

Основные задачи  
в работе  
над техникой

Шабунина Н.Л.  
Преподаватель  
МБУ ДО ДШИ №1  
Им. М. П. Мусоргского  
Россия  
Тверь

## Основные задачи в работе над техникой

Задачи развития техники на первоначальном этапе обучения.

Упражнения, гаммы и этюды – как основа фортепианной техники.

Жизненные принципы Карла Черни в развитии фортепианной техники.

# РЕФЕРАТ

Преподавателя МБУ ДО ДШИ №1

Им. М. П. Мусоргского

Шабуниной Натальи Леонидовны

Тверь 2019г.

## Содержание:

1. Задачи развития техники на первоначальном этапе обучения.
2. Упражнения, гаммы и этюды – как основа фортепианной техники.
3. Жизненные принципы Карла Черни в развитии фортепианной техники.

## Основные задачи в работе над техникой.

Само слово «техника» говорит об искусности, с которой творится произведение искусства. Безмерного труда требует совершенство, но искусство работать не сводится только к беспредельному терпеливому и кропотливому труду, который совершенствует анатомо-физиологические факторы: мышцы, связки, двигательный аппарат. Результат зависит не столько от количества затраченного труда, сколько от его качества: от степени сосредоточенности внимания, от целесообразных методов тренировки.

Приобретение техники движений всегда связано с развитием как физических (мышечных), так и психологических (волевых) свойств.

Основная цель технического развития – обеспечить условия, при которых технический аппарат будет способен лучше выполнить необходимую музыкальную задачу, подчинить двигательную систему музыкальной воле. Назначение музыкальной воли – управлять исполнительным процессом. Назначение технического аппарата – подчиняться музыкальной воле (в конечном итоге автоматически).

С первых шагов обучения эти оба процесса (управления и подчинения) должны находиться в полном единстве, т.е. любой игровой приём должен быть обоснован музыкальным выражением.

Технический аппарат следует развивать, опираясь на следующие принципы:

- 1) гибкость и пластичность движений
- 2) связь и взаимодействие всех участков пианистического аппарата при ведущих живых пальцах
- 3) целесообразность в экономии движений
- 4) управляемость техническим процессом
- 5) звуковой результат как итог работы

Давно известно, что при игре на рояле нужны крепкие пальцы. Активные сильные пальцы являются основой для приобретения всего многообразия техники пианиста.

Именно пальцевый удар придаёт ясность и блеск быстрым последовательностям, встречающимся в бесчисленном множестве произведений для рояля.

Пальцевая, или как её называют, «мелкая» техника, является, пожалуй, самым трудоёмким видом фортепианной техники. Приобрести её без многолетнего тренажа невозможно.



Только повседневная тренировка поможет накопить и совершенствовать технические навыки.

Пальцевый тренаж – это гимнастика, предпосылка игры на рояле, а не сама игра.

Существует один безусловный принцип всякой физической тренировки: упражнения, имеющие целью развитие тех или иных мышц или группы мышц, должны заключаться в том, что эти мышцы нагружаются работой. Именно они, а не какие –нибудь соседние. Следовательно, для того, чтобы укреплялись пальцы надо играть именно пальцами.

Хороший материал для технического развития учащихся даёт изучение этюдов.

Природа, создавая человека, не всё предусмотрела для игры на рояле. Так по крайней мере кажется до тех пор, пока пианист не в состоянии приладить к исполняемой музыке свои физические данные.

Известно, что действительными или мнимыми недостатками рук всегда представлялась слабость детских пальчиков (особенно 4-го, 5-го) и неприспособленность 1-ого пальца к фортепианной игре. По своей физической природе 1 палец предназначен быть противовесом остальным. Такое строение 1п. для человека - счастье, дающее ему возможность пользоваться орудиями труда.

