

Реферат на тему:

«СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ ПИАНИСТИЧЕСКИХ
НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ
В ПРОЦЕССЕ РАБОТЫ НАД ТЕХНИКОЙ В
КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО»

Содержание	
Введение.....	3
Глава I. Организация пианистических движений музыканта-исполнителя в классе фортепиано.....	4
1.1. Анатомо-технические особенности строения руки.....	4
1.2. Участие кисти руки при работе над техникой.....	5
Глава II. Работа над техникой на примере предварительных упражнений.....	8
2.1. Развитие моторики пальцев с помощью гимнастических упражнений.....	8
2.2. Развитие технических навыков при помощи игровых упражнений.....	9
Заключение.....	14
Список литературы.....	15

Введение

«В нашей профессии невозможно
Что -то найти раз и навсегда».

Г.М.Цыпин

За три века существования фортепиано, плюс предфортепианный клавишинный период, игре на этом инструменте посвящены сотни методических пособий, научно исследовательских работ. Говорят, что нужно заниматься сознательно, вдумчиво – это правильно, но несколько односторонне. Говорят о вреде механических упражнений – верно, но, без зубрежки не проживешь.

Техническое развитие пианиста должно проходить в единстве с музыкальным развитием, то есть, ясное представление музыкальной задачи определяет соответствующие формы игровых движений.

В эмпирический¹ период конец XVIII- начало XIX вв. культивировалась игра «изолированными» пальцами при почти неподвижной кисти. Анатомо-физиологическое направление в теории пианизма призывало к выработке ощущения свободы, гибкости движений, использованию веса руки. Однако, оторванность от художественной стороны исполнительского искусства, отрицание упражнений и гамм, попытки бессознательные природные процессы искусственно превратить в сознательные не могли дать положительных результатов этого направления.

Во второй половине XIX – н. XX вв. в психотехнический период, представители «умственной техники» Й.Гофман, Ф. Бузони, поставили во главу угла роль сознания и подчинение пианистических движений осознанию музыкально-художественных целей.

Нам следует применять всё лучшее из каждого предыдущего периода: воспитание самостоятельности пальцев эмпирического периода; использование веса руки, её свободы и гибкости из анатомо-физиологического направления; умственную технику психофизической школы.

Главная причина зажатости, скованности аппарата – искусственность игровых приёмов. Рациональный выбор, правильное их использование приводит к достижению желаемой

¹ Эмпиризм (от греч. *empeiria* «опыт») – философское учение, признающее чувственный опыт единственным источником знаний. (Словарь иностранных слов.М., «Сирин», 1996 .)

цели в результате тренировки, доведенной до автоматизма (связь сознательного и подсознательного).

Глава I. Организация пианистических движений музыканта-исполнителя в классе фортепиано

1.1 Анатомо-технические особенности строения руки

«В любом движении принимает участие вся рука».
С.И.Савшинский

При всём многообразии индивидуальных особенностей строения рук, их объединяет целостность и изменчивость. «Единство руки, – пишет С.И.Савшинский, – выражается в том, что всеё звенья существуют как части целого, и в каждое действие активно, реактивно или пассивно вовлекается весь организм. Состояние любого звена немедленно сказывается на состоянии всего игрового аппарата» (31).

Изменчивость руки – это способность руки к росту, развитию, «приспосабливаемости», растяжению, то есть «воспитуемость» руки». Ставить руку», организовывать движения руки ученика (а хочется добавить: «ставить голову», организовывать слух) – одна из важнейших, интереснейших педагогических задач.

Третий тезис (из шести) Л.В. Николаева гласит: «Пианисту нужно работать над постановкой рук так же, как певцу над постановкой голоса». Разумеется, когда я говорю о постановке рук, я имею в виду принципы их движения, изменчивые формы движущихся рук, а не их статическое положение» (27). К.Н.Игумнов советует: «Почти всякое положение руки может быть оправдано, если только оно достаточно удобно, соответствует строению руки, рельефу музыкальной ткани, главное, не нарушает единства движения» (23).

