефтеюганск

Преподаватель по классу фортепиано

**Методический доклад «Работа над техникой»**

**1.Взаимосвязь музыкального и технического развития.**

Техника включает в себя всё, чем должен обладать пианист, стремящийся к содержательному исполнению. Если техника – это сумма средств, позволяющих передать музыкальное содержание, то всякой технической работе должна предшествовать работа над пониманием его содержания.

Техника движений включает в себя два фактора – физическое и психическое развитие. Для пианистической техники требуется ещё и музыкальное развитие исполнителя: яркость образных представлений, глубина переживаний, ощущение живого пульса музыки, а так же слуховое развитие. Отсутствие всех этих качеств бывает причиной технической ограниченности, метричности, «корявости». Бывает и так, что музыкальное и техническое развитие налицо, но развитие двигательной системы идёт своим путём, оторванным от задач выражения музыки.

К числу главных недостатков в техническом развитии относится зажатость. Одна из причин этого – искусственность игровых приёмов, не связанных с музыкальными задачами.

**2.Основные принципы технического развития.**

«Педагог должен дать исполнителю то, что называется школой». (А. Гольденвейзер)

Техника должна помогать яркому, свободному выражению музыки. Основная задача технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен как можно лучше выполнить необходимую музыкальную задачу. Постепенно двигательная система должна автоматически подчиняться музыкальной воле исполнителя.

Назначение музыкальной воли – управлять исполнительским процессом, а технического аппарата – подчиняться музыкальной воле. Оба этих процесса с первых шагов обучения должны находиться в полном единстве. Всякий игровой приём должен быть основан на музыкальном выражении, а музыкальный образ необходимо увязать с соответствующей формой игровых движений.

Принципы развития игрового аппарата:

1. Гибкость и пластичность аппарата.
2. Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих и живых и активных пальцах.
3. Целесообразность и экономия движений.
4. Управляемость техническим процессом.
5. Звуковой результат (как необходимый итог).

**3. Два направления в развитии мелкой техники. Технические навыки в начальном обучении. Вспомогательные упражнения.**

«При игре наша рука не должна быть ни мягкой, как тряпка, ни жёсткой, как палка; она должна быть упругой, подобно пружине».

Л. Николаев

1.Первое и главное направление в развитии мелкой техники – постановка рук. Руки лежат на клавиатуре, но не давят на неё. Плечи должны быть опущены. Пальцы полусогнуты к своим «подушечкам», активно сцеплены с клавишами. Подушечка 1 пальца находится сбоку и не должна занимать больше половины фаланги. В результате между 1 и 2 пальцами образуется полукольцо. Такая позиция пальцев образует купол и определяет положение кисти на уровне этого купола. При этом рука должна быть гибкой и упругой (степень упругости проверяется лёгким покачиванием).

Особая роль в сохранении купола принадлежит 1 и 5 пальцам, как упругим столбикам, на которых держится вся конструкция. Сила тяжести средняя. Сцепление «подушечек» с клавишами гарантирует от прогибания фаланг, обеспечивает наилучшие условия для извлечения звука, способствует сохранению наиболее естественной формы руки и должной высоты кисти.

2.Пальцы, чередуясь, « ходят», переступая по клавишам. Движения только необходимые. Пальцы не нащупывают очередную клавишу, не втыкаются в неё, не ударяют её, а активно берут её. Кончик пальца соприкасается с клавишей только в момент извлечения звука. Одновременно очередной палец занимает позицию над следующей клавишей. Это действие производится без лишнего напряжения и без дополнительного взмаха, так как все пальцы находятся над клавиатурой. Пальцы всегда «смотрят» вниз.

3.Рука перемещается вслед за пальцами, начинается это с кисти. Главное здесь – полная синхронность работы пальцев с перемещением центра тяжести или точки опоры внутри руки. Перемещение опоры должно достигаться без толчков, в идеальном случае – как биллиардный шар, который катится по ровной поверхности. «Рука должна постоянно приспосабливаться к рельефу фразы, фактуры и т.д.» (К. Игумнов).