Однако в профессии пианиста это счастье наступает лишь тогда, когда преодолеваются специфические для игры на рояле недостатки 1п. А их у него два: неприспособленность к самостоятельному удару вниз и тяжеловестность. Оба эти недостатка тесно связаны между собой: тяжеловестность 1п. и происходит из-за его несамостоятельности, из-за того, что его действие подменяется вращательным движением предплечья. Обращать внимание на действия 1п. следует с самого начала обучения, в частности в связи с игрой гамм и арпеджио.

Аккорды следует «брать» пальцами как всё, что мы берём в руку, не напрягая при этом тыльной стороны кисти (она отдыхает) с упругим

« рессорным» запястьем.

Очень часто ученик не может взять сразу 3 и более звуков активными пальцами, поэтому целесообразно проработать предварительно таким образом:

- 1) взять звук, добавить второй, а затем и третий ;
- 2) взять два звука, добавляя третий.

Работа таким образом способствует развитию крепости и самостоятельности пальцев, а также взятия слаженного аккорда - стройно звучащего.

С раннего возраста самое серьёзное внимание необходимо уделять 5п, играющему верхние звуки аккордов. Очень часто приходится сталкиваться с

неумением «выделить» их из общей массы. В лучшем случае верхний звук отличается от остальных чуть – чуть.

Между тем фортепианная литература изобилует примерами, где верхний звук должен доминировать над остальной звучностью. Стремление и привычка к яркому звучанию верхнего голоса в аккордах должны быть воспитаны в школе, даже в младших классах. Часто учащиеся ссылаются на слабость и болезненность ощущений в 5п., что, конечно, имеет место. Но музыкальную слабость 5 п. нельзя объяснить только их физической природой, сама она проистекает из-за музыкальной и слуховой нетребовательности.

Доказательством является тот факт, что те же учащиеся не умеют выделять верхний звук в аккордах, исполняемых левой рукой, т.е. 1 пальцем.

Нетребовательность, бездеятельность действительно приводит с одной стороны, к физической неразвитости 5 п., с другой – к пассивности пальцевой ногтевой фаланги и неумению помочь ей целесообразным наклоном руки. Нужно стараться, и тогда 5п. будет отлично выполнять свои музыкальные функции.

Технический материал не должен терять музыкального содержания. Игра этюдов, тренировка технических элементов должна проводиться хорошим звуком, с осмысленной фразировкой каждого мотива. Так как всякая техническая тренировка построена на многократном повторении упражнения, нужно освежать слуховой контроль. Полезно поиграть упражнением в разных регистрах и разных тональностях.

С первого же урока ученика необходимо непрерывно. Слушание должно быть активным, т.е. таким, при котором ученик точно и осознанно слышит все детали своего исполнения. Активное слушание себя при игре — необходимый элемент музыкального, пианистического воспитания, на основе которого создается быстрота реагирования на каждый звук и координация двигательных процессов во время исполнения вначале вначале простых, а затем все более сложных и трудных произведений.

У каждого ученика до начала обучения игре на фортепиано уже имеются некоторые индивидуальные двигательные способности и навыки, но, как правило, не в тех сочетаниях, какие необходимы при игре. У одних учеников, которых мы считаем способными, эти сочетания более или менее отвечают предъявленным требованиям, и в этих условиях, остается лишь направлять и совершенствовать то, что заложено в ученике от природы. В других случаях движения приходится воспитывать педагогу, многократно показывая, как поднимать и как опускать руку, в каком состоянии должны быть плечи, корпус и т.д.

Особую трудность представляет привитие согласованных действий. Если плечо ученика во время игры сковывается или руки напряжены — это значит, что он еще не может согласовывать движения плеч и рук. В этих случаях



необходимо приложить максимальные усилия ученику и педагогу. И чем раньше проходит этот этап, тем лучше. Над усовершенствованием техники игры ученика преподаватель должен работать в течение всего периода обучения, так как ученик физически развивается и у него меняется строение рук и пальцев, в результате чего движения могут огрубеть и потерять мягкость и эластичность. Необходимо также добиваться того, чтобы любое движение пианиста внешне проявлялось скупой, сдержанной манерой. Оно должно быть точным, плавным, свободным.