Можно ли на приёмных экзаменах в детских музыкальных школах и детских школах искусств определить строение и тип пианистической руки юного музыканта? И какая рука наиболее «подходящая» для фортепианной игры? На эти вопросы в методике давно существуют ответы.

В своей книге «Пианист и его работа» С.И.Савшинский пишет: «По внешнему виду, если только это нормальная рука, невозможно определить её пианистическую «одарённость» (31). Тем более это относится к детской руке, которая в процессе роста и развития может измениться до неузнаваемости».

«Для пианиста, – пишет Й.Гофман, – форма руки куда важнее, чем форма его пальцев, ибо рука служит пальцам основанием и источником силы, кроме того, она осуществляет полный контроль над ними. Изучая руки и пальцы знаменитых пианистов, вы встретите

большое разнообразие форм пальцев, в то время как их руки (кисти) обычно широки и мускулисты» (14).

Не стоит преподавателю расстраиваться из-за незavidных рук учащихся. Бывают ученики с хорошими (от природы) руками маломузыкальны. А ученики с узкой, малорастяжимой кистью, со «срезанными» подушечками пальцев или короткими пальцами, оказываются, более музыкальны. Руки их поддаются воспитанию, развитию, оказываются ловкими и подвижными. Решающим фактором становится иннервация² – нервно-двигательное свойство пианистического аппарата.

При формировании обобщенных навыков техники необходимо учитывать индивидуальное строение рук (величину, растяжку, силу, приспособляемость).

Лучшая рука – это рука поддающаяся воспитанию, развитию, у которой хорошо развиты ладонные мышцы, ловкая, приспособляемая, а самое главное – чуткая и отзывчивая на звуко-творческую волю исполнителя. Постановкой руки, кисти, организацией её движений приходится заниматься период обучения в ДМШ, ДШИ. Особенно после длительного перерыва в занятиях, после летних каникул, заметен рост рук, их изменение. Растёт, изменяется ребёнок – растут, изменяются его руки.

Как и любое физическое действие, фортепианная игра осуществляется с определёнными мышечными усилиями.

Исполнение музыки требует наэлектризованности и, следовательно, напряжения. Не освобождать играющего от напряжения следует, а перемещать напряжение в более выгодные для музыки и рук места.

Часто ученику сильно давят на клавиатуру, перегружают суставы руки. Запястье, кисть сковываются, «зажимаются». «Зажимается» рука и в случае стремления играть изолированными «независимыми» пальцами, кистью. В этой ситуации помогает уточнение конечной цели физического действия, доведение усилий до струны. Педагог объясняет, показывает, как напряжение передаётся из пальца в палец, как «освобождается» уже отыгравший палец. В воздухе или на крышке фортепиано полезно делать упражнения на чередования напряжения и освобождения (провисание, распускание) кисти. В поле зрения педагога находятся: наклон, высота, расширение-сужение, напряжение-освобождение, растяжение кисти. Здесь не обойтись без специальных упражнений, которые педагог, творчески относящийся к своей работе, найдет среди уже

² Иннервация (лат. in «внутри» и nervus «нерв») – снабжение какого-либо органа ли ткани нервными элементами (нервными волокнами, клетками), обеспечивающими их связь с центральной нервной системой. (Словарь иностранных слов. М., «Сирин», 1996 г.)

существующих. И сможем составить их для конкретного ученика, учитывая его индивидуальные способности.

