

Варенникова Екатерина Александровна

преподаватель по классу фортепиано

МБУДО «ДМШ №3»

г. Каменск-Уральский, Свердловская область

ФОРТЕПИАННАЯ ТЕХНИКА

***Аннотация:** в данной статье речь пойдет о том, что такое фортепианная техника в целом, ее составляющие и на что необходимо обращать внимание преподавателям в работе над ее развитием.*

***Ключевые слова:** фортепианная техника, способности, принципы развития, методы работы, техника, ошибки в работе.*

Проблемы развития фортепианной техники учеников пианистов, формирование необходимого аппарата, воспитание свободы пианистических движений всегда были в центре музыкальной педагогики. Вопрос недостаточного развития технического мастерства, напряженных, скованных движений, мышечной зажатости рук учеников-пианистов в ДМШ остается сегодня одним из серьезных в решении проблем фортепианного исполнительства. Когда говорят о фортепианной технике, то имеют ввиду ту сумму умений, навыков, приемов игры, при помощи которых пианист добивается нужного художественного, звучного результата. Вне музыкальной задачи техника не может существовать.

Некоторые принимают под техникой только то, что касается скорости, силы, выносливости. Необходимыми свойствами техники признается обычно также чистота и отчетливость исполнения. Однако, такой взгляд крайне ограничен. *Техника включает в себя все, чем должен обладать пианист.*

О способностях, необходимых для приобретения техники.

Почему крупные художники-пианисты обладают отличной, «непонятной», «сверхъестественной» техникой?

Почему другие играющие на рояле не только не достигают таких высот, но не могут ровно сыграть простой пассаж или добиться, чтобы аккомпанемент звучал тише мелодии?

Где скрываются способности к приобретению техники?

Что помогает или препятствует их развитию?

*Движущей силой развития техники является сочетание
целого ряда способностей*

1. Художественные потребности пианиста, его музыкальный талант. Подчиняясь ему, он стремится сыграть пьесу, этюд или гамму наилучшим образом. Стремление к музыкальному совершенствованию не позволяет мириться с недостатками и рождает повышенную интенсивность в работе. Таким образом: приобретает технику тот, кто имеет в ней потребность.

2. Вторая способность связана с физическими, точнее физиологическими качествами рук. В работе надо постоянно проявлять настойчивость: не мириться с тем, что не получается, не отсиживать за инструментом без желания и без мысли, а искать способы, облегчающие преодоление трудностей (т.е. приспосабливаться к инструменту), не успокаиваться, пока не будут решены поставленные перед собой музыкально-технические задачи.

3. Способность «слухосоображения». Известно, что слух имеет несколько компонентов. Существуют способности слуха лучше или хуже слышать мелодическую звуковысотность, гармонию, тембр, ритм. Способность быстрого слышания превращается в способность управления своими игровыми движениями.

Скорость и точность игры зависит от скоростного «слухосоображения», т.е. от способности слуха ориентироваться в быстром темпе. Если музыкант не обладает скоростным слухом, его пальцы, как бы их много не тренировали, склонны выходить из повиновения, совершать ошибки.

Вывод: техника пианиста настолько сложна, что без специальной многолетней работы овладеть ею невозможно. Эта работа начинается с момента первого знакомства с клавиатурой и продолжается у пианистов всю жизнь.

Иосиф Гофман: «Техника – без музыкальной воли – это способность без цели, а, становясь самоцелью, она никак не может служить искусству».

На протяжении всего своего существования техника развивалась и претерпевала различные изменения. Менялась и ее классификация.

В наше время фортепианная техника подразделяется на два традиционных вида: мелкая (пальцевая); крупная (октавы, аккорды, тремоло, скачки).

При работе над пианистическим аппаратом, его развитием педагогу важно соблюдать три принципа.

1. Принцип естественности. Стараться, чтобы положение рук и корпуса не включали неестественных элементов, которые осложняют игру и увеличивают усталость.