Таким образом, кисть активно взаимодействует с пальцами, как бы очерчивая контуры пассажа. В то же время активные ведущие пальцы строго ограничивают движение кисти, не позволяя ей разбалтываться. Это и есть ПОЛЕЗНАЯ СВОБОДА кисти, упругое и подвижное её соединение с пальцами.

4. Отыгравшие пальцы вместе с кистью перемещаются в сторону движения, стремясь осуществить сужение позиции руки. Благодаря этому 1 палец оказывается в наиболее удобном положении для подкладывания, а 3 и 4 пальцы – для перекладывания через 1 палец в обратном движении. При подкладывании 1 пальца, благодаря собиранию пальцев, и 2 палец оказывается в удобной позиции для плавного перехода через 1 палец (без ненужного взмаха). В коротких арпеджио 1 и 5 пальцы подводятся к очередной клавише, не касаясь её. Всё это создаёт условия для плавной цельности движения и звуковой ровности.

5. Взаимодействие пальцев и всей руки облегчает переход к быстрому темпу, где все мелкие движения сокращаются, уходя «внутрь». На поверхности остаётся крупное движение всей руки (как смычка). Движения сокращаются, но не исчезают: остаётся активная цепкость пальцев, только размах их уменьшается, они почти не поднимаются над клавишами; остаётся перемещение кисти, следующей за всеми извилинами пассажа, хотя внешне это перемещение становится мало заметным. Таким образом, в работе над мелкой техникой следует соблюдать правильные пропорции во взаимодействии трёх факторов: активных ведущих пальцев, перемещающейся опоры (кисть), крупного движения всей руки.

**Второе направление в работе над мелкой техникой МЕХАНИЗАЦИЯ ПАЛЬЦЕВ.** Оно заключается:

1.Быстрое взятие клавиши кончиком пальца.

2. Моментальное освобождение от давления на клавишу.

3. Отскок предыдущего пальца.

4.Быстрая подготовка очередного пальца над следующей клавишей.

Первое направление вносит в технику дисциплину и организованность. Благодаря ему пассажи приобретают связность и цельность, второе направление способствует развитию активности, силы и независимости пальцев, достижению ясного, ровного звука и сохранению всех этих качеств в быстром темпе.

Трудности в работе над вторым направлением заключаются в том, что ученик, работая над чёткими активными пальцами, изолирует их от кисти. А, перемещая руку, он снижает активность пальцев. Надёжным компасом для соотношения двух видов работы является звуковой результат.

Нужно помнить, что приёмы не должны вызывать скованности, а должны приводить к свободе, устойчивости, удобству.

Вспомогательные способы работы над мелкой техникой:

1. Играть медленно, как бы повисая на каждом кончике пальца( но не прогибая кисть), что помогает достижению глубины и связности.
2. В среднем темпе играть легко и плавно, ведя руку, как смычок. Пальцы живые, но почти не поднимаются. При этом активизируются огибающие движения кисти. Этим способом достигается пластичность и лёгкость, облегчается переход к быстрому темпу.
3. Играть активными пальцами СТАККАТО, в то же время очерчивая контуры пассажей объединяющим движением руки, сохраняя гибкость музыкальной фразировки.

Переход к быстрому темпу связан с изменением музыкального представления. «Чтобы быстро играть, надо быстро думать»

**Стаккато.**

И в этом виде техники ведущая роль принадлежит активности кончиков пальцев. Острое взятие клавиши вызывает быстрый и упругий отскок пальца вместе с рукой (как мяч) до определённой точки. В верхней точке рука закругляется, как бы делая петлю, и начинает опускаться. Опускание - не свободное падение, а управляемое, заторможенное, как с парашютом. В нижней точке без остановки палец извлекает следующий звук. В быстром темпе лишь амплитуда вертикальных движений сокращается. Чем быстрее темп, тем большую роль приобретает крупное объединяющее движение руки.

1. **Другие виды фортепианной техники.**

«Часто один вид техники помогает совершенному владению другим видом» (С. Фейнберг)

Живое осязание клавиш – необходимое условие всех видов пианистической техники.

АККОРДЫ – взятие пальцами без предварительного ощупывания клавиш. Каждый аккорд дослушивается до конца, после чего, не останавливаясь, берётся следующий без лишних движений в воздухе. Отрывистые аккорды играются по общему принципу игры стаккато.