1.2. Участие кисти руки при работе над техникой

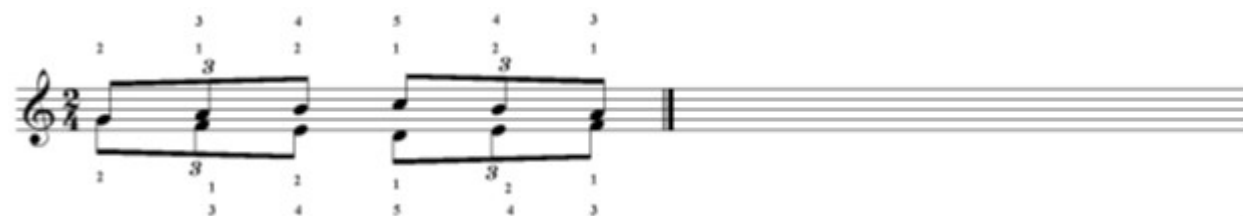
Изучая по нотам произведение, у пианиста возникают музыкальные представления, художественные цели. Они в процессе занятий на инструменте автоматически связываются с определенными двигательными навыками, двигательными динамическими стереотипами. В соответствии с музыкальным образом находится приём, помогающий воплощению звуковой задачи.

Рассмотрим некоторые кистевые приёмы и технические формулы. Во время игры кисть не должна «застывать» в позиции, а быть гибкой, пластичной, подвижной. Пясть то собранная (узкая), то растянутая (широкая) на разных интервалах.

В своей книге «Работа над фортепианной техникой» Е.Я.Либерман пишет: «Собранная рука ловкая и подвижная; растянутая – в значительной степени теряет эти качества» (20).

Педагогу нужно обращать внимание ученика на то, чтобы после широких интервалов на более узких «собрать» кисть, не оставляя пальцы «растопыренными».

Упражнение №1 (А.Корто):



Чередование широкого и узкого положения кисти в этюдах К.Черни является профилактикой «переигрывания» рук, стимулирует развитие пианистического аппарата. Для развития пианистического аппарата упражнения на растяжку обязательны даже для учащихся с большими руками, не говоря о маленьких.

«Большое значение, – пишет С.И.Савшинский, – приобретает работа межкостных и червеобразных мышц пясти. Они управляют растяжением кисти и пальцев, а в комбинации с работой сгибателей и разгибателей участвуют в ударных движениях несколько отведенных пальцев» (31).

Упражнение №2 (Н.К.Метнера):



«Изобретательность в работе, – пишет Е.Я.Либман, касается не только способов упражнения, но и способов игры: «высокой» или «низкой» кистью играется такой-то отрывок; «длинными» или «короткими» пальцами, с большим или меньшим размахом руки и так далее» (20).

Ротация («колёсико», «кружок»). Вращение кисти вокруг вертикальной оси внешне происходит почти незаметно, так как происходит «внутри» кисти.

По словам Л.Н.Оборина: «Стандартный принцип звукоизвлечения – круговое движение. Это одна из естественных манер» (29).

Пронация-супинация – это вращение кисти вокруг воображаемой оси, проходящей через 3-й палец. Этим движением в быту мы открываем изгибаем дверь ключом, винчиваем и выкручиваем электрическую лампочку, работаем отвёрткой.

И хотя Г.Г.Нейгауз не любил говорить о супинаторах и пронаторах, он пишет, что в мелодической фигурации «предплечье пребывает в настоящем равномерном движении, кисть вращается в меру необходимости и, благодаря этому, пальцы берут нужные им клавиши, находясь в каждый миг в наиболее выгодном, удобном для этого положении».

В ломаных арпеджио применяется пронационно- супинационные движения кисти.

В длинных арпеджио, соединение позиций в быстром и среднем, а так же в медленном движении осуществляется по-разному. В быстром темпе происходит не подкладывание 1-го пальца или перекладывание через него, как в среднем и медленном темпах, а перенос руки из одной позиции в другую. По словам А.А. Шмидт-Шкловской: «Длинное арпеджио нужно играть «забирая в руку» все звуки, предварительно открыв ладонь и пальцы» (33).

В скачках основным является движение всей руки, но и здесь необходимо без помощи кисти.

«При скачках, – пишет А.В.Бирмак, – и переносах кисти дуговым движением даёт возможность нацеленному пальцу взять чисто и без «рывка» нужную ноту» (8).

В ломаных октавах нужна ротация. По словам А.В.Бирмак: «Так, в ломаных октавах кисть своими колебательными движениями сообщает пальцам большой размах, что способствует удобству в игре и увеличивает силу звука.