2. Принцип экономности. Все движения совершаем экономно: чередуя мышечное напряжение и расслабление, следим за изоляцией мышечного напряжения. Для совершенного движения необходимо, чтобы не связанные с движением мышцы оставались свободными.

3. Принцип целесообразности. Вся двигательная деятельность во время игры должна иметь смысл и не превращаться в формальный шаблон.

Хотелось еще раз вам напомнить наиболее типичные недостатки пианистического аппарата, о которых нужно всегда помнить и устранять.

Наиболее типичные недостатки пианистического аппарата: напряженно поднятые плечи; зажатый, лишенный эластичной подвижности локтевой сустав; напряженное и фиксированное в одном положении запястье; усиленная вибрация запястья («треска»); отсутствие мышечной организации свода (прогибающиеся внутрь ладони, пясто-кистевые суставы); прогибающиеся ногтевые фланги; напряженный, малоподвижный первый палец, игра всей длиной пальца при активной помощи запястья; пятый палец, играющий всей длиной, напряженный в вытянутом или согнутом положении.

Это, что касается пианистического аппарата.

Еще хочется рассказать вам о технической тренировке. Известно, что основным методом работы над пианистической техникой является метод повторения. Он становится более эффективным *при соблюдении в работе трех условий.*

Первое условие – отбор материала. Это может быть пример пассажа из произведения, различные модификации технически сложных мест, встречающихся в произведении. Также могут быть специально подобранные упражнения, но они

должны быть достаточно просты в координационном отношении, удобны для исполнения, то есть представлять благодатный материал для проявления скоростных качеств.

Второе условие – способ выполнения скоростного задания. Осваивая упражнение подобрать наиболее перспективные движения, которые будут соответствовать особенностям двигательного аппарата ученика.

Третье условие – продолжительность упражнений. Она должна быть такой, чтобы к концу выполнения скорость не снижалась вследствие утомления. При физически слабом игровом аппарате утомление может наступить настолько быстро, что поставит под угрозу эффективность тренировки скоростных качеств в целом.

Ошибки, которые необходимо устранить при технической тренировке:

1) высоко поднятые пальцы от клавиш во время утомления силы звука создают перенапряжение и лишают свободы движений;

2) неправильная опора на пястную часть руки при усилении звука, создающая скованность. Целесообразно применить прием размаха или толчка путем переноса динамической нагрузки от верхних частей пианистического аппарата на крепко поставленные пальцы с последующим освобождением.

3) прогибание пальцев в концевом суставе. обычно это связано с изменением давления на пассивно неопертые пальцы;

4) несвоевременное сжатие пальцев с клавиш, что приводит к «вязкости» и нечеткости техники;

5) отсутствие плавности, слитности в исполнении эпизодов мелодической техники. причины: слишком близкая игра к краю клавиш, плохо поставленный первый палец.

По вопросу о том, как нужно развивать фортепианную технику, встречаются различные указания. Одни советуют играть упражнения Брамса, Листа, Гонона. Другие отрицают пользу этих упражнений, предлагая каждый день работать над одной из сторон фортепианной техники – гаммами, арпеджио, двойными нотами. Есть педагоги, считающие, что и этого делать не нужно: достаточно играть

технические этюды элементарного типа – Черни, Крамера, Клементи. И, наконец, встречаются пианисты, отрицающие пользу и этой работы. По их мнению, поскольку в художественной литературе имеется много технических эпизодов можно извлечь их и штудировать отдельно.

Вывод: итак, все пути приводят к цели при условии труда и усилий. Каждый может избрать путь по своему вкусу, но совершенствовать технику нужно день ото дня.

Список литературы

1. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Исследование [Текст]. – 2 изд., доп. Бар-24. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 352 с.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре: Монография [Текст]. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 245 с.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Методическое пособие [Текст]. – М.: Музыка, 1966. – 322 с.
4. Савшинский С.И. Пианист и его работа [Текст]. – Ленинград: Советский композитор, 1961. – 271 с.