На начальном этапе работы с учеником необходимо уделять большое внимание двигательной стороне, развитию целесообразных движений. Задача преподавателя заключается в том, чтобы помочь ученику организовать движения рук при игре на фортепиано в связи с задачами, выдвинутыми тем или иным произведением.





## Упражнения, гаммы и этюды — как основа фортепианной техники.

Работа над этюдной литературой в первые годы обучения игре на фортепиано имеет большое значение. Это связано с появлением различных видов фортепианной фактуры художественно-педагогического репертуара, усвоение которых требует соответствующей технической подготовки.

Главное внимание уделяется систематической работе над разными видами мелкой техники. В первую очередь это различные типы гаммообразного изложения.

Работа над арпеджио усваивается преимущественно на коротких трех- или четырех звучных позиционных группах.

Аккордово-интервальная игра ограничивается исполнением узко расположенных трезвучий, нешироких двузвучий.

При постепенном овладении различными видами мелкой техники перед учеником ставится ряд задач.

В первую очередь следует акцентировать внимание на навыках беглости в сочетании с ритмико-динамической точности исполнения.

Однако пальцевая подвижность предполагает свободу, пластичность, ритмичность игры, организованность движений всей руки (в плече, локте, кисти), связанных с непосредственными пальцевыми движениями.

Вкратце они следующие:

Гибкость и пластичность аппарата.

Связь и взаимодействие всех его участков при ведущих живых и активных пальцах.

Целесообразность и экономия движений,

Управляемость техническим процессом.

Звуковой результат - как необходимый итог.

Следует всегда также помнить, что значение этюда как жанра заключается в том, что этюды позволяют сосредоточиться на разрешении типических исполнительских трудностей, и что они сочетают социально технические задачи с задачами музыкальными.

Таким образом, чтобы извлечь из этюда максимальную пользу, важно обратить внимание не только на чисто технические задачи, но и на возможно более тщательно музыкальную отделку произведения. Надо помнить, что работа над хорошим качеством звучания, над фразировкой даже в самых,

казалось бы, элементарных технических фигурах воспроизведение всех деталей голосоведения - все это в большей степени способствует успешному преодолению технических трудностей. Ученик должен проникнуться мыслью, что достижение нужной беглости в этюде, как в любой пьесе - не цель, но лишь средство для выразительного красивого исполнения сочинения.

Специальное назначение этюдов вызывает необходимость особо пристального внимания к разрешению имеющихся в них как технических трудностей, так и звуковых. Для того, чтобы работа велась более осознанно, ученику важно составить о них вполне ясное представление. Поэтому при знакомстве с новым этюдом, помимо обычного разбора нотного текста, полезно проделать разбор специально технический - выяснить характерные, с этой точки зрения, особенности его фактуры.

В работе над преодолением технических трудностей следует использовать всевозможные приемы:

Проигрывание в различных темпах. Темп должен обуславливаться задачами, стоящими перед исполнителем. Надо учить в таком темпе, который создает наиболее благоприятное условие для того, чтобы ученик услышал отчетливо все детали своей игры и преодолел имеющиеся недостатки. Злоупотребление игрой в быстром темпе приводит к "заигрыванию". Для предупреждения этого необходимо систематически возвращаться к игре в медленном темпе, особенно когда исполнение становится менее отчетливым и умеренным. Если же "заигрывание" уже произошло, то нужно выяснить что именно перестало выходить, и поработать над соответствующим местом.

Вычленение.

Наряду с охватом произведения в целом, продолжать работу над отдельными, более трудными деталями.

Ритмические варианты.

Использовать для достижения нужной активности пальцев смешение сильных и слабых долей, акцентирование отдельных долей такта, игра отдельных мест вне места, в новом, отличном от подлинника ритме.

Использование различных упражнений для повышения активности пальцев.

Приступая к работе над этюдом, ученик должен знать, при появлении



усталости в руке не следует продолжать игру, так как игра через силу бессмысленна и вредна.

А. Гольденвейзер

- Работать надо так, чтобы не было необходимости исправлять уже сделанное и бороться с неправильными привычками.