Глава II. Работа над техникой на примере предварительных упражнений

2.1. Развитие моторики пальцев с помощью гимнастических упражнений

При обучении игре на фортепиано постановка руки проходит два этапа: первый – проведение ряда гимнастических упражнений для освобождения руки от скованности (напряжения) в отдельных суставах и второй – организация руки, то есть постановка руки на клавиши, умение владеть тяжестью (весом) собственной руки.

Часто при работе над этюдом, учащимся ставится узкая цель, например, достижение пальцевой чёткости и беглости, а дыхание, гибкость забывается. Однако, и чрезмерное увлечение так называемой «свободной кистью» снижает активность пальцев (звучание «тусклое»). «Быстрота» превращается в «порхание» по поверхности клавиатуры (ухо не успевает проконтролировать звуки, отсюда «провалы» звука в пассажах). Подспорьем служат вспомогательные упражнения. Основное правило: работать не над трудным пассажем, а над трудностью, содержащейся в пассаже. В результате – упрощение трудности, вследствие её «приспособления» к собственным возможностям.

Итак, основное условие при игре – абсолютная свобода, лёгкость и гибкость кисти и руки. Теперь рассмотрим, как этого достичь!

Разные пальцы обладают неодинаковой способностью выдерживать нагрузку руки. Поэтому, для лёгкости и свободы в момент звукоизвлечения, опора руки резко уменьшается, пальцы нуждаются во вспомогательных движениях запястья и локтя. Наиболее распространённая форма вспомогательных движений – ротационные, часто используемые для освобождения кисти (покачивающее движение). Такое боковое вращательное движение кисти в лучезапястном суставе, связано с супинацией кисти-предплечья, то есть связанное с поворотом кисти ладонью вверх.

Упражнение №3

Свободным движением положить руку на доску, потом повесить кисть в лучезапястном суставе, слегка опираясь на мизинец, повернуть ладонь так, чтобы большой палец смотрел кверху, причём, в лучезапястном суставе, между тыльной стороной ладони и предплечья образуется тупой угол, открытый наружу. Дальше – падение кисти на 1-й палец (исходное положение).

Надо представить себе, что лучезапястный сустав в своём движении как бы описывает полный круг. Всё упражнение надо делать без малейшего напряжения, чувствуя кисть висящей. Сначала делать это упражнение, опуская кисть на все пальцы (рисунок 1), в дальнейшем, падение кисти идёт на каждый палец по очереди, начиная со 2-го. Это вращательное движение делается и с опорой на большой палец, и с падением на мизинец: все пальцы сначала подтягиваются к большому пальцу, затем делается небольшой круговой размах в пястно-фаланговых суставах и одновременно в лучезапястном суставе, с последующим падением на мизинец.

Рисунок 1



Исходное положение.



Вращательное движение ведёт к перемещению опоры, что способствует подвижности кисти, а активные пальцы – удерживают руку от чрезмерного раскачивания.

2.2. Развитие технических навыков при помощи игровых упражнений

В основе технической системы лежит принцип мышления «большими единствами», то есть – комплексами:

1) арпеджио собираются в аккорды;

2) пятипальцевые пассажи трактуются как чередование позиций (позиционность у пианиста неизбежна!);

3) ломаные октавы – октавный комплекс;

4) скачки – «техническая перегруппировка». Немалую роль в работе играет смена «технических вариантов» (Ф.Лист):

а) фактурные;

б) штриховые;

в) динамические.

Ощущение комплексности весьма важно: эластичная кисть даёт дыхание мелодического порядка, помогает фразировке.

Полезно поупражняться на крышке. При таком выстукивании удаётся уловить нужный ритм, почувствовать опору.

