

МУНИЦИПАЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ №1 г. РАМЕНСКОЕ

**МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА**

**РАЗВИТИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ  
У УЧАЩИХСЯ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО  
ЧЕРЕЗ МУЗЫКАЛЬНО – ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОСПРИЯТИЕ**

Преподаватель Раменской ДШИ №1  
по классу специального фортепиано  
Суджян Елена Акоповна

Раменское 2024 г.

В истории фортепианного искусства проблема развития технического воспитания учащихся была очень важной. С конца XVIII века появляется новый вид профессии музыканта – исполнитель – виртуоз. Для фортепиано была создана обширная литература, которая способствовала появлению всё большего и большего количества концентрирующих виртуозов. Открываются консерватории, молодёжь начинает получать профессиональное обучение. Появляется большое количество педагогов по фортепиано, постепенно повышается уровень исполнительского мастерства. Пианисты начали соревноваться друг с другом в нахождении новых виртуозных эффектов, красок звучания, технических приёмов. На смену замечательного искусства венских классиков пришло непомерное увлечение виртуозностью, которое отразилось и на методике преподавания. Преподаватели требовали от учеников многочасовой игры этюдов, сложных упражнений для «укрепления» и «выравнивания» пальцев. Становятся популярны механические аппараты для развития техники.

Примером может служить знаменитый пианист того времени – Анри Герц, который начал учиться игре на фортепиано с трёх лет. В девятилетнем возрасте его рабочий день длился с 6-ти часов утра до 12-ти ночи. Он играл часами гаммы и этюды, а с 11-ти до 12-ти часов ночи при помощи механического аппарата развивал себе независимость пальцев, особенно третьего и четвертого пальцев. Этот механический аппарат состоял из колец и верёвок, которые были подвешены к потолку, и специальная прислуга приводила его в действие. Не удивительно, что при таком режиме пианистов, фортепианное исполнительство деградировало в музыкально - художественном отношении, а виртуозы пианисты вызывали иронию у серьёзных музыкантов и критиков. Системе механической тренировки пальцев уделяли большое внимание такие видные педагоги – композиторы, как М. Клементи и К. Черни.

В западноевропейском пианизме долго господствовало механическое обучение игре на фортепиано. С середины XIX века появляется

романтический стиль, представителями которого были такие замечательные композиторы – пианисты, как Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Лист. Содержание музыкального произведения становится главным, а техника, лишь средством для его передачи. Взгляды Ф. Шопена и Ф. Листа оказали большое влияние на дальнейшее развитие фортепианной педагогики, на поиски новых путей для овладения пианистической техникой. Многие педагоги стали смотреть на упражнения не только как на физическую работу, но и как на умственную. Не смотря на появление новых фортепианных стилей М. Мусорского, И. Брамса, П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина, К. Дебюсси, М. Равеля, С. Прокофьева – многие педагоги, особенно при работе с начинающими, продолжали заниматься развитием «бездушной» техники.

Годами ученики играли только упражнения и этюды, без оттенков, учили их различными способами и вариантами.

Такие крупные музыканты, как Ф. Бузони и Л. Годовский превращали произведения И. Баха и Ф. Шопена в технические упражнения.

Вопросом психологии исполнительства посвятил две свои книги выдающийся пианист – педагог Иосиф Гофман. В книге «Фортепианная игра» Гофман пишет о необходимости достижения настоящего легато при работе над техникой, об аппликатуре, помогающей достигнуть хорошего легато. Точность, связанная с общим чувством порядка у играющего, является неотъемлемой частью пальцевой техники. И. Гофман пишет, что при разучивании нового произведения необходимо, чтобы до того, как начнётся техническая работа, исполнитель мог представить себе звуковой рисунок. Неясность звуковой картины вызывает временный паралич двигательных центров, которые управляют пальцами. Пальцы начинают «липнуть» к клавиатуре, как будто она смазана клеем, причиной этих ощущений кроется не в двигательных недостатках самих пальцев, а в мозгу. При многократных быстрых повторениях отдельных трудных мест мелкие ошибки ускользают от внимания ученика – это приводит к искажению звуковой картины. Чтобы

исправить спутанную звуковую картину, необходимо поучить данное место в медленном темпе – этот способ И. Гофман называет «умственной техникой».