К. Игумнов

- Первая задача - научиться слышать.

Ф. Лист

- Будьте терпеливы, сама природа работает медленно, подражайте ей.

Для развития фортепианной техники у учащихся важно исполнение гамм. Гаммы необходимы в повседневной работе как материал, позволяющий уделять значительное внимание игровым движениям, которые затем свободно применяются в этюдах и художественных произведениях. Свободное и беглое исполнение гамм и октав создает определенную привычку и возможность быстро приспосабливаться к техническим трудностям, встречающимся в музыкальных произведениях.

Играть гаммы и арпеджио нужно ежедневно, внимательно, внимательно контролируя их звучание. При игре гамм необходимо стремиться к тому, чтобы вся рука от кисти до плечевого сустава была совершенно свободна, не теряла гибкости. Следует пользоваться только самыми необходимыми движениями, осуществляя принцип экономии сил, являющийся одним из важнейших принципов всякого труда. При исполнении гамм рука всегда должна быть свободна, а пальцы — активны. В гаммах более, чем в каких-либо других упражнениях, реакция на звук развивается параллельно с двигательным процессом. Преподаватель всегда должен следить за тем, чтобы ученик не играл быстрее, чем он в состоянии слышать себя, в результате игра будет ровной, а звук красивым.

Г. Нейгауз утверждал, что гаммы нужно играть таким же красивым звуком, как и ноктюрны Ф. Шопена. Работа с учеником над гаммами во время урока не должна занимать много времени, но для педагога эти несколько минут очень важны, так как во время проигрывания гамм предоставляется возможность присмотреться к тому, как ученик сидит, не появились ли какие-нибудь новые особенности в его игровых движениях. Слушая и



оценивая игру гамм, педагог делает поправки в движениях рук, корпуса и т.п. При игре гамм закладываются и формируются все основные индивидуальные особенности движения ученика и сам ученик больше, чем при игре этюдов и пьес может контролировать эти движения, следить за исправлением недостатков и следовать указаниям педагога.

Очень большой вред приносит исполнителю напряжение, которое возникает в процессе игры. Оно приводит к тому, что в трудных местах учащийся иногда двигает челюстями, останавливает дыхание, напрягает мышцы лица, прикусывает губы, опускает низко голову. Какое-нибудь незначительное отклонение от нормы со временем может привести к серьезным погрешностям исполнения.

Распознать напряжение можно не только по внешним признакам, но и прислушавшись к игре. Скованность и напряженность всегда отражаются на качестве звука. Одним из следствий напряженной игры является форсированное звучание. Инструмент звучит резко, звук жесткий. Напряжение во время игры приводит к быстрой утомляемости и отражается на выносливости пианиста. Преподаватель должен определить причину возникновения зажатости и попытаться устранить ее. В таких случаях следует перейти на более медленный темп исполнения произведения. Необходимо внимательно вслушаться в свою игру. Решение поставленной звуковой задачи может привести к освобождению от напряжения. В таких случаях хорошо воспитанный слуховой контроль способствует приспособлению всего мышечного аппарата к выполнению художественного замысла и устранению излишней фиксации и напряжения.

Огромное место в развитии фортепианной техники принадлежит этюдам. Они хорошо подготавливают ученика к овладению различными видами техники. Мы располагаем огромным количеством фортепианных этюдов, начиная с простейших образцов для начального обучения и кончая труднейшими сочинениями. Благодаря этюдам учащиеся закрепляют навыки и приемы гаммаобразных, аккордовых и октавных комбинаций.

В каждом классе учащийся должен пройти значительное количество этюдов, самых разнообразных по своим техническим и художественным задачам. К концу обучения в школе ученик должен обладать разнообразными исполнительскими навыками и хорошей технической подготовкой. В интересах получения более разностороннего развития нужно пользоваться широким выбором этюдов как западноевропейского, так и отечественного репертуара. Некоторые этюды можно не доводить до окончательной отработки, а ограничиваться эскизным вариантом.