Скачки требуют особого внимания. Как подготовительное упражнение можно играть скачки на расстоянии октавы или больше, если их даже нет в тексте (придумать самим), используя приём «технической перегруппировки»:

Упражнение №4



Упражнение №5

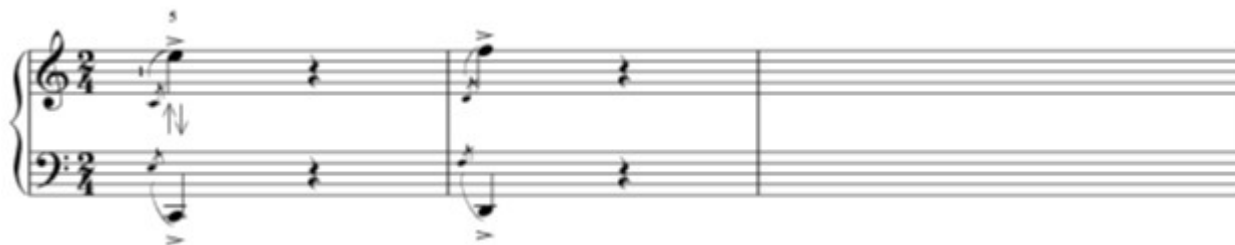


Особенно хорош приём работы над скачками – игра «не глядя на клавиатуру» (координация, мышечная память). Следует помнить, что в каждом скачке должна быть, хоть малая, но доля подготовки перед взятием клавиши. Это достигается быстрым переносом руки в позицию над клавишей перед звукоизвлечением (в быстром темпе остановка в позиции сводится к минимуму).

При работе над технически неудобными эпизодами основное требование – играть в таком темпе, в котором всё безупречно получается, в котором всё слышится. «Голова должна быть всегда впереди рук» – это золотое правило. В умеренных дозах Л.Н.Оборин рекомендовал «проколачивание» – игру крепкими пальцами.

При переходе к быстрому темпу мелкие движения сокращаются, как бы уходят «внутрь». На примере упражнения на скачки с форшлагом видно, что на поверхности остаётся крупное движение всей руки; толчок и полётность пальцев объединяются общим движением цели:

Упражнение № 6



Для длинных арпеджио хорошо поиграть их «стремительными перебежками» (Е. Тимакин) с остановками на первых нотах каждой октавы или через две октавы: на остановках рука должна мгновенно освобождаться. Как бы взлетая вверх и чуть придерживая клавишу пальцем, спокойно опуститься. Надо стремиться к тому, чтобы локоть не только не прижимался к телу, но даже не касался бы его.

Упражнение № 7



Подкладывание и перекладывание 1-го пальца и перемещение руки вслед за пальцами:

Упражнение № 8



Рука и кисть должны огибать повороты, слегка отталкиваясь от верхних точек, но, ни в коем случае, не акцентируя нижние звуки. ВАЖНО: следить за 1-м пальцем, не «садиться» на него, а слегка опереться на него, сохраняя цельность движения по кругу.

Это одна из естественных манер – круговое движение. «Рука должна приспособливаться к рельефу фразы» (К. Игумнов).

Лёгкость и подвижность 1-го пальца вырабатывается движением на подкладывание.

Упражнение № 9



1-й палец легко нажимает клавишу с краю кончиком в наклонном положении.

Относительно октав, например, Ф. Бузони рекомендовал играть их приготовленной рукой и крепкой кистью (!).

В октавах важно иметь опору и ощущение в конце каждого пальца, всё же остальное – рычаг. 1-й палец в октавах не должен быть низким и образовывать нечто вроде буквы «О». Как подготовительное, используют упражнение на активную работу 1-го пальца «от корня».

Упражнение № 10



Для развития точности растяжения на октаву:

Упражнение № 11



При игре октав следует заботиться, чтобы неиграющие пальцы неподжимались, а скорее были бы несколько вытянутыми и чтобы они поднимались лишь чуть-чуть.

Ещё один вариант подготовительной работы – это сочинение вспомогательных упражнений гораздо более трудных, чем само произведение. Примеров тому немало: у Ф.Бузони по 4-5 вспомогательных этюдов к прелюдиям «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха, у Л.Годовского – от 9-ти до 72-х вариантов к «Этюдам» Ф.Шопена. ЦЕЛЬ: варианты подбираются ради того и с таким расчётом, чтобы работая над одним эпизодом делать «заготовки» для будущей работы в других произведениях.