В России уже в XIX веке в пианистической школе преобладали тенденции связи музыкального и технического развития учащихся. Братья Антон и Николай Рубинштейны открыли консерватории в Петербурге и Москве, где были очень высокие требования.

В консерватории были приглашены виднейшие музыканты – педагоги, среди которых были сами Рубинштейны, В.И. Сафонов, А.М. Есипова, Т.Лешетицкий и другие.

Николай Григорьевич Рубинштейн говорил своим ученикам, что пианист должен добиваться технически, исходя не из количества времени, затрачиваемого на технические упражнения, а из количества этого труда, превращая его в умственную работу, требующую напряжения воли и воли внимания.

В 1915 году был опубликован труд В.И. Сафонова «Новая формула», где в пояснениях к рекомендуемым им упражнениям, он писал: «Их невозможно играть технически, ибо упражнения эти суть не только упражнения пальцев, но одновременно и упражнения мозга. Они неоценимы для усвоения красивого звука».

Замечательный пианист – педагог, работавший в Петербургской, а затем в Московской консерватории, Феликс Михайлович Blumenфельд сделал очень много для развития русско – советской школы. Среди его учеников были В. Горовец, Г. Нейгауз, М. Гринберг и другие. Он требовал от учеников постоянного технического совершенствования своего исполнения. Ф. Blumenфельд считал, что исполнитель может найти нужный ему для воплощения музыки технические средства при условии, если он приобретёт чувство мышечной свободы, и если воспитает в себе гибкое музыкально – слуховое воображение. Он обращал внимание на воспитание ощущения свободной и вместе с тем организованной руки, на слуховое осознание задачи,

понимая строение пассажа и медленной, но обязательно мелодизированной игры. Ритмических вариантов, уродующих музыку, он не признавал.

В XX веке было написано очень много новой литературы, которая в виртуозном отношении и по своему новому гармоническому языку настолько трудна для исполнения (например произведения С. Прокофьева, Д. Шостаковича, И. Стравинского, А. Бабаджаняна и др.), что неизвестно, как бы с этими произведениями справились бы выдающиеся исполнители прошлых лет. Уровень музыкальной культуры несравненно вырос. Используются достижения всех пианистических школ прошлого. Современные пианисты не играют по шесть часов в день упражнения и этюды, но многие из них являются выдающимися виртуозами, превосходящими исполнителей прошлых столетий.

Главное, что способствует процессу исполнительского искусства – это богатство исполнительских стилей. Каждый новый стиль расширяет не только художественный, но и технический кругозор пианиста. Так, благодаря романтическому пианизму, интерпретация этюдов К. Черни и И. Крамера обогатилась новыми качествами: кантиленностью, гибкостью и выразительностью фразировки, красочностью звучания. Современная фортепианная литература даёт пианисту новые художественные и виртуозные средства. Чем шире репертуар пианиста, тем богаче его технический опыт, и ярче проявляются индивидуальные качества игры. На практике можно убедиться, что наибольшие успехи делают ученики, которые в году проходят много произведений различных стилей и жанров. Для развития пианиста необходим полифонический стиль, особенно Баховский. Также необходимы произведения других стилей – сонаты, пьесы. Учащийся будет отставать в техническом отношении, если он будет разучивать только художественные произведения.

Этюдная литература, которая готовит пианиста к овладению различными типами фортепианной фактуры, к исполнению трудных мест в различных произведениях, является как бы спутником художественной

литературы, отражая в миниатюре черты каждого данного стиля. Различные технические навыки учащийся должен приобретать на этюдах и упражнениях, чтобы не превращать художественные произведения в технический материал.

Процесс упражнения связан с постепенной автоматизацией разнообразных движений, он контролируется нашим сознанием, но постепенно переходит в подсознательную, физическую работу. Встречая в произведениях уже знакомый и освоенный тип изложения, ученик разучивает его не впервые, а использует навыки, полученные от упражнения. Этим сокращается процесс разучивания произведения.

Ловкость, выдержка, «Физическая тренировка», которые вырабатываются при работе над упражнениями, необходимы для совершенствования технического мастерства не только учащегося, но и пианиста.