При возрастающей динамике приходят в движение крупные части игрового аппарата: дерево и ветер – слабый ветер колышет листья, сильный – ветви, буря раскачивает ствол.

Работая над скачками, не следует «швырять» руку, «падать» на клавиши, «попадать» в них. Нужно научиться брать её независимо от расстояния, извлекая звук требуемой глубины и окраски. Необходима подготовка руки – быстрый перенос её в позицию над клавишей перед извлечением звука.

Экономия движений нужна в работе над скачками «бас-аккорд». При этом должно быть одно круговое движение. Двигаться к басу следует по низу, слегка оттолкнувшись, «садиться» на аккорд. В работе над скачками допускаются отклонения ритма (замедления, задержки). Но они не должны быть произвольными, а соответствовать фразировке, не разрушать её контуры, а несколько растягивать их (как через увеличительное стекло). «В быстром темпе от этих преувеличений остаётся только маленький налёт, а весь пассаж получит не только художественную, но и техническую законченность». (Т. Лешетицкий).

**ОКТАВЫ.**

Приёмы работы над октавами разнообразны, главное – они должны соответствовать музыкальным задачам. Со времён Бетховена и романтиков на долю октавной фактуры выпадают такие задачи , как кульминационные проведения тем, острые ситуации в разработках, изображение стихийных сил и явлений природы, яркость фантастических образов, страстей гнева и ликования.

В игре октавами всегда участвуют плечо, предплечье, кисть, особенно пальцы, откуда и появляются разнообразные способы игры октав.

Начинать работу над октавами надо с участия всей руки (от плеча) дот взятия октавы. Это напоминает первичные упражнения нон легато. Рука всей тяжестью переступает с октавы на октаву. Звучание форте, длительность октавы выдерживается полностью.

Упражнения для ощущения игры от плеча – октавы играются совсем вытянутой рукой, стул отодвигается на соответствующее расстояние; следить за положением 1 пальца – на белых клавишах он находится около чёрных, на чёрных клавишах у их окончания. Чтобы в октавах не было сопутствующих звуков от средних пальцев, необходимо привыкнуть к непринуждённой их подтянутости.

Полезно учить октавы отдельно 1 и 5 пальцами , но рука при этом остаётся нацеленной на октаву.

При игре «кистевых октав» в быстром темпе положение кистевого сустава довольно высокое. Ощущение при игре - нечто похожее на «вытряхивание», высыпание октав из кисти, её вибрация.

Главная задача при игре ломаных октав – почувствовать внутреннюю ось вращения руки и опору на 1 палец в правой руке и 5 или 4 в левой руке. Учить октавы, чередуя обычные и ломаные. Главное в ломаных октавах – не давать волю пальцам, а играть вращательным движением предплечья.

Для достижения лёгкости и грациозности используется исполнение острыми и цепкими кончиками пальцев во взаимодействии с лёгкими движениями руки. Драматизм в октавах достигается при помощи низко сидящих пальцев, играющих почти легато, увязанных через гибкую кисть с крупными звеньями аппарата, которые дополняя изнутри силу звука каждой октавы, исполняются с помощью очерчивания рукой контуров мелодических фигур. Основной принцип работы над октавами – способность пианистического аппарата к гибким контактам активных пальцев с остальными его участками.

**ТРЕЛЬ.**

Виртуозная трель начинается там, где кончается раздельное слышание двух звуков, она должна восприниматься как вибрация, а не чередование звуков.

Двигательная сторона трели – это комбинация движений пальцев и ротаций предплечья. Трудность трели состоит в большой быстроте движений пальцев, ровности звучания и чёткости ритма.

Трель начинать учить следует в медленном темпе, постепенно ускоряя чередование пальцев вплоть до качественного скачка, когда появится иллюзорное ощущение самопроизвольности пальцевых движений, ощущение вибрации. Звучность следует филировать от пиано до форте и обратно.

Сначала следует тренировать трель-тремоло, которая играется колебательными движениями предплечья. Удобно играть не соседними пальцами, а через палец (1-3-2-3). Проучивать трели лучше триолями, так как они предполагают чередование ударений на разные пальцы, участвующие в трели.