Заключение

Исходя из всего изложенного здесь в отношении технического развития ученика и его работы над техничными произведениями, можно сделать следующие краткие выводы:

- в выборе средств преодоления трудностей фортепианного изложения следует исходить из двух взаимосвязанных слагаемых – представления звучания, формирования пианистического приема;

- при осознании причин проявления трудностей необходимо исходить из уяснения объективных показателей структуры пианистического письма;

- работа над звуковыми качествами техники должна происходить при деятельном участии динамических, ритмических, темповых и артикуляционных средств;

- согласованность аппликатурных приемов с мелко-интонационным и синтаксическим строением пассажа – одна из предпосылок его двигательного-технического условия.

Невозможно охватить всё многообразие художественных задач и вытекающих из них приёмов.

А.Б.Гольденвейзер пишет: «...всё ещё остаётся неразгаданным до конца процесс художественной игры на фортепиано, не понимаю подобного сожаления: ведь это знаменовало бы собою смерть искусства».

Организация пианистических движений учащихся подчас лишена гармоничности и целесообразности, а ведь это одна из главных задач преподавателя. Постановки руки и кисти, а термин «кистевая техника» доказал свою состоятельность, доступность и ясность технических приёмов облегчает учащимся понимание задач и целей изучаемого произведения, расширяет спектр многообразия звучаний в игре, приучает к творческому подходу в развитии виртуозности.

Список литературы

1. Алексеев А. История фортепианного искусства.// М.: «Музыка», 1988. Ч. 1, 2.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М.: 1978.
3. Алексеев А. Русские пианисты. М. - Л., 1948.
4. Алякринский Б. Оталантах и способностях: Очерки о самовоспитании. М., 1971.
5. Артоболевская А. Первая встреча с музыкой.//Музыкальная жизнь. 1985. №17.
6. Бардас В. Психология техники игры на фортепиано. М., 1928.
7. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. М.; Л., 1969.
8. Бирмак А. О художественной технике пианиста.// М.: «Музыка», 1973.
9. Ветлугина Н. Музыкальное развитие ребенка. М., 1968.
10. Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1973 г. Вып. 3.

11. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М., 1966.
12. Гат Й. Техника фортепианной игры. М.; Будапешт, 1967.
13. Гольденвейзер А. Советы педагога-пианиста: Сб. статей – «Пианисты рассказывают». М., 1990. вып.1.
14. Гофман Й. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961.
15. Коган Г. Работа пианиста. М., 1963.
16. Коган Г. Вопросы пианизма. М., 1968.
17. Краткий психологический словарь/ Под ред. А.В. Петровского, М.Т. Ярошевского. М., 1985.
18. Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965.
19. Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899.
20. Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. //М.: «Музыка», 1971.
21. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника. М., 1966.
22. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963.
23. Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова: Сб. статей – «Мастера советской пианистической школы». М.: «Музыка», 1961.
24. Неvejeина В. Постановка руки для игры на фортепиано. // М.: «Музгиз», 1925.
25. Неvejeина В. Постановка руки для игры на фортепиано. // М.: «Музгиз», 1925.
26. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. // М.: «Музыка», 1987.
27. Николаев А. Исполнительские и педагогические принципы А.Б. Гольденвейзера: Сб. статей – «Мастера советской пианистической школы». М.: «Музыка», 1961.
28. Николаев А. Некоторые вопросы развития фортепианной техники: Сб. статей – «Очерки по методике обучения игре на фортепиано», М.: «Музыка», вып.2, 1965. вып.2
29. Оборин Л. – педагог: Сб. статей, М.: «Музыка», 1989.
30. Перельман Н. В классе рояля. М., 1982.
31. Савшинский С. Пианист и его работа. // Л.: «Ленгиз», 1961.
32. Тимакин Е. Воспитание пианиста. // М.: «Советский композитор», 1989.
33. Шмид-Шкловская А.О воспитании пианистических навыков. // М.: «Музыка», 1985.