В формировании исполнительского мастерства пианиста, работа над гаммами играет важную роль. Гаммы необходимы для развития пальцевой техники и для подготовки к овладению различными гаммообразными пассажами, которые часто встречаются в фортепианных произведениях. Осмысленное исполнение гамм способствует развитию ровности и беглости пальцевых движений, навыкам певучей и выразительной игры легато, основанному на плавном движении рук. При занятиях с учащимися педагогу необходимо следить за тем, чтобы запястье рук было совершенно свободно, чтобы не было тряски кисти на каждом звуке, «ныряния» при ударе первого пальца. При исполнении гамм необходимо добиваться глубокого ясного звучания, хорошего темпа, но при условии, что всё будет звучать.

Параллельно с гаммами педагог работает с учащимися над различными видами арпеджио – короткими, ломанными, длинными и аккордами. Облегчить запоминание учащимися арпеджио и аккордов можно с помощью использования следующей формулы:

- в мажоре в правой руке всегда 3-4-4;
- в левой руке 3-4-3, исключения до, соль, фа, т.е. белые клавиши;

- правая рука в минорных арпеджио и аккордах 3-4-3, исключения – ля, ми, ре 3-4-4;
- левая рука в миноре всегда 4-4-3.

Изучение 11 видов арпеджио от одного звука – это тоже полезное упражнение, которое заставляет учащихся мыслить о теоретическом построении аккордов.

Полезные гаммы, исполненные октавами и «бесконечная» цепочка гамм с переходом из мажорной тональности в параллельную минорную и т.д. (до/ля, фа/ре, соль/ми).

Очень полезны упражнения К. Черни, Ш. Ганона, И. Брамса и других. Отдельные из этих упражнений могут рассматриваться как дополнительные к работе над основными техническими формулами, которыми должны постепенно овладевать учащиеся.

Педагогическая практика показывает, что начиная с первых лет обучения на фортепиано, необходимо уделять большое внимание систематической работе над этюдами. К этому относятся различные по типу и содержанию произведения. Фортепианный этюд получил распространение с начала XIX в. Начиная от М. Клементи, почти каждый известный западноевропейский пианист – педагог считал своим долгом сочинять этюды, являющиеся инструктивным материалом для развития техники. Писали этюды как для начинающих, так и для профессиональных пианистов.

У М. Клементи в трёхтомнике – «Ступень к Парнасу» содержатся этюды разного стиля: полифонические, технические и виртуозно – салонного стиля.

Такие пианисты – педагоги, как И. Крамер, И. Мошелес, А. Бертини в этюдах обратили внимание лишь на техническую сторону. Этюд превратился в упражнение на тот или иной вид техники.

Классическим образцом таких этюдов явились свыше 1000 этюдов, написанных педагогом Карлом Черни. З. Тальберг и А. Гензельт использовали форму этюда для создания виртуозных пьес, рассчитанных на концертное

исполнение. Большую роль сыграли в этом отношении Ф. Лист и Ф. Шопен, которые превратили этюд в высокохудожественное произведение.

Русские композиторы никогда не сочиняли инструктивных этюдов. Их этюды близки к этюдам концертно – виртуозного жанра, а этюды, написанные для учащихся школ и училищ, являются художественными пьесами технического типа. Изучение этюдов русских композиторов имеет важное значение для развития исполнительского мастерства, знакомит учащихся с пианистическими приёмами и особенностями, характерными для русской фортепианной музыки.

Этюды русских композиторов А. Лядова, А. Глазунова, А. Аренского, А. Рубинштейна, отличаются полифоническим складом, полиритмическим строением ткани, часто встречаются двойные ноты, контрасты звучания легато и стаккато. Этюды таких замечательных русских композиторов, как С. Рахманинов и А. Скрябин являются высокохудожественными произведениями концертного плана.

В педагогической работе с учащимися часто используем этюды К. Черни ор.299., особенно III и IV тетради, этюды И. Крамера, К. Лешгорна ор.136., С. Геллера ор.45, 46, И. Мошелеса. Для способных учащихся – этюды К. Черни ор.740. Для очень сильных можно использовать 29 этюдов М. Клементи «Ступень к Парнасу», собранных польским пианистом – виртуозом К. Таузигом, а также этюды романтического склада М. Мошковского, Ф. Листа, А. Лядова, А. Аренского, октавные этюды Е. Кобылянского.