Трудность коротких трелей заключается в их очень значительной скорости и лёгкости звучания. Игра этих трелей начинается с небольшого взмаха руки, при котором приобретается нужная «инерция» движения, во время взмаха пальцы должны ощущать подвижность (как холостые действия ножницами парикмахера). Думать во время взмаха надо не о начале трели, а о её завершении. Вначале учить такие трели надо в медленном темпе на одном движении руки, легатиссимо, пальцы опираются на клавиатуру, поднимать их не следует.

**РЕПЕТИЦИИ.**

При игре репетиций необходима повышенная активность пальцев, их цепкость. Направлением пальцевого удара является движение «к себе», под ладонь, действие пальцев напоминает царапание. Работать над репетициями следует в медленном темпе для оттачивания пальцевого удара. Палец действует резким движением и после удара мгновенно уходит под ладонь, уступая место следующему пальцу. Между ударами должен быть промежуток, во время которого клавиша полностью поднимается

Во всех видах техники очень важно ощущение крупного дыхания. Крупное движение является тем техническим средством, при помощи которого ощущение большого дыхания и представление целого реализуется на практике, то есть в процессе исполнения. Це6льное исполнение любой мелодической фразы требует соответствующих форм движения руки. Крупные движения должны исходить из музыкальных задач; их следует развивать в тесном контакте с музыкальным представлением и ощущением крупного дыхания.

Крупное дыхание и ощущение целого помогают исполнителю вывести на первый план архитектонику произведения, которая формирует развитие музыкальной ткани и определяет всю дальнейшую работу, вплоть до приёмов технического овладения

Крупные же движения наиболее ясно позволяют пианисту ощутить контакт живых кончиков пальцев со всей системой пианистического аппарата вплоть до самых дальних участков. Такая связь крайних точек имеет одинаково важное значение как для крупной, так и для мелкой техники, как для быстрых пассажей. Так и для кантилены. Она способствует полному слиянию исполнителя с инструментом в одно целое.

Главная цель всей работы над техникой – применение всех этих принципов работы в художественно-музыкальной литературе.

На уроках в работе с учениками нужно просто играть, исполнять готовые, уже выученные и сданные пьесы. В таком исполнении все приёмы закрепляются, становятся естественными.

Список литературы.

1. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. / Г. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.

2.Мильштейн Я. Ф. Лист: монография. Т.2. / Я. Мильштейн. – М.: МУЗГИЗ, 1956. – 335 с.

3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. / И. Гофман. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 224 с. – С. 101.

4. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. / Е.Либерман. – М.: Классика - XXI, 2002.

5. Бирмак А. О. О художественной технике пианиста. / А.О.Бирмак. – М.: Музыка, 1973.

6.Щапов А.П. Некоторые вопросы фортепианной техники. / А.П. Щапов. – М.: Музыка, 1968. – 248 с.

7. Музыкальный энциклопедический словарь. / Под ред. Г.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

8.Лонг М. Французская школа фортепиано. / Выдающиеся пианисты педагоги о фортепианном искусстве. // М. Лонг. – М.: Музыка, 1966. – 208 с.

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

10.Савшинский С.И. Пианист и его работа. / С.И. Савшинский. – М.: Классика – XXI, 2002. – 204 с.

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

12. Ферруччо Бузони. О пианистическом мастерстве, «Исполнительское мастерство зарубежных стран», В.1, С. 160).

13.Цыпин Г. Исполнитель и техника. М. 1999. – С. 42.

14.Клаус Г. Кибернетика и общество. – М.: Прогресс, 1967. – С. 67.

15.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры (записки педагога). Изд. 4. / Г.Нейгауз. – М.: Музыка, 1982. – 300 с. – С. 134..

16.Либерман Е. Работа надтехникой. Изд. 3. / Е.Либерман. – М.: Фигаро, 1996. – 219 с.- С.105.

17.Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры (записки педагога). Изд. 4. Г.Нейгауз. – М.: Музыка, 1982. – 300 с. – С. 121.

18.Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. / И.Гофман. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 224 с. 19.Фейгин. Индивидуальность ученика и искусство педагога. / Фейгин. – М.: «Музыка». 1975. – 112 с.

20.Музыкальный энциклопедический словарь. / Под ред. Г.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия. 1990. – 672 с.