

ПРОБЛЕМЫ ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ И СПОСОБЫ ИХ РЕШЕНИЯ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО.

Шабалин А.С., преподаватель КГКП «ДМШ г. Алтай» Восточно-Казахстанской области



В центре внимания фортепианной педагогики стоит задача воспитания музыканта-художника, т.е. задача полного подчинения фортепианной техники эмоциональному содержанию и выявлению музыкальной идеи сочинения. Поскольку, мы воспитываем преимущественно музыкантов любителей, то особенно важным является сделать процесс обучения наиболее приятным в физиологическом отношении. Отсюда возникает потребность говорить о зажатости аппарата, как об одной из самых важных причин остановки в техническом развитии учащихся.

Бетховен, к примеру, осуждал чрезмерное увлечение пианистов-современников специальными виртуозными упражнениями, ведущее к крайне одностороннему исполнительскому развитию, к превалированию «техники над духом». Он был убежден, что фортепиано может петь в противоположность тем, кто слышит в звуке этого инструмента только арфу. Именно Бетховен стал духовным творцом фортепиано в его современном виде, предугадав звуковые и технические возможности инструмента. К. Черни три года учился у Бетховена, высоко ценил современную виртуозность, т.к. «только подлинная техническая беглость создает предпосылки для одухотворенного исполнения и препятствует плохому обращению с инструментом». Надо сказать, что еще несколько педагогов относились к технике, как к средству, а не цели. Иоган Готлоб Фридрих Вик, отец известной пианистки Клары Шуман, порицал изрядное увлечение этюдами М.Клементи. Один из выдающихся педагогов Московской консерватории, представитель психо – технической школы Г.Г.Нейгауз даёт ясный рецепт, как работать над техникой.

Генрих Густавович Нейгауз в работе над техникой дает несколько простых тезисов:

1. Для достижения техники необходимо использовать все имеющиеся у человека природные анатомические двигательные возможности, начиная от еле заметного движения последнего сустава пальца, всего пальца, руки, предплечья, плечевого пояса, спины, в общем всей верхней части туловища, начиная от одной точки опоры – кончиков пальца на клавиатуре, и кончая другой – на стуле.

2. Играть на рояле – легко. Имеется в виду физический процесс. Клавиши движутся чрезвычайно легко, достаточно немного более веса спичечной коробки, чтобы заставить струну зазвучать, для пальца это усилие

ничтожное. Подняв руку на высоту 20-25 см и опустив палец на клавишу без торможения, мы получим звук максимальной силы, достигнув динамического потолка звучания.

3. Пять нот: ми, фа диез, соль диез, ля диез, си диез – содержание первого урока фортепианной игры Шопена. Нейгауз пришел к выводу, что с этих пяти нот и надо начинать всю методику и эвристику фортепианной игры, это и есть «колумбово яйцо, пшеничное зерно, дающее тысячный урожай». Ничего более естественного, природного нельзя найти на клавиатуре, чем это положение. Шопен заставлял играть эти пять нот подряд не легато (у начинающего это могло бы вызвать напряжение, зажатость), но, как легкое портаменто с участием кисти, чтобы чувствовать в каждом суставе пальца свободу.



Техническая сторона чрезвычайно широка и многообразна. Еще в конце первого, в начале второго года обучения в репертуаре ученика появляются пьесы подвижного характера. Постепенно их скромные поначалу технические задачи становятся сложнее. Таким образом, на всем протяжении обучения работа над развитием техники связана с художественными произведениями.

Необходимо иметь налаженный пианистический аппарат, надо играть удобно для себя, т.е. свободно управлять своим пианистическим аппаратом, без лишних движений с нужной опорой в кончиках пальцев. Самое большое место в работе занимает область мелкой, или так называемой, пальцевой техники, основы будущего технического мастерства ученика. Учащийся должен отличать звук, ассоциирующийся с ощущением должной устойчивости пальца – «опертый» - от звука неточного по качеству, неопределенного, возникающего при небрежном, вялом касании клавиш.

Также важно упомянуть, насколько важна свобода аппарата и в самых обыденных и простых делах. Работая над освобождением и гибкостью аппарата

ребенка, мы делаем большой вклад не только в его музыкальное развитие, но и создаем почву для свободной, волевой, уверенной в себе личности. Свободный аппарат даёт уверенное ощущение в нотном тексте, на сцене. А, как следствие, повышает самооценку учащегося, что благотворно сказывается на гармоничном развитии личности.

Нельзя обойтись без умения представлять себе внутренним слухом нужное звучание и добиваться его на фортепиано. В этом умении и во вслушивании заложена основа осмысленной «омузыкаленной» техники.

Мелкая техника – в первую очередь, это различные типы гаммообразного изложения, затем приемы репетиционной, одноголосной игры и игры ломаными интервалами, мелизмы, трели.

При постепенном овладении различными видами мелкой техники следует акцентировать внимание на навыках беглости в сочетании с ритмодинамической точностью исполнения. Пальцевая активность предполагает свободу, пластичность, ритмичность игры, организованность движений всей руки.

Самым важным и ценным для развития техники является изучение этюдов самой разнообразной сложности и на различные виды техники. Будет это мелкая техника и гаммообразные пассажи или же крупная техника и арпеджио с октавами, главной целью является постепенное, гармоничное развитие ребенка, через преодоление любых трудностей через призму свободного аппарата и постоянного контроля слуха.

Литература:

1. Крюкова В.В. Музыкальная педагогика / В.В Крюкова – Ростов на Д.: Феникс, 2002. – 288с.
2. Любомудрова Н.А. Методика обучения игры на фортепиано / Н.А. Любомудрова. – М.: Музыка, 1982. – 143 с.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1967. – 263 с.
4. Терентьева Н.А. Карл Черни и его этюды / Н.А. Терентьева. – СПб.: Композитор, 1999. – 68 с.