Лучшими сборниками из всех перечисленных и самыми полезными являются этюды К. Черни, М. Мошковского, И. Крамера и М. Клементи – эти сборники являются классическими образцами этюдной литературы.

При работе над этюдами необходимо учитывать индивидуальность учеников. То, что пригодно для одного ученика, бывает противопоказано другому. Первой задачей педагога является объяснение ученику цели данного этюда, как упражнения для развития определённого технического навыка. Хорошо, если педагог сыграет данный этюд. Педагог является для ученика

примером, а часто и первым исполнителем. Ученику необходимо дать чёткий план работы над этюдом (тщательный разбор нотного текста, точная аппликатура). В дальнейшем указать, в какой последовательности использовать те или иные приёмы разучивания отдельных трудных мест или всего этюда в целом. При выборе темпа исполнения, определяющими являются хорошее звучание, ритмичность, чёткость игры, удобство и естественность движения рук и пальцев. Нарушение чёткости, ровности, свободы игры может происходить не только из-за недоступного на данном этапе темпа или вялости пальцев, но и в результате неправильного членения пассажа, искажению мотивов его составляющих. Это мешает мелодии пассажа и создаёт технические неполадки, т.е. мешает пальцам «приспособиться» к клавиатуре.

Работа над этюдами с учащимися происходит на протяжении всех лет обучения. Нам кажется, что в течении учебного года необходимо проходить с учениками довольно много этюдов на различные виды техники. Не обязательно очень долго сидеть над одним этюдом и доводить его до «блеска», ведь это понятие относительное.

Работу над этюдом можно закончить, если ученик играет его довольно подвижно, аккуратно, и усвоил данный вид техники. Некоторые этюды можно принять у ученика по нотам, если пройдено несколько этюдов на одинаковый вид техники. Но когда этюд выносится на зачёт, то желательно, чтобы он был сыгран музыкально, чисто, и, главное, в хорошем темпе. Для исполнения инструктивного этюда часто не требуется эмоционального подъёма или особой лирической настроенности, как для пьесы, и всё же для каждого этюда необходима хорошая фразировка, хороший звук, чёткий ритм, слуховой контроль и т.д. Часто хорошо исполнить этюд бывает труднее, чем сыграть пьесу. «Зжатость», «скованность», «тряска рук» – все эти недостатки пианизма происходят от невнимания к художественной стороне этюда. Правильные и экономные движения рук у ученика могут возникнуть лишь при точном выявлении мелодического рисунка. Никогда не надо ученикам заранее

говорить о трудных местах этюда, т.к. может быть он легко усвоит их. Излишнее напоминание о трудностях нередко вызывает у учеников «шоковое» состояние. Необходимо научить ученика самого оценивать свою игру, приучать его к самостоятельной работе на основе полученного им опыта.

При разучивании этюда наизусть (как и любого другого произведения) можно использовать совет А.Б. Гольденвейзера – не играть его целиком, а разделить на отдельные небольшие части (смысловые), и не переходить к следующей части, пока не запомнится наизусть предыдущая. Таким образом этюд можно выучить наизусть очень быстро, даже не обладая хорошей памятью. Особенно важно наизусть учить этюды на арпеджио и скачки, т.к. их трудно чисто исполнять, глядя в ноты. От ученика также необходимо требовать точного выполнения динамических оттенков – это помогает и техническому овладению этюдом. Выученный в медленном темпе этюд необходимо пробовать исполнять в более подвижном темпе, чтобы ученик ясно представлял себе конечный темп. Знать конечный темп ученику необходимо, чтобы он на зачёте или экзамене не «загнал» его (т.е. сыграл бы быстрее, чем может). Часто бывает, что ученик хорошо справляется с отдельными эпизодами этюда, а сыграть целиком в быстром темпе не может, т.к. у него устают руки. Для того, чтобы этюд получился у ученика, необходимо каждый трудный для него эпизод тщательно прорабатывать отдельно, а затем уже «вмонтировать» в общую ткань. Упорная работа приведет к тому, что этюд получится.

Таким образом, работа над этюдами сводится к трём действиям: игра целиком (разбор), работа над деталями, снова игра целиком (в различных темпах).

Г.г. Нейгауз писал: «Разучивая произведение, я его просто играю, сперва медленно и точно в отношении текста, представляя себе, как это должно звучать в окончательном виде и добиваясь соответственно этому определённой звучности, нюансировки и фразировки. При такой работе нотный текст постепенно «оживёт», т.к. перед вами раскрывается всё более

полноценный звуковой образ, а рука «входит в текст». Нейгауз считал, что пианист, встречая ту или иную техническую трудность, должен, прежде всего, понять, что в ней есть простого, доступного. Требуется внимательное проигрывание, с попутным обдумыванием музыкальных задач и постепенным налаживанием двигательных ощущений. Подобного мнения придерживался и К.Н. Игумнов. По его мнению, работа над произведением должна являться «процессом бесконечного вслушивания в музыку». Техническая же проблема, по его мнению, заключается в том, «чтобы каждый палец знал своё место и нёс ответственность за порученное ему дело». К.Н. Игумнов колоссальное значение придавал звукоизвлечению. При его игре все восхищались мягким, певучим, поэтическим туше, его умением использовать всё разнообразие фортепианных красок. Он говорил: «Я непримиримый старый враг удара по инструменту. Насколько я люблю слово «туше», настолько ненавижу слово «удар». К. Игумнов, как и Ф. Блюменфельд, считал, что «форте» должно быть обязательно мягким и компактным, без стука, а «пиано», как бы оно тихо не исполнялось, должно быть сочным, полнокровным, т.е. должно исполняться «живыми» пальцами.

В 1967 году была опубликована книга профессора Музыкальной Академии им. Листа в Венгрии, ученика Б.Бартока, Йокефа Гата. Он писал, что техника фортепианной игры есть не что иное, как манера и способность воплощать на рояле наши прекраснейшие музыкальные и художественные представления. Не быстрое движение пальцев означает хорошую технику, а способность извлекать из рояля плач и смех мысли. Девиз книги Й. Гата – «Настоящая музыкальная техника без механической игры». Он пишет, что «не может быть и речи о том, чтобы выработать шаблоны, пригодные раз и навсегда для определённых типов движений». Самым главным условием беглости, по его мнению, является быстрота музыкального представления. Совет педагога «не думай о пассаже», т.е. думай о звучании, а не о том, каким движением произвести пассаж – очень важен.

Автоматизм – великая сила в технике фортепианной игры. Й. Гат пропагандирует подход к фортепиано, как к «поющему» инструменту, т.к. высокие традиции русского пианизма, идущие от А. Рубинштейна, всегда утверждали, что в основе фортепианного звучания находится именно его «поющий» характер.

Таким образом можно подвести итог всему сказанному выше, что нашему техническому воспитанию учащихся свойственно всестороннее развитие, как художественное, так и техническое, ибо само понятие «фортепианная техника» означает владение пианизмом.

**Использованная литература:**

- 1) В.И. Сафонов «Новая формула», 1916 г.
- 2) И. Гофман «Фортепианная игра», 1961 г.
- 3) К. Игумнов «Мастера советской пианистической школы», 1961 г.
- 4) Й. Гат «Техника фортепианной игры», 1957 г.

## **РЕЦЕНЗИЯ**

**на методическую работу преподавателя Раменской ДШИ №1**

## **по классу фортепиано Суджян Е.А.**

**Тема: «Развитие технических навыков у учащихся игре на фортепиано через музыкально – художественное восприятие».**

Данная методическая работа преподавателя Раменской ДШИ №1 Суджян Е.А. несомненно представляет известный профессиональный интерес для преподавателей специального фортепиано музыкальных школы и школ искусств.

Автор обобщает и систематизирует свой многолетний педагогический опыт в воспитании творческой индивидуальности юного музыканта – виртуоза. Представлен экскурс в историю развития фортепианной техники, а также методик западноевропейской и русской исполнительских и педагогических школ. В работе вырисовывается определённая система взглядов автора Суджян Е.А., её методика музыкально – художественного и технического развития учащихся своего класса.

Стоит отметить широкий круг знаний по теме реферата, умение автора логично излагать свои мысли, сочетать тщательный анализ рассматриваемых вопросов с широкими обобщающими выводами.

Мысли и суждения автора работы убедительны и подкреплены высказываниями выдающихся музыкантов, педагогов.

В заключении следует отметить, что данный методический труд заслуживает положительной оценки и может быть рекомендован для использования в качестве учебно-методической литературы.

**Эксперт:**