## Жизненные принципы К.Черни в развитии фортепианной техники.



Этюд (фр. *etude* — изучение) — инструментальная пьеса, как правило, небольшого объема, основанная на частом применении какого-либо трудного приема исполнения и предназначенная для усовершенствования техники исполнителя. В то же время — это не только подготовительные упражнения для исполнения более серьезных произведений, но и, зачастую полноценные пьесы с богатым музыкальным содержанием.

В отечественной педагогике большинство пианистов в основном, учатся на этюдах композитора, Карла Черни.

Карл Черни — знаменитый венский пианист и композитор, который считался в Вене одним из лучших преподавателей игры на фортепиано. Как педагог, он не имел себе равных. Среди знаменитых виртуозов первой половины 19 века трудно найти пианиста, который не прошел его школу. Величайшим из учеников Черни был Ф.Лист. В те времена, когда фортепиано только появилось, многие мечтали овладеть игрой на этом инструменте. Пожалуй, нет ни одного аспекта фактуры и типа фортепианного изложения первой половины 19 века, которому Черни не уделит бы внимания. Каждое из его произведений было написано для конкретного ученика и на решения конкретной задачи.

Черни прожил 66 лет, родился он в 1791 году, в семье музыканта, его отец, Венцель Черни, чех по национальности в 1786 году приехал в Вену, где вскоре получил признание, как педагог игры на клавише, но уже в 1791 году В. Черни перебрался семьей в Польшу. Однако, через 4 года В. Черни по политическим соображениям покинул эту страну, и вместе с сыном он вернулся в Вену.



Еще находясь в Польше, отец начал приобщать Карла к клавирному искусству. Первые выступления Карла в 1801 с концертом Вdug Моцарта и произведениями Клементи было замечено и одобрительно встречено музыкантами. Прослушав концерт Моцарта в исполнении Черни, Бетховен нашел, что мальчик, несомненно, талантлив, и согласился с ним заниматься. Бетховен умел органично сочетать художественное воспитание учеников с развитием их профессиональных пианистических качеств. Первые уроки с Черни он посвятил изучению гамм во всех тональностях. Именно на гаммах Бетховен учил правильному положению пальцев, движениям руки при игре гамм , а также различного рода пассажей были для своего времени подлинным нововведением. Впоследствии они нашли продолжение в педагогической деятельности Черни.

Композиторская подготовка Черни основывалась на самостоятельном изучении сочинений Баха, Клементи, Бетховена.

В 1805 году Черни предпринял первую концертную поездку по странам Европы.

В Вене жили и творили гении, здесь искали признания все виртуозы мира. Надо было обладать незаурядными данными, чтобы завоевать уважение музыкантов в городе. Слава пришла к Черни ,когда ему было 14 лет. К тому времени он стал авторитетным педагогом ,учиться у которого считали за честь пианисты разных национальностей. Среди выдающихся музыкантов у него учился Ференц Лист.

В жизни Черни был человеком скорее умеренным, рассудительным, уравновешенным, нежели порывистым и эмоциональным. Он не жаждал ни славы, ни денег. Добротность сделанного – вот что, прежде всего их подкупало в искусстве.

Не богатая внешними событиями вся жизнь Черни прошла в Вене: лишь в 1836 году он посетил Лейпциг, в 1837- Лондон и Париж, в 1846- Ломбардию. Последние два десятилетия творческой деятельности он посвятил исключительно композиции, аранжировке и занятиям лишь с талантливыми учениками, причем бесплатно. За 10 дней до смерти, в июне 1857 годам были закончены две увертюры и три сонаты. Музыка была единственной радостью Черни, делом всей его жизни.

Педагогические взгляды К.Черни.

Деятельность К. Черни привлекала к себе внимание многих выдающихся музыкантов прошлого и нашего столетий. О Черни писали, спорили. Мнения подчас были противоположными.



Этюды и упражнения Черни – фундаментальная школа последовательного овладения техническими навыками. От самых простейших.

Пожалуй, нет ни одного аспекта фактуры и типа фортепианного изложения первой половины 10 века, которому Черни не уделит бы в большей или меньшей степени внимания. Его этюды и упражнения дают богатый материал для овладения видами фортепианной техники, связанными с подкладыванием первого пальца, – всевозможными типами гамм и арпеджио, в том числе с пропущенной терцией или квинтой. Они всесторонне подготавливают к овладению двойными нотами. В этюдах и упражнениях широко представлена техника украшений различного рода мордентов, форшлаггов и трелей. Значительное место отведено репетиционной, октавной и аккордовой фактуре. Можно встретить произведения с многоэлементной музыкальной тканью, подготавливающие к скачкам в партиях обеих рук, к тремоло; сочинения, развивающие полиритмические навыки.

В высшей степени целесообразно и удобна, построена в этюдах Черни партия аккомпанемента. Обычно она не ставит дополнительных технических трудностей (особенно в сборниках для начинающих пианистов). Партия аккомпанемента служит своего рода сигналом (восклицательным знаком), привлекающим внимание ученика к появлению нового фактурного элемента или к изменениям фигурационного рисунка.

Основы системы воспитания пианистических навыков составляют у Черни пассажные фигурации (прежде всего гаммаобразные, а также ступенчатообразные и состоящие из ломаных терций), всевозможные формы арпеджио и трельная техника; такого типа фактура особенно характерна для произведений Бетховена, в том числе и для его упражнений. Используя в этюдах и упражнениях различные виды фортепианного изложения, Черни на первый план выдвигал все-таки мелкой линейной техники, справедливо полагая, что она является «камнем преткновения» для подавляющего большинства пианистов.

От того насколько ритмически точной будет организация, зависит качество техники, а четкая равномерная пульсация обуславливает столь же четкие двигательные ощущения и, прежде всего, пальцевую ровность. Основой свободных движений является удобное, не напряженное положение корпуса, рук и, обязательно, ног учащихся. Основное требование в работе над техникой — экономия движений (лишние движения — неряшливость в игре). При подборе этюдов педагогу необходимо придерживаться определенной последовательности в развитии технических навыков. При этом техническое воспитание учащихся должно идти по пути использования возможно большего разнообразия фортепианной фактуры.

Педагогам важно помнить, что процесс работы над произведением любого жанра, в том числе и этюдов, начинается с определения художественного

содержания. Правильной передаче образа, эмоционального строя произведения способствуют многие средства выразительности, в том числе, качество звука. На любом этапе работы над этюдом следует уделять внимание звуковым задачам. Достаточно хотя бы на одном уроке пренебречь этими требованиями — учащиеся перестают его выполнять с тем вниманием и осознанностью, которые так необходимы.

Техника — это общее понятие, включающее гаммы, арпеджио, аккорды, двойные ноты, октавы, legato и различные виды staccato, а также динамические оттенки. В то же время для профессионального исполнения необходимо художественное видение произведения, поэтому, музыкальность должна идти рука об руку с техникой.

Творчество Черни - блестящего педагога, замечательного классика жанра этюда - еще во многом и для нас, современных исполнителей, продолжает оставаться непочатой кладовой пианистических навыков, является поистине незаменимой ступенью на пути к овладению фортепианным мастерством и постоянного совершенствования в этом сложнейшем виде искусства.

### Список используемой литературы:

1. Е. Либерман «Работа над фортепианной техникой». М. «Музыка».1993г.
2. Е. Тимакин «Воспитание пианиста». М. «Советский композитор». 1984 г.
3. А. Шмидт- Шкловская «О воспитании пианистических навыков». Л. «Музыка» 1985г.

### Список рекомендуемой литературы:

1. К. Таугиз «Упражнения для фортепиано». М. «Музыкальное издательство». 1961г.
2. В. Сухова «Техническое развитие пианиста». СПб: Союз художников. 2011г.
3. А. Бурштейн «Работа над гаммами, аккордами, арпеджио в классе фортепиано ДМШ». Калинин. 1980г.