

**Шаяхметова А.А.**

*Аркалыкский педагогический институт им. И.Алтынсарина, Казахстан*

## **РАБОТА НАД РАЗВИТИЕМ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ**

Техника занимает одно из главных звеньев в методике обучения игре на фортепиано. Без технической подготовленности ученик не может работать над другими задачами. Развитие техники зависит от правильной и повседневной работы за инструментом, здесь важное значение имеет привитие любви и интереса ученика к занятиям за фортепиано. Все это зависит от характера построения педагогом процесса занятий. Чтобы увлечь ученика, педагог должен быть сам увлечен работой, хотеть добиться результата в поставленных задачах. При увлеченной работе у ученика мобилизируются его способности, что является залогом успеха трех основных факторов: способности ученика, хорошо организованный аппарат, увлечение в работе за инструментом.

Во всех случаях требуется от педагога хорошие познания возможностей ученика, для того, чтобы выбрать тот или иной путь работы. Развитие техники зависит от начального этапа обучения, когда педагог ставит аппарат ученику, нужна чуткость, терпение и осторожность. На практике мы часто слышим учеников как будто бы продвинутых, играющих в быстрых темпах, но видимая техника не дает художественного мастерства, чувствуется, что ученик не управляет этой техникой. Бесконтрольная техника – это не техника. Такая техника чревата тем, что ученик играет со срывами, с разгона, складывается впечатление, что ученик не понимает, что он играет, не видит цели.

Технический аппарат формируется медленно в сочетании со звукоизвлечением и закреплением на художественном материале. Навык должен подкрепляться затрагиванием эмоциональной стороны произведения, чтобы сохранить интерес к поиску нужных приемов, только в этом случае ученик будет работать с интересом.

При работе важно видеть, что на данном этапе необходимо ученику, не тратить время на то, что уже получается. Лучше, когда ученики занимаются с

азов и хуже когда приходят с подготовкой, но с большими упущенными. Здесь приходится исправлять эти недостатки, но важно видеть в чем их причина и что сделать, чтобы их исправить. К таким недостаткам можно отнести тряску кисти, нет упругости на стаккато, затянутость от плеча, отсутствие контроля за движением обеих рук. Найденные ощущения в извлечении звука, когда аппарат свободен дает возможность ученику хорошо развиваться в техническом отношении, в данном случае педагог вправе двигать ученика вперед. При этом важно, не потерять последовательность в усложнении материала, в этом случае у ученика могут появиться физические и психические недостатки [1, с.25].

Важное значение, для музыкального развития ученика имеет приобщение его к мелодическому и гармоническому языку современной музыки. Работая с учеником над произведениями, педагог готовит его к музыкальному пониманию и исполнению более сложных пьес современных авторов. В кантиленных произведениях мелодии отличаются большей гибкостью и ритмической сложностью рисунка, сопровождение требует технической зрелости. Помимо эпизодических упражнений ученики должны систематически изучать гаммы, арпеджио и аккорды, совершенствуя их исполнение. Гаммы и арпеджио не следует играть механически, не думая о качестве их звучания. Полезно исполнять их с различными нюансами, добиваться хорошего *legato*, певучести, ровности и отчетливости от каждого звука. В соответствии с программой детской музыкальной школы к зачету по гаммам, аккордам и арпеджио при переходе в третий класс учащийся должен знать не менее 6-8 мажорных гамм в прямом и расходящемся движении в пределах двух октав, несколько параллельных минорных гамм в прямом движении, аккорды тонического трезвучия с обращениями и арпеджио трезвучий в соответствующих тональностях. Этот минимум не исключает возможности прохождения со способными и технически быстро развивающимися учениками и большего количества гамм. Гаммы целесообразно изучать в порядке квинтового круга. Все гаммы следует играть сначала отдельно каждой рукой в одну, а затем в две октавы. Переходя к исполнению гамм двумя руками, их

лучше играть сначала в расходящемся движении, так как при этом соблюдается симметричное расположение пальцев, а затем уже в параллельном. Гаммы в параллельном движении полезно играть не только на расстоянии одной октавы между руками, но и с интервалом в две октавы, так как широкое расстояние способствует ощущению большей свободы движений. Ученик при этом более отчетливо слышит оба голоса. Особое внимание следует обращать на первый палец, требуя заблаговременного и гибкого подкладывания, плавного перевода руки из одной позиции в другую. В каждой разучиваемой гамме, следует играть в виде упражнений триольные последовательности, а также аккорды тонического трезвучия с обращениями и короткие арпеджио по три звука. Когда гаммы будут уже хорошо усвоены, можно приступить к различным дополнительным заданиям, например, исполнять гаммы с различными динамическими оттенками.

Педагогическая практика показала, что, начиная с первых лет обучения, необходимо уделять внимание систематической работе над этюдами. Она не должна ограничиваться только элементарными задачами грамотного прочтения нотного текста и технически быстрой игрой в быстром темпе. Если в техническом инструктивном этюде на первый план выступают задачи, связанные с овладением тем или иным пианистическим приемом, то это вовсе не значит, что прием надо рассматривать вне звукового образа и характера произведения. Образное представление помогает лучшему овладению техническим приемом. Только тщательная работа над этюдом приносит пользу, подготавливая ученика к более сложным задачам исполнения художественных произведений. Педагогу необходимо определить и разъяснить ученику характер этюда и добиться соответствующего исполнения. Педагог должен учитывать постепенное и последовательное развитие и накопления у учащихся разнообразных исполнительских приемов. Крайне важно, чтобы в планах индивидуальной работы были предусмотрены этюды различного типа и характера, на разные виды техники. Работая с учеником над этюдом, следует тщательно объяснить цель и задачи задания, рассказать как построен этюд по

форме и развитию материала, каков общий характер звуковых образов. Ученику надо дать ясный и четкий план работы над произведением, указав как и в какой последовательности следует разучивать трудные места и весь этюд в целом. После предварительного ознакомления с заданием ученик должен приступить к разбору текста, проигрывая его в очень медленном темпе и соблюдая при этом максимальную точность в исполнении нотной записи. В процессе работы учащийся постепенно запоминает строение этюда, детали текста, аппликатуру, штрихи, динамические оттенки. Когда текст уже хорошо разобран и в основном усвоен, лучше всего учить этюд наизусть небольшими отрывками. Весьма полезно проигрывать текст отдельно каждой рукой, особое внимание уделяя наиболее трудным приемам исполнения. Крайне важно добиваться при этом правильного качества звучания, развивая у ученика умение вслушиваться в отдельные голоса, составляющих музыкальную ткань произведения [2, с.78 ].

Первая стадия работы должна привести ученика к уверенному исполнению этюда в медленном, а затем в среднем темпе, с соблюдением требуемой звучности и всех авторских указаний. Направляя внимание на звуковой результат своих действий, ученик постепенно будет приспосабливать свои движения к выполнению намеченной цели. Выученный этюд следует в дальнейшем играть в более подвижном темпе, не допуская чрезмерной быстроты, приводящей к неточной передаче текста и скованности движений. После того, как этюд хорошо выучен, можно приступить к техническому совершенствованию его исполнения путем дополнительных упражнений в различных вариантах. Весьма целесообразно транспонировать этюд, сохраняя при этом первоначальную аппликатуру. Также дополнительным упражнением ко многим этюдам, построенным на однотипных фигурациях, может служить проигрывание таких пассажей в виде секвенций в разных тональностях. На данном этапе обучения не следует увлекаться фактурными и ритмическими вариантами текста, хотя в некоторых случаях это может принести несомненную пользу. Работая над любым

музыкальным произведением, важно правильно поставить цель, определить задачи, и достигать результата учитывая индивидуальные особенности ученика.

Произведения крупной формы (сонатины, вариации, рондо и т.д.) даже самые легкие, следует давать учащимся, когда они уже овладели навыками игры на фортепиано и обладают пальцевой беглостью, необходимой для исполнения пьес в подвижном темпе. Трудность таких произведений объясняется не только техническими задачами, но и самой формой этих сочинений, более крупных по масштабу и построенных на контрастном материале. В самых простых и доступных словах можно дать учащимся представление о форме сонатины, вариации или рондо, иллюстрировать свои объяснения несколькими музыкальными примерами. Работая над сонатой, преподаватель должен обратить внимание на различные по характеру темы главной и побочной партии. В зависимости от возраста и общего развития ученика, в дальнейшем, можно рассказать более детально о структуре сонатины, постепенно знакомя с соответствующей терминологией. Разумеется, что сонатины и вариации требуют тщательной работы над отдельными приемами исполнения. Контрастный материал, на котором построены эти произведения, обычно рассчитаны на разнообразное звукоизвлечение (legato, nonlegato, staccato) [3, с.115].

Технический подход в музыкальном образовании позволяет исследовать музыку как носителя ценности, как процесс формирования системы ценностных ориентаций, личности учителя музыки. Однако при этом весь опыт воспитания музыкантов, музыкантов-педагогов, в том числе учителей музыки, показывает, что сам факт передачи «духовных» ценностей, требует необходимого уровня технической оснащенности, обеспечивающей воплощения художественного образа произведения. Музыкант приближается к нужному художественному результату не только опираясь на деятельность своего мыслительного аппарата, но и учитывая, анализируя сигналы, поступающие в мозг от кончиков пальцев, точнее – от нервных волокон, передающих необходимую информацию от рук исполнителя в нервную

систему. Если из поиска звукового образа рождаются технические приемы, то существует обратная зависимость, когда техника помогает ярче выразить образ исполняемого произведения. В этот момент техника перестает быть только средством, она берет на себя роль активного участника создания художественного образа.

Интерес, любовь к музыке, инициатива и воля – вот что движет в работе ученика. Не ради техники он должен заниматься много часов в день, а музыка должна рождать потребность в занятиях, а отсюда – и саму технику. Глубоко прав Д.К. Кабалевский, говоря что «интерес к музыке, увлеченность музыкой, любовь к ней – обязательные условия для того, чтобы она широко раскрыла и подарила детям свою красоту, для того чтобы она могла выполнять свою воспитательную и познавательную роль». Эти слова должны стать девизом каждого педагога работающего с детьми. Безгранично верить в скрытые в ребенке творческие силы, которые, если суметь их пробудить, могут яркой вспышкой озарить сложный педагогический процесс и позволить шагнуть через все скромно намеченные нормы и планы. Если ребенок что-нибудь очень любит, он способен проявить чудеса неутомимости и дать такие результаты, на которые не смеешь и надеяться. Эта вера в силы ребенка проходит через все годы педагогического труда каждого педагога-музыканта.

#### Литература:

1. А. Артоболевская «Хрестоматия пианиста». М., «Сов. ком.» 1991, с.25.
2. Г. С. Бикбаув «Взаимосвязь эксиологического и технического в фортепианной подготовке учителя музыки». Метод. пособие, А., 2000, с.78.
3. Е. М. Тимакин «Навыки координации в развитии пианиста». М., «Сов. ком.» 1987, с